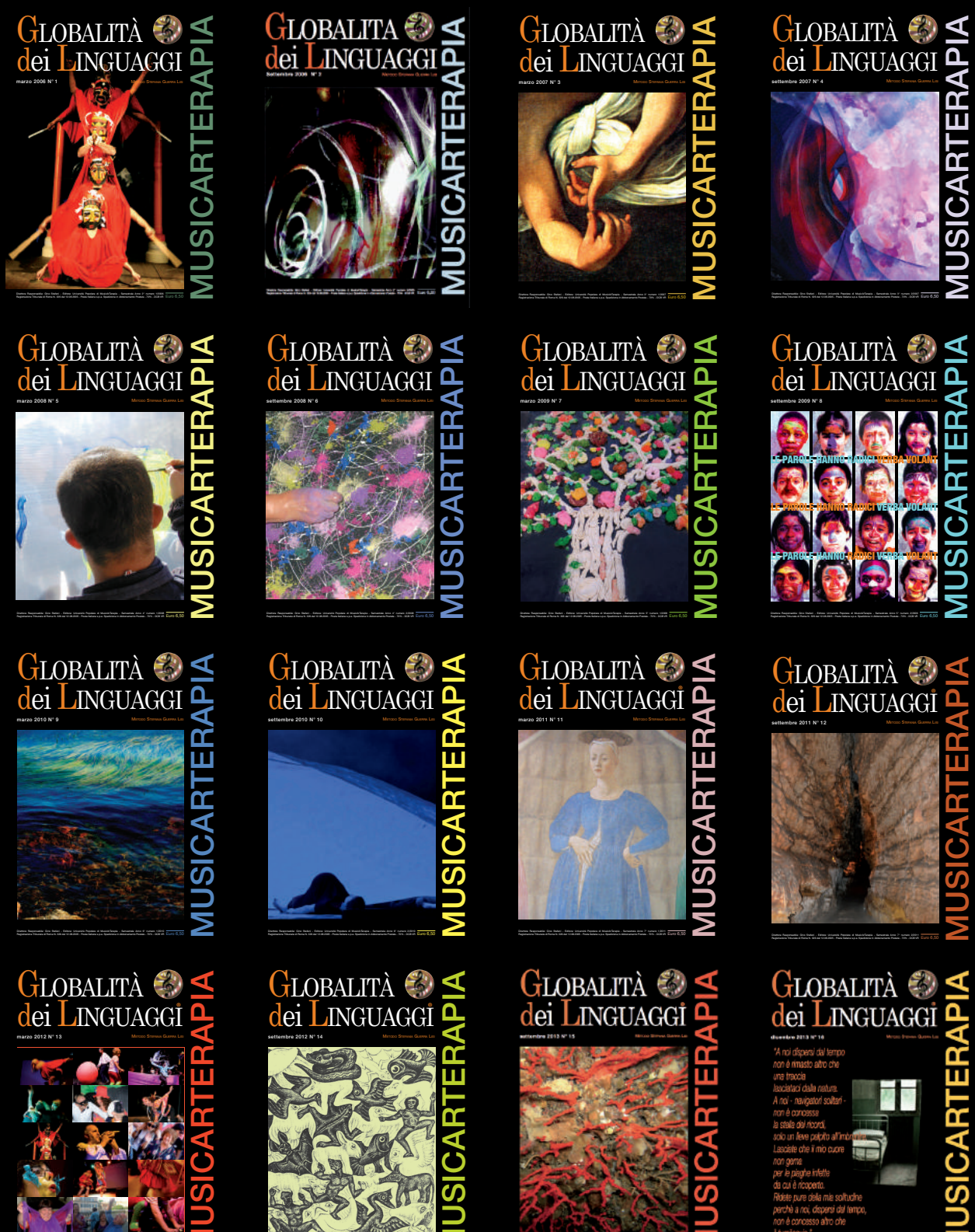
GLOBALITÀ dei LINGUAGGI®

maggio 2017 N° 17

METODO STEFANIA GUERRA LISI

MUSICARTERAPIA



Il n° 0 della nostra rivista (sopra, la copertina) è uscito nel mese di Settembre 2005. Con il n° 1 (marzo 2006) è iniziata la pubblicazione regolare, con periodicità semestrale per sette anni, fino al n° 14 (settembre 2012), per poi proseguire sul sito www.centrogdl.org fino al n° 16, pubblicato on line nel mese di dicembre 2013.
Ora, dopo una lunga pausa, la pubblicazione on line riprende con questo corposo numero speciale che vuole rendere omaggio a quanti, negli anni, hanno sostenuto, anche esternamente, il lavoro dei MusicArTerapeuti nella GdL, dei Docenti UPMAT e dei Maestri fondatori della Disciplina. In copertina: le "covers" dei primi 16 numeri.

GLOBALITÀ dei LINGUAGGI®
MUSICARTERAPIA
METODO STEFANIA GUERRA LISI

Organo dell'Università Popolare di MusicArTerapia (UPMAT)

Sede e Redazione
Via S. Giovanni in Laterano, 22 • 00184 Roma
info@centrogdl.org • www.centrogdl.org

Direzione Editoriale
Stefania Guerra Lisi • Gino Stefani

Redazione
Alessandro Cherubini • Mauro Colella
Silva Masini • Annachiara Scapini

Segreteria di redazione
Luana Cioffi • tel. 331 8907129

Direttore Responsabile
Gino Stefani

Progetto Grafico e Realizzazione
Alessandro Cherubini
miniteatro@gmail.com • tel. 333 7975923

Università Popolare di MusicArTerapia (UPMAT) • *Presidente:* Gino Stefani, *semiologo, musicologo.*

Comitato Scientifico: Alberto Abruzzese, *sociologo;* Giorgio Antonucci, *medico;* Giancarlo Bianchini, *presidente AS.SO.FA.;* Rino Caputo, *italianista;* Eugenia Casini Ropa, *storica della danza;* Marcello Cesa-Bianchi, *psicologo;* Pier Giorgio Curti, *psicoterapeuta;* Marco De Marinis, *semiologo, storico del teatro;* Duccio Demetrio, *pedagogista;* Annamaria Favorini, *pedagogista;* Maurizio Fontanella, *dirigente AULSS;* Alf Gabrielsson, *psicologo;* Bruna Grasselli, *pedagogista;* Stefania Guerra Lisi, *ideatrice GdL;* Rémy Hess, *antropologo;* Michel Imberty, *psicologo;* Roberto Maragliano, *tecnologie istruzione;* Salvatore Nocera, *responsabile F.I.S.H.;* Augusto Palmonari, *psicologo;* Adolfo Petiziol, *psichiatra;* Boris Porena, *compositore;* Pio Enrico Ricci Bitti, *psicologo;* Giancarlo Rinaldi, *storico;* Achille Rossi, *giornalista;* Vezio Ruggieri, *psicofisiologo;* Even Ruud, *psicomusicologo;* Ciro Salzano, *dirigente AIAS;* Giuliano Scabia, *scrittore e regista;* Salvatore Sciarrino, *compositore;* Pier Angelo Sequeri, *teologo;* Eero Tarasti, *semiologo, musicologo;* Camillo Valgimigli, *psicogeriatra;* Pasquale Verrienti, *psicoterapeuta;* Patrizia Violi, *semiologa;* Vittorio Volterra, *psichiatra;* Agostino Ziino, *musicologo.*

GdL on line
www.centrogdl.org

maggio 2017 N° 17

QUESTO NUMERO

Questo numero della nostra Rivista ha carattere antologico e raccoglie alcuni tra i più interessanti interventi e contributi di illustri collaboratori del "mondo GdL" (in ordine alfabetico), estratti da precedenti numeri.

Giorgio **Antonucci**
Fin dove può estendersi il giudizio psichiatrico? 4

Giancarlo **Bianchini**
Credere nei "nascosti" 6

Massimo **Bonfantini**
Le abduzioni del corpo 8

Eugenia **Casini Ropa**
I geroglifici del corpo 12

Marcello **Cesa Bianchi**, Giovanni Cesa Bianchi, Carlo Cristini
L'invecchiamento mentale fra creatività e demenza 16

Pier Giorgio **Curti**
Sulla Globalità dei Linguaggi 20

Duccio **Demetrio**
La scrittura autotelica 22

Maria Rosaria **D'Oronzo**
Dal Manicomio al Grembo Sociale 25

Maurizio **Fontanella**
Per un superamento dell'handicap 27

Giorgio **Gaslini**
L'evoluzione creativa di un musicista 28

Giuliano **Giaimis**
Integrazione globale 30

Maurizio **Giuffredi**
Artisti si nasce... ...si nasce Artisti 31

Stefania **Guerra Lisi**, Gino **Stefani**
Per un riconoscimento senza subordinazione 33

Michele **Lomuto**
L'estetica musicale del gesto fra processo e opera 36

Claudio **Meldolesi**
Il Teatro: l'arte degli umili 38

Salvatore **Nocera**
L'integrazione scolastica sull'orlo del declino 40

Cesare **Padovani**
Sul potere evocativo della parola (Autobiograffiata) 42

Salvatore **Panu**
In banda... 44

Basilio **Presutti**
GdL, prima dell'abbicì 46

Achille **Rossi**
Regole per la vita 48

Nanni **Salio**, Gianfranco **Bologna**
Come decidere con responsabilità 50

Giuliano **Scabia**
Del linguaggio, della poesia e altri frammenti 53

Francesco **Spampinato**
Monet e Debussy: sinestesici dondolamenti 54

Nicola **Valentino**
Gli scarabocchi come risorsa creativa 58

Camillo **Valgimigli**
Restituire valore agli operatori 60

Vittorio **Volterra**
Globalità della Persona e smembramento tecnologico 61

Agostino **Ziino**
Per un riconoscimento della GdL 62

informazione

Quando, nel 2014, abbiamo sospeso temporaneamente la pubblicazione di questa rivista eravamo impegnati in un'impresa complessa di ampio respiro: dare ai MusicArTerapeuti uno status professionale riconosciuto sul piano nazionale ed europeo. Questa impresa si chiama AIMAT: l'Associazione Italiana dei MusicArTerapeuti nella GdL, nata il 16 aprile 2014 ed ora ormai realtà consolidata, conta già novanta associati ed è in via di registrazione, come associazione professionale, presso il Ministero dello Sviluppo Economico. Ogni professionista associato all'AIMAT usufruisce di copertura assicurativa ed è iscritto nel Registro dei MusicArTerapeuti (una sorta di albo professionale) consultabile sul sito ufficiale (v. sotto). Presidente dell'Associazione è Stefania Guerra Lisi. Il Consiglio Nazionale è composto, inoltre, da Guido Bodda (vicepresidente), Alessandro Cherubini (segretario) e dai consiglieri Marité Bortoletto, Giacomo Downie, Alessandra Forte, Silvia Martini e Santa Orlando. Dotata di un Comitato Tecnico-Scientifico, una Commissione Deontologica ed un Collegio dei Probiviri, l'AIMAT è presente su tutto il territorio nazionale con riferimento a quattro poli territoriali interregionali che fanno capo ad altrettante Sedi Regionali (Lazio, Toscana, Veneto, Piemonte). Ogni ulteriore informazione può essere reperita sul sito *www.aimat-gdl.org*.

Giorgio Antonucci

Fin dove può estendersi il giudizio psichiatrico?

Dalla 2ª edizione dell'importante libro di Giorgio Antonucci,* Critica al giudizio psichiatrico *(Sensibili alle foglie, Dogliani - CN, 2005), riportiamo alcuni passaggi significativi per il nostro progetto: "Fermare la disumanizzazione" (12° Convegno Nazionale GdL - Ottobre 2007).

Al di là di ciò che si crede, la psichiatria non riguarda unicamente quegli individui ritenuti strani, ma proprio tutte le persone. Il tale individuo può essere giudicato strano perché non ha mai avuto un rapporto affettivo con una donna, il talaltro, invece, lo è perché si innamora spesso.
Una qualunque esperienza, ma anche il suo contrario, può essere giudicata strana e quindi "non logica". Un comportamento considerato "non logico" secondo la psichiatria diventa una malattia, una patologia, che però non ha alcun fondamento clinico, perché non esiste niente nel corpo della persona o nel suo cervello che riconduca ad una malattia.
Può sembrare un paradosso ma la psichiatria classica aveva elaborato alcuni concetti che si riferivano unicamente a situazioni estreme. Intendo le antiche categorie che formano la struttura della psichiatria - e che in questo libro si dimostra essere false - il concetto di schizofrenia ad esempio, o quello di paranoia, di isterismo. Esse riguardavano condizioni estreme, situazioni in cui il rapporto fra l'individuo e la società era particolarmente difficile.
La psichiatria contemporanea invece va oltre, estende le sue categorie a situazioni della vita che nessuno in passato avrebbe mai pensato potessero entrare nella sua sfera di attribuzione. In tal modo, si è formata una rete di controllo dei comportamenti umani sempre più avvolgente. Gli psichiatri hanno la possibilità di sequestrare una persona, o di costringerla alla dipendenza della loro decisione terapeutica, per i motivi più vari.

La categoria di malattia mentale viene sempre attribuita da chi detiene il potere a persone che ne hanno meno. Gli immigrati, i sottoproletari, le casalinghe sono sempre le fasce sociali più colpite, però anche altri possono subire la decisione di chi è più in alto nella gerarchia sociale: un industriale, ad esempio, che ha un figlio che non si comporta come lui vorrebbe, può farlo tranquillamente ricoverare. Proprio perché può essere applicato a chiunque, il giudizio psichiatrico sembra infondato.
La psichiatria, sostanzialmente priva di fondamento, mostra dunque di essere uno strumento utile a chi ha più potere per eliminare chi ne ha meno.
Nel Novecento, Gaetano Bresci uccise il re d'Italia dopo che il generale Bava Beccaris a Milano aveva sparato sulla folla affamata. Anche a quei tempi si discuteva se l'anarchico Bresci fosse pazzo oppure no. Nessuno ha mai insinuato dubbi sulla salute mentale del generale Bava Beccaris, per il semplice motivo che il generale rappresentava il potere, Gaetano Bresci la dissidenza.

Il primo atto della psichiatria consiste nello svuotare di senso ciò che la persona dice o fa, svuotando in tal modo di senso la persona stessa. Solo successivamente viene fatto il resto. Il danno maggiore alla persona non viene arrecato tanto dal manicomio, o dalla clinica psichiatrica, o dai reparti degli ospedali (SPDC) dove finiscono adesso le persone, il danno viene prima ed è generato dal potere che alcuni essere umani si prendono, di svuotare di senso la vita degli altri. Nel momento in cui una persona qualunque viene giudicata malata di mente da uno psichiatra, tutto quello che dice o che pensa non ha più alcun significato. Questo atto ha delle implicazioni sociali: la persona viene squalificata in relazione agli altri componenti di una comunità e quindi messa in difficoltà nella vita sociale. Il ricovero a quel punto è soltanto un'aggiunta, il danno è avvenuto prima.
Togliendo il significato al pensiero la psichiatria toglie anche la responsabilità alle persone, annullandole. L'uomo privato della produzione di senso e dell'attribuzione di responsabilità non esiste più.

Anche nell'ambito della giustizia penale, il giudizio psichiatrico è falso. In tribunale la stessa persona, per lo stesso reato, piccolo o grande che sia, trova uno psichiatra - quello del pubblico ministero, dell'accusa - che sostiene, senza ombra di dubbio, che l'imputato è sano di mente. Il pubblico ministero sostiene questa tesi perché vuole condannare la persona ad una pena certa. Un altro psichiatra - quello nominato dalla difesa - sostiene invece che l'imputato è malato di mente, ma questo accade semplicemente perché l'avvocato pensa di salvare la persona sostenendo la sua infermità mentale.
Anche sul piano giuridico, la situazione è diventata più difficile che in passato perché tutti i reati possono essere ricondotti ad una malattia di mente.
Il manicomio giudiziario naturalmente è utilissimo al potere perché con la possibilità di decidere se accettare o meno il parere dello psichiatra, il magistrato può sempre riservarsi il diritto di riconoscere o meno la responsabilità di un'azione alla persona imputata. Questa scelta dipende dagli orientamenti del giudice e dal contesto storico e sociale. Se può far comodo attribuire un delitto ad una persona che non è responsabile lo si fa; se non fa comodo, non lo si fa. Ciò vale anche per la persona che è sottoposta al giudizio.

Nel libro racconto di come il reparto di Cividale fu chiamato *Centro di Relazioni Umane*. Scegliemmo questo nome proprio perché sapevamo, essendo dei medici, che non ci stavamo occupando di malattie ma di difficoltà relazionali. Se una persona si rivolgeva a noi perché infelice per la perdita della ragazza, questa non era una malattia. Perciò parlammo di Centro di relazioni umane perché lavoravamo per sottrarre al manicomio le persone che erano in conflitto con gli altri.
Bisogna cambiare linguaggio per ritornare a parlare dell'uomo e delle sue esperienze.
Il linguaggio della psichiatria va rifiutato proprio perché falsifica l'esperienza degli uomini, classificandoli ed aggredendoli con le sue nominazioni.

Sopra: *Occhio Uroborico* di Sofia Rocchi - opera esposta alla mostra Art RiBel, in occasione del 18° Convegno GdL

Giorgio Antonucci, medico, è uno dei massimi esponenti dell'antipsichiatria (si veda anche pag. 25) e membro dei Comitati Scientifici UPMAT ed AIMAT. Il testo riportato è stato pubblicato sul n°4 della rivista GdL MusicArTerapia (settembre 2007)

Giancarlo Bianchini

Credere nei “nascosti”

L’AS.SO.FA. (Associazione di Solidarietà Familiare) di Piacenza è una delle realtà storiche ed esemplari della Globalità dei Linguaggi, grazie anche ad un coordinamento costante di operatori e responsabili con il Centro Nazionale GdL.

Sono dirigente dell’AS.SO.FA. di Piacenza, un’associazione di volontariato nata sulla convenzione per il tempo libero, la definirei una scuola per l’autonomia. La nostra associazione ha una radice religiosa: un gruppo di famiglie nell’81 si è recato dal nostro vescovo denunciando un bisogno di integrazione: tutto ha avuto principio come una festa del sabato, ed è nata naturalmente un’amicizia tra famiglie. Nello statuto stesso dell’associazione abbiamo da subito chiarito che lo scopo si fondava sulla creazione di una trama di rapporti d’amicizia, e la promozione di una valorizzazione dei ragazzi per le qualità che hanno nella comunità locale, con l’obiettivo dell’integrazione.
Nel tempo è nata l’attenzione alla Persona nell’incontro con Stefania Guerra Lisi e la Globalità dei Linguaggi, nella quale abbiamo trovato i nostri stessi valori: la *sacralità della vita*, la *valorizzazione dei potenziali umani*, la *condivisione*, l’*integrazione*.

Giancarlo Bianchini è Presidente dell’ASSOFA di Piacenza e membro del Comitato Scientifico UPMAT. Il testo riportato è stato pubblicato sul n°1 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2006)

lo stesso vivo il contatto con i ragazzi, non si può avere la responsabilità di una dirigenza se non si vive la quotidianità delle relazioni. La prima cosa fondamentale nella vita è prendere sul serio gli incontri con le persone, questa è la lezione profonda che ci rivolgono i nostri ragazzi, per i quali chiunque si incontra è considerato amico, senza pregiudizio. Il valore della vita è la radice di ogni rapporto, qualunque sia la condizione: il coma stesso dimostra la *facoltà senziente come inalienabile*, la vita è sacrale. Credere nei potenziali umani è difficile da praticare e da comunicare agli educatori, è *credere nei “nascosti”*.

Alessandro vive con noi da due anni e mezzo perché rifiutato, la diagnosi fatta dal servizio di neuropsichiatria infantile è “senza speranza”. È uscito dall’ospedale psichiatrico dove gli è stata somministrata una cura non adatta che ha amplificato l’atteggiamento aggressivo fino a precludere la frequenza a scuola. Con noi è riuscito a dare l’esame di terza media servendosi della comunicazione facilitata grazie a un nuovo *grembo sociale*, e così è stato per la scuola superiore. La sua sfida indaga sul punto limite dell’educatore, è una riprova quotidiana della sua fede nei potenziali umani, se conserva la speranza rispetto alla disperazione che lui tende a far emergere in provocazioni continue. Oggi è molto migliorato grazie alla nostra *fiducia*, se fosse stato trattato dall’alto in basso come un utente di un servizio sarebbe stato condannato ad essere un soggetto senza possibilità di. Un grembo sociale di amici gli sta *restituendo la speranza* che la diagnosi gli aveva sottratto. Siamo andati a parlare alla sua classe perché capissero chi è e potessero *accoglierlo*, con il risultato che il preside nella sua formazione ora coinvolge tutti gli insegnanti e non solo il sostegno.

Credere nei potenziali umani significa, usando un’espressione di S.Paolo *“sperare contro ogni speranza”*. Nella condivisione tentiamo di vivere un’*amicizia alla pari* con loro, è condivisione della condizione umana in cui loro sono oggettivamente fragili, e questa stessa consapevolezza regala loro un punto di forza: noi ci sentiamo pieni dei nostri successi e obiettivi, ci sentiamo ricchi; dobbiamo accettare la nostra povertà e la nostra fragilità e insieme vivere la cultura della reciprocità del dono. Il mio compito è mettere loro in condizione di *donare quello che hanno*. Il valore della persona è nella sua integralità, nella *unità psicofisica*, nel suo *spirito vitale*, nel suo bisogno di trascendenza, che abita ogni persona umana. Noi abbiamo un infinito bisogno di felicità, coltivando questo bisogno abbiamo scoperto che i ragazzi hanno dentro una ricchezza, una capacità di vivere proiettandosi in questa dimensione dell’oltre da diventare in questo i nostri maestri, a cominciare da Elvira che in preparazione alla sua prima comunione scrisse alla sua educatrice “Silvia, mi hai insegnato tante cose, ma hai tanto bisogno di crescere nella fede”.
Lo spirito è quello di vivere un’amicizia e quello di consentire che gli scartati dal mondo diventino *protagonisti* alla pari con noi, come abbiamo dimostrato nello spettacolo integrato ad Assisi “S.Francesco”, con cento attori di cui quaranta disabili in scena, e come pensiero che promuoveremo ad un convegno a Piacenza “Comunicazione ed Handicap per una nuova cultura dell’uomo” per uscire pubblicamente a testimoniare che i nostri ragazzi non sono, come spesso sono visti, un problema, ma delle opportunità, delle *risorse* per tutti, perché ci insegnano: la semplicità e la fiducia in un mondo di non fiducia, la fedeltà nell’amicizia in una cultura di infedeltà, la condivisione e la disponibilità in una cultura di egocentrismo. Noi, in un mondo diviso, violento, di nemici, di competizione, siamo la testimonianza di un mondo nuovo, viviamo la possibilità di un mondo nuovo dove *la diversità è ricchezza nel grembo sociale*, e questo vogliamo gridare nella coscienza di una missione grande di *valorizzazione della persona* per ciò che è, perché ciascuno è importante ed ha un dono da dare se noi lo sappiamo accogliere.

Massimo Bonfantini

Le abduzioni del corpo

Il testo originale "Le abduzioni del corpo" non è di oggi [1], ma è attuale. Qui lo riprendiamo in forma abbreviata. L'abduzione è l'atto di intuizione con cui da alcuni indizi si inventa un'ipotesi per risolvere un problema. È la forma di conoscenza più comune, dalla vita quotidiana alle trovate geniali dei grandi detectives, alle grandi invenzioni scientifiche... alle teorie della GdL. Per questo è importante, e stimolante, la riflessione del massimo studioso italiano in questo campo.

Peirce [2] respinge la tesi che la **sensazione** sia una prima o immediata "impressione dei sensi", mostrando come essa sia in realtà un'interpretazione selettiva e unificatrice di diverse impressioni esercitate dallo stimolo su vari nervi e centri nervosi. Quindi la sensazione ha la stessa forma logica e svolge la stessa funzione di un predicato semplice, *interpretante,* che viene attribuito a una cosa in luogo di un predicato complesso, *interpretandum e interpretato.*

È cioè perfettamente analoga all'ipotesi. L'unica differenza è che l'ipotesi del giudizio vero e proprio *è* fondata su argomenti razionali, mentre l'ipotesi della sensazione «o segno mentale naturale» è per così dire «arbitraria», in quanto dettata meramente «da come è costituita la nostra natura». Per il suo fondamento arbitrario e insieme obbligato il processo inferenziale che dà luogo alla sensazione 'assomiglia' al processo argomentativo che dalla definizione di un termine porta a individuare il termine stesso.

La **percezione** è un'abduzione in un senso più forte e attivo della sensazione. Benché ancora avvertita come obbligata, è però conscia, è un «giudizio virtuale», è soprattutto già una «costruzione mentale». Ogni percezione manifesta infatti un netto scarto, una profonda differenza costitutiva rispetto alla struttura della sua specifica sensazione quale si può inferire dai risultati della fisiopsicologia. Così, a esempio, la visione dell'estensione implica una sintesi superiore e non può essere *dettata* dalla sensazione.

A prima vista l'**emozione** sembra, come la sensazione, anche se per motivi opposti, qualcosa di immediato, di non inferenziale, di non riconducibile alla forma di un predicato quale prodotto di ipotesi. Infatti, mentre la sensazione sembra a prima vista immediatamente legata all'oggettività, l'emozione sembra immediatamente connessa al nostro io, slegata da ogni contenuto conoscitivo, semplice stato d'animo.

Tuttavia, l'emozione nello sviluppo del pensiero «sopraggiunge dopo l'inizio della percezione del suo oggetto» , e insorge «quando la nostra attenzione è fortemente attratta su circostanze complesse e che il pensiero non riesce a dominare». Quindi, da un lato l'emozione viene a coronamento, a sintesi, di un lungo processo conoscitivo-inferenziale; d'altro lato, pur ponendosi come «predicato semplice, che si sostituisce a un predicato altamente complesso», e dunque secondo la forma propria dell'ipotesi, l'emozione non riesce a dominare gli elementi che interpreta.

L'emozione è allora pur sempre una cognizione inferenziale, anche se ancora, in sé, troppo "angusta", troppo grossolana e sommaria per essere precisamente utilizzabile. E' più una domanda, il segnale dell'esistenza, anzi dell'insorgenza di un problema, che il primo progetto per la soluzione del problema. L'emozione è, potremmo dire, una forma di "ipointerpretazione": insorge come sostitutiva di una ipotesi intellettuale e operativa, significandone l'esigenza.

Sopra, il gesto di accoglienza di una madre in una fotografia di Muybridge.

A questo punto sembrerà naturale, io credo, l'idea, diciamo pure l'ipotesi o abduzione, che una persona nell'arco della sua vita non faccia altro che pensare e mettere più o meno in pratica **ipotesi per sopravvivere**, più o meno felicemente o alla men peggio, disturbata o pungolata dalle emozioni che, anche quando siano nette e potentemente suggestive, come la vampa del desiderio o il gelo della paura, *angustiano,* con l'ansietà del mancato padroneggiamento, e segnalano 1'ineludibilità del problema, che di volta in volta in un modo o nell'altro va superato.

Tenendo presente questo carattere essenziale e costante nel nesso interpretativo, si può proporre il seguente modello generale dei livelli dell'interpretazione nella cognizione:

0.(IMPATTO STIMOLO-SISTEMA NERVOSO CENTRALE)

I. SENSAZIONE

II. PERCEZIONE

III. GIUDIZIO PERCETTIVO

IV. GIUDIZIO IN TERMINI DI COSE ED EVENTI OSSERVABILI, DI RAPPORTI CAUSALI O GENERALMENTE FUNZIONALI FRA COSE ED EVENTI, DI RAPPORTI SELEZIONATI E MISURATI (ESPERIMENTI)

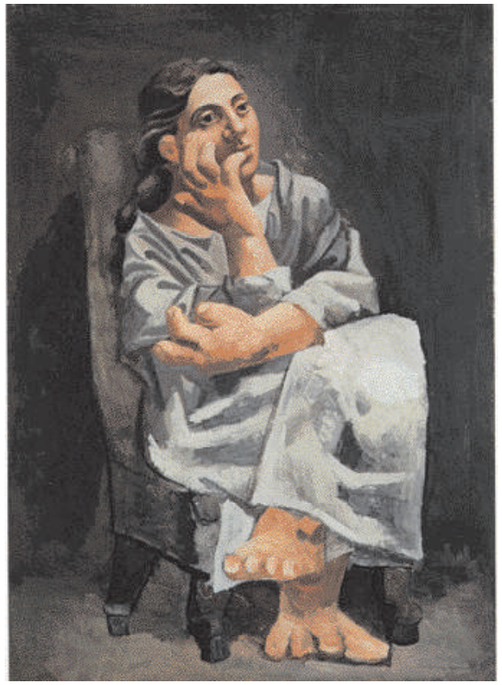
V. TEORIA SCIENTIFICA

L'abduzione, la mania di abduzione, la passione abduttiva è dunque la marcia in più degli umani rispetto agli altri animali, agli antenati, agli antichi e moderni. E la nostra marcia in più di umani ultramoderni per sopravvivere come individui e come specie. E tuttavia, al giro di boa della crisi della società capitalistica e industriale, il problema esistenziale più diffuso, la malattia mortale che attanaglia buona parte dell'umanità sembra essere proprio la difficoltà di compiere certe abduzioni decisive per la propria vita, o l'impossibilità o il rifiuto di abdurre, di scegliere che cosa fare, per che cosa vivere. Le nevrosi, le malattie psichiche, diffuse, proclamate, conclamate, registrate, sono sintomi derivati: non sono la malattia ma la sua scusa, la sua razionalizzazione: non la causa, ma la giustificazione e insieme la cura dell'impossibilità della scelta e della decisione, dell'impossibilità di assunzione di responsabilità che viene avvertita, perché così impone il super-io che riflette il dovere sociale, come *fallimento.*

Io non voglio (o "non ce la faccio" a) laurearmi, trovare un lavoro, conservarlo, fare bene i compiti, sposarmi, guadagnare di più, "tirar su" una famiglia. Rifiuto questa scelta di vita; quest'abduzione. Perché? Perché mi sembra gravosa, poco affascinante, poco promettente, anche sul piano dei consumi materiali, difficile e insensata, tranne per qualche matto "con il pelo sullo stomaco" e malato di aggressività, oppure preso dal "sacro fuoco" dell'attivismo. Voglio fare solo cose che mi piacciono. Mangiare e bere e andare a spasso. Andare a remi in barca da Novara a Venezia. Fare il giro del Lago d'Orta

Massimo Bonfantini, semiologo, è docente al Politecnico di Milano.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°3 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2007)

MusicArTerapia Metodo Stefania Guerra Lisi



a piedi. Fare tutti i giochi elencati da Rabelais. Amoreggiare senza impegno la mattina con Rosetta, il pomeriggio con Lisetta, la sera con Benedetta. La mattina con Gino, il pomeriggio con Dino, la sera con Pino. Suonare la chitarra. Dipingere senza vendere. Scrivere poesie senza stamparle. Ma mi dicono tutti e mi dico anch'io che non è possibile. Che l'erba voglio non cresce da nessuna parte. Seguo allora quanto mi impongono. Seguo l'andazzo. Ma non ce la faccio. Non lo sopporto.

Ma ecco la trovata, la giustificazione, perché non "rendo", non "rispetto gli accordi". Non è per pigrizia, cattiva volontà, incapacità intellettuale. No. È perché sono malato. In effetti, adesso che ci penso, odio i miei genitori, la mia libido è a zero, alzo il gomito, con il coniuge è un disastro, devo avere qualche perversione, forse sono lesbica, deve avermi sedotto quando avevo due mesi il mio bisnonno pirata. Me lo chiarirà senz'altro il mio psicoanalista. Comunque, finché sono malato, sono a posto. Sono rispettabile. Ho uno status. Sul lavoro e in casa non mi possono rompere troppo (vedi anche Volponi, *Memoriale*); crogiolarmi nella malattia , che mi consente di lavorare poco, di curarmi, e di risparmiare il corpo.

In tutta questa storia, sotto il segno più che del "disagio" freudiano del disastro di *questa* civiltà· è infatti proprio il corpo, il corpo proprio, propriamente inteso, il proprio corpo, nel senso del mio corpo, fondamento per me e del riguardo per me e del rispetto per me (prima che e come indispensabile per riguardo per l'altro), che viene accantonato e mortificato. La soggettività di godimento e di spontaneità corporale, il corpo come ciò che fa e gode, ma anche soffre, viene dimenticato e ristretto, sepolto sotto il fissarsi dell'attenzione, sociale, del paziente, del medico, sui labirinti dell'animo (dell'anima?), sulle fissazioni delle credenze, sui crampi psichici, sulle chiacchiere e i sentimenti chiacchierati.

Se il mio discorso, volutamente provocatorio ed estremo, sul senso della malattia mentale come abduzione mancata, rimossa e coperta da nevrosi sintomatica di superficie, dovesse essere preso un pochettino sul serio dalla "gente del mestiere", è evidente che l'attenzione del paziente e del medico dovrebbe spostarsi dai *discorsi* sulla guarigione all'invenzione e alla prova di nuovi abiti e di nuovi esercizi (non "spirituali" ma) corporei finalizzati, agonistici, sportivi, ludici, attoriali, pratici, a seconda delle *inclinazioni* e delle scelte che maturino nelle "riunioni di allenamento".

Provocare e indurre, con battute dialogiche inventive, con il discorso delle parole e dei gesti, il "paziente" a essere sempre meno paziente e a partire per un progetto, per un processo di libere abduzioni progettuali del corpo, che *hanno* il corpo come strumento e fine.

Ma perché fare leva sull'iniziativa e l'attività del corpo per curare la psiche? Non proprio, direi, per seguire l'assunto della linea Pascal-Stanislavskij, secondo cui la ripetizione della recita, del rito corporeo finto per prescrizione, induce a poco a poco l'abito psichico giusto e desiderato (da chi?). Ma più radicalmente per erodere lo spazio-tempo di vissuto abbandonato al guasto dell'esame di coscienza e delle magre soddisfazioni dei pentimenti, agli equivoci antiquati, ma rinnovati continuamente, del raddoppio immaginario della vita nell'anima: dell'alienazione del corpo, appunto.

Il fondatore del pragmatismo non può non essere anche il fondatore di un metodo pragmatista, cioè interattivo, della *detection.* È dall'interazione, dal parlare, che si riescono ad *apprendere cose nuove.* Ma non tanto dalla superficie dei discorsi, quanto dai comportamenti, studiando mimica e fisionomia.

Ma in questo studio dell'apparenza fisica altrui, di gestualità, mimica, fisionomia, a volte ci arrivano «forti notificazioni di verità», dice Peirce, che si presentano però in un modo strano. Che si può chiarire come un singolare contrasto fra sfuggente opacità delle premesse e perentoria vivacità della conclusione di un profondo e suggestivo argomento ipotetico interiore, sviluppato zitto zitto da uno dei nostri "ii".

Noi, in questi casi, come quando a una prima impressione diciamo nel nostro cuore recisi «questa faccia non mi piace», o come fa Peirce quando riesce a *riconoscere* un sintomo di colpevolezza nel "negro", siamo ben sicuri di questa conclusione, di questo giudizio-impressione. Ma non riusciamo a risalire alle premesse di questo argomento ipotetico.

Perché? Qui commento ed esplicito la linea di ragionamento che ha in mente Peirce. Spesso queste impressioni, soprattutto negative, sono riattivazioni o campioni di impressioni che noi abbiamo ricevuto, o meglio campioni di quella classe di impressioni che noi abbiamo imparato a ricevere e a immagazzinare, quando eravamo molto piccoli. Quando non sapevamo parlare del tutto o quasi. Tuttavia le abbiamo immagazzinate. E abbiamo imparato a stabilire certe connessioni. Per esempio: fra un certo odore e la malvagità o l'aggressività o la paura o la malevolenza.

Queste connessioni o inferenze della nostra prima infanzia, spesso confermate, e di vitale importanza, si sono radicate profondamente nella nostra memoria. Ma quando le abbiamo stabilite, non sapevamo etichettarle con i simboli. Né le premesse né le conclusioni erano espresse in parole. Quando abbiamo cominciato a parlare, era più facile e più importante verbalizzare la conclusione, il *no, il non mi piace,* invece delle premesse. Del resto la capacità di autoanalisi e di giustificazione di un giudizio di valore è molto tardiva *e sempre* difficilmente obiettivabile.

Ma vi è di più. Questi giudizi si fondavano su segnali *olfattivi*. Cioè su un senso il cui uso è molto fondato nella nostra animalità, nel nostro *istinto della caccia,* ma sempre più penalizzato nella nostra civiltà e nella nostra educazione. Ci insegnano molto presto che dobbiamo cancellare i nostri odori, non annusare gli odori degli altri e sforzarci di non sentirli.

Così giudizi del tipo di quello vincente di Peirce sono al contempo molto repressi, anche se non propriamente rimossi, e quindi di difficile recupero, non verbalizzabili nelle premesse, ma, quando siano autenticamente riattivati, molto convincenti e ragionevoli quasi quanto un'asserzione o una previsione della fisica. Perché, se questo odore, che pure non so di primo acchito definire, non mi ha mai ingannato, e ha costituito un abito di riconoscimento di persona-di-cui-non-fidarsi, per quale motivo mi dovrebbe ingannare ora?

Naturalmente non è facile cogliere questi segnali. Ci vuole, appunto, come si dice, *fiuto.* Questa fiutata va preparata. Non bastano forza logica e scientificità alla Holmes, energia interattiva e caparbietà, ci vuole l'abito alla Peirce del filosofo-segugio, la capacità, che è anche dell'artista, di distendere il massimo di intenzionalità nell'ottusità apparente del massimo di ricettività: per saper cogliere le piccole percezioni e le nostre risposte più profonde o più antiche.

(1) È apparso nella rivista *Tecniche conversazionali,* Edizioni La Vita Felice, IX, 18, dicembre 1997.

(2) Charles Sanders Peirce, fondatore della semiotica moderna, e in particolare ideatore della teoria dell'abduzione. Vedi C.S.Peirce, *Opere*, a cura di M.Bonfantini, Bompiani, Milano 2003; M.Bonfantini, *La semiosi e l'abduzione*, Bompiani Milano 2/2003.

Sopra:
Picasso, *Donna seduta* (1920)

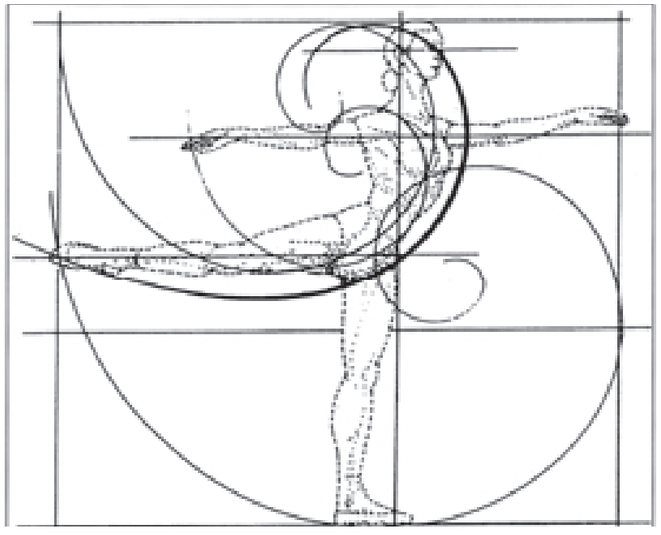
MusicArTerapia Metodo Stefania Guerra Lisi

Eugenia Casini Ropa

I geroglifici del corpo

La danza è l'arte del corpo, dove il corpo è il soggetto-oggetto globale di ciò che avviene, e la moltitudine dei suoi segni è consapevolmente organizzata in discorso poetico, metaforico e simbolico, al servizio di un'idea artistica creativa.

Negli studi si parla oggi abitualmente del corpo come del luogo in cui più intimamente natura e cultura si incontrano e si fondono; la danza è un osservatorio interessante per osservare i modi di questa fusione. Vedremo qui tre esempi che costituiscono nodi emblematici di modificazione della concezione del corpo, e quindi della costruzione del linguaggio dei suoi segni, nel corso del secolo ventesimo.



Eugenia Casini Ropa
è docente di Storia della Danza all'Università di Bologna e membro del Comitato Scientifico UPMAT.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°3 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2007)

1- Danza classica: *il Corpo formale*

La codificazione "classica" del corpo e del suo linguaggio teatrale costituisce la tradizione pluricentenaria della danza d'arte occidentale. Ma qual è l'idea di corpo che la sostanzia? Un corpo tradizionalmente scisso da una visione dualistica dell'essere umano: il noto 'errore di Cartesio' fatale per la nostra civiltà, e tuttora operante: la divisione tra corpo e anima, tra sensibile e spirituale. Questa concezione della danza ha le sue radici non a caso nel Rinascimento in ambito aristocratico, fondamento della costituzione di un corpo elitario, il corpo ideale elaborato dalla nobiltà cortese, fatto di segni di distinzione rispetto alla massa della società. L'immagine del corpo e il codice di movimento della danza-balletto deriva da quella particolare concezione.

Per dirla con Husserl, qui il corpo è concepito come *Körper*, un corpo-strumento puramente organico, un corpo-oggetto dominato dalla mente, a cui viene imposta una codificazione, una acculturazione, un lavoro gravoso e continuo di ricostruzione per imprimergli sopra i segni tipici di un valore estetico ideato da una certa società e cultura. Questa è un'estetica della forma, questi sono corpi idealizzati e formalizzati, sui quali viene iscritta una scrittura segnica dove ciò che conta è la bella linea: una *scrittura calligrafica*. Qui non ha valore ciò che sta dietro il segno; il segno è costruito artificialmente e sovrapposto al corpo, che deve rispettare delle regole estetiche definite da una società che crede fortemente nella necessità di dominio e controllo del corpo, della sua organizzazione e del suo assoggettamento al disegno della ragione.

2 - Danza moderna: *il Corpo espressivo*

All'inizio del '900, primo grande mutamento, rivoluzionario, della concezione del corpo, che scopre un linguaggio della danza completamente diverso: corpo "liberato" che si "esprime" nel movimento. Come si passa da un corpo formale, che costruisce splendidi disegni nello spazio, ad un corpo espressivo? Nel nostro mondo occidentale cambia la concezione del corpo. Prendono il sopravvento le scienze che permettono di conoscerne meglio la costituzione e il funzionamento: fisiologia, biologia, anatomia, medicina fanno passi da gigante. Ma soprattutto si sviluppano le scienze cosiddette del profondo: psicologia, psichiatria, psicanalisi, che vanno ad indagare quella 'seconda metà di noi', come era vista nell'ambito dualistico, e ad instaurare rapporti ineludibili e strettissimi tra le due parti.

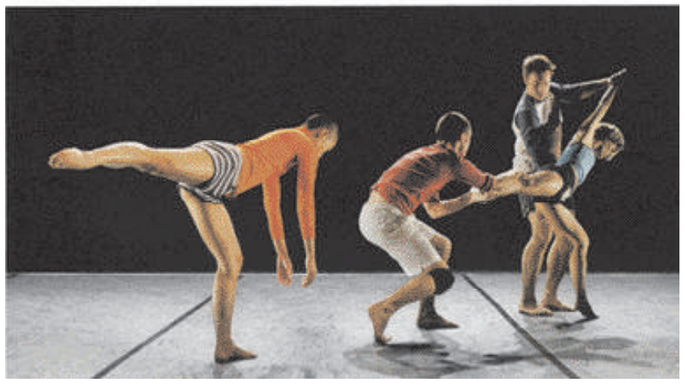
All'inizio del '900, infatti, si tenta il superamento della dicotomia corpo/spirito, o perlomeno se ne proclama a gran voce la necessità e se ne indagano le vie. L'essere umano è uno, nell'individuo le due 'parti' mentale e corporea non possono più essere divise; il corpo deve essere rivalutato come luogo della rivelazione dello spirito, che porta a manifestazione l'interiorità (chiamata allora prevalentemente anima); se ogni manifestazione fisica, o segno esteriore, è intimamente connessa ad un impulso interiore (e viceversa, come insegna la psicologia sperimentale), ogni gesto/segno sarà costituzionalmente espressivo. Abbiamo così da un lato una benefica rivalutazione del corpo e dell'individualità creatrice nell'arte del movimento; dall'altro, per la grave difficoltà a liberarsi della soggezione del doppio binario, si finisce per mettere il corpo liberato dalle precedenti costrizioni al servizio della psiche, poiché viene investito del compito di "agente" esterno dell'interiorità.

Ecco allora che i nuovi danzatori primonovecenteschi, all'insegna del motto "ogni uomo è un danzatore", rivendicano la libertà individuale di creare i segni del proprio corpo, si liberano della codificazione linguistica classica e rifiutano il peso delle convenzioni comportamentali della società, ciascuno si dedica ad esprimere a suo modo la propria interiorità. Ogni corpo/anima (*Körperseele*, come lo battezzano i tedeschi, ora *Leib*, corpo vivente, esperienziale) consapevole della propria espressività costruisce nella danza un metalinguaggio cinetico al servizio di emozioni, pensieri, sentimenti. La paura, l'odio, l'amore, la superbia, la vanità, imprimono sul corpo testi gestuali che rielaborano i significati interiori e li restituiscono trasmettendoli all'osservatore; è un'estetica dell'espressione che si traduce in una *scrittura ideogrammatica*, in cui i segni esterni rinviano a dei contenuti sottesi stilizzandoli.

3 - La danza postmoderna: *il Corpo senziente*

Se osserviamo le performances di alcuni danzatori degli anni Sessanta/Settanta del novecento, cogliamo subito un nuovo, evidente cambiamento. Non c'è più né tecnica codificata, linguaggio definito, né volontà di espressione, ricerca di un corpo emozionale. Non ci pare di cogliere nei loro gesti alcun significato ulteriore: c'è una persona che fa movimenti pressoché normali, quasi pedestri a volte, sperimenta le possibilità di movimento del suo corpo secondo modalità che non sono virtuosistiche né espressive;

Le immagini: a sinistra, Analisi schematica di un *arabesque* del balletto classico (codificato da C. Blasis)
In alto, la danzatrice tedesca Gret Palucca; sotto, Ballet Preljocaj (Emty Moves, 2004)



dal sito http://www.ilpost.it/2013/06/30/pina-bausch-teatrodanza
ANNE-CHRISTINE POULOULAT/AFP/Getty Images

una persona che compie una sorta di ricerca su se stessa, non si interessa del pubblico eventuale, occupa lo spazio, tutta intenta a sentire cosa succede nel suo corpo mentre si muove camminando, chinandosi, stirandosi, piegando un braccio, ecc.
Che cosa è successo? Ci troviamo di fronte ad un secondo grande cambiamento di concezione del corpo nel Novecento o ad una radicalizzazione delle acquisizioni precedenti, che trova il suo sostrato concettuale principalmente negli studi fenomenologici. Dopo un corpo svalutato che aveva bisogno di presentarsi come oggetto di bellezza virtuosistica per avere un valore, e dopo un corpo rivalutato, ricongiunto all'interiorità e messo al suo servizio, ora abbiamo un corpo *in sé*, ridefinito come unica sede dell'essere. Il corpo ha acquisito una sua vita autonoma, ha una dimensione olistica definita, accettata; si sa che i gesti/segni, i movimenti del corpo portano intrinsecamente con sé e rivelano elementi biologici e culturali, ereditari e acquisiti, tecnici e compulsivi (come i segni di disagio, di malattia). Tutto questo è già inscritto all'interno del corpo, il corpo *è* tutto questo, non c'è bisogno di esaltarlo attraverso una rielaborazione linguistico-gestuale della sua presenza, né di sottolineare il fatto che dietro i suoi gesti ci sia un mondo interiore.
I nuovi danzatori rifiutano le tecniche sofisticate, come la volontà di espressione o comunicazione di significati aggiunti; il corpo è di per sé il centro del discorso, il corpo in movimento è l'oggetto della danza, contiene in sé tutto ciò che può mostrare; quello che interessa non è più la costruzione tecnica né la volontà espressiva, è semplicemente la coscienza e l'uso del corpo per ciò che è.
Per la danza post-moderna, il corpo è quel che è storicamente: il mio corpo è ciò che è oggi, in questo preciso momento, con tutti i portati della mia esistenza; ma ciò che interessa è sentire, abitare questo corpo, essere questo corpo. Nella danza classica ed espressionista, per dirla con i filosofi, io *ho* un corpo; per questa nuova danza io *sono* un corpo, e con questa consapevolezza faccio i conti, questo cerco di capire. In questa danza che potremmo definire *centripeta* - così come le altre forme erano *centrifughe*, rivolte all'esterno - i danzatori si concentrano prevalentemente su se stessi, sul sentire il proprio corpo e il suo movimento.
La ricerca di questa sensazione, del sentire il proprio *esserci* nel corpo, si sviluppa in alcuni fino ad arrivare ad una ricerca quasi ossessiva di ogni potenzialità motoria corporea: ogni articolazione viene saggiata e messa in movimento, nessuna parte del corpo è ignorata, a dominare è la segmentazione e il policentrismo, spazio e tempo trovano nuove dimensioni corporee. Pur se la sensazione domina, finisce comunque inevitabilmente per portare con sé anche l'emozione; benché non ci sia la volontà di emozionarsi e di emozionare, l'emozione finisce per ritornare nel momento in cui il corpo diventa veramente la sede unica della persona, ne rivela la completezza cosciente e ne trasmette l'esperienza vitale nel proprio mondo. Il corpo allora è davvero e ancor di più *Leib*, corpo/essere. Siamo di fronte ad un *corpo senziente*, sensibile, i cui *geroglifici* danzanti instaurano una comunicazione apparentemente letterale, diretta ai nostri sensi, ma in realtà ambigua e misteriosa, della stessa ambiguità e complessità dell'essere.
Ho voluto chiamare questo intervento "i geroglifici del corpo", perché riflettendo sulla molteplicità dei suoi segni, sulla complessità che questi segni portano con sé, mi è venuta alla mente la scrittura geroglifica: non ci sono le *lettere,* segni grafici in sé privi di senso che si uniscono convenzionalmente in parole significanti, né gli *ideogrammi* della cultura orientale, che traducono simbolicamente un concetto di fondo, c'è invece una serie di disegni apparentemente analoghi agli oggetti della realtà (cose, animali), che però vanno interpretati in modo totalmente diverso (come nomi, azioni, congiunzioni) a seconda della loro posizione nel discorso.
Oggi nella danza i portati dei cambiamenti delle concezioni e delle pratiche che si sono succedute sono maturati, si sono unificati, e c'è ormai una consapevolezza del corpo come portatore di segni complessi, una considerazione del corpo in sé ma anche una volontà di costruzione, di organizzazione del linguaggio del corpo, che porta ad una visione più articolata e permette le numerose forme e le conseguenti letture e interpretazioni della danza contemporanea.
La visione d'insieme dei segni della danza come un linguaggio apre la possibilità di leggervi non solo le intenzioni della mente creatrice, ma anche la manifestazione di un corpo/essere vivente che sta nel mondo, ne è plasmato e lo plasma, ne è segnato e lo segna, traducendo la sua esperienza in movimento tanto letterale quanto simbolico. Questo mi porta ad un'ultima riflessione finale su quanto - contenendo in sé tutte le potenzialità formali, espressive e sensoriali di cui si è parlato - il linguaggio della danza possa essere uno strumento utile e sensibile per leggere i corpi, i bisogni, i disagi delle persone e nello stesso tempo possa offrire a tutti una possibilità ulteriore di coscientizzazione corporea, di espressione e di comunicazione per vivere più pienamente la propria vita.

FOTO RUGGERO ZILIOTTO ©

Le immagini:
in alto, Pina Bausch;
a destra, Thierry Parmentier con Martina Danieli

Marcello Cesa Bianchi, Giovanni Cesa Bianchi, Carlo Cristini

L'invecchiamento mentale fra creatività e demenza

È "inevitabile" la perdita progressiva delle facoltà cerebrali con l'invecchiamento?

Per un lungo periodo l'invecchiamento mentale è stato considerato un processo parallelo a quelli che caratterizzano le varie funzioni dell'organismo – diminuiscono la vista, l'udito, la rapidità dei movimenti, il funzionamento di organi e di sistemi - e si è parlato di un decadimento fisiologico che progredisce con l'età, a ritmi variabili ma con modalità irreversibili. Un decadimento che riguarda l'intelligenza, le emozioni, l'apprendimento, la memoria, le motivazioni, il comportamento.
Le ricerche condotte con metodo trasversale mediante scale di valutazione sulle modificazioni con l'età dell'intelligenza su campioni rappresentativi dei vari livelli di età cronologiche di una determinata popolazione, a partire da quelle di David Wechsler negli anni '50 sulla popolazione americana portarono a riconoscere un quoziente di deterioramento con valori statistici caratterizzanti ogni classe di età e sempre più elevato col progredire di essa, a documentare l'affievolimento di una capacità che si era costruita nella fase iniziale della vita, stabilizzata per un breve lasso di tempo ma che aveva iniziato molto presto a decadere: l'invecchiamento mentale risultava inserirsi senza soluzione di continuità sul processo di accrescimento, caratterizzato quest'ultimo da una costruzione progressiva; la senescenza da una progressiva perdita che riguarda maggiormente alcuni aspetti dell'intelligenza – quelli connessi ai processi mnemonici e di apprendimento - ma che implica una riduzione globale irreversibile, misurabile nei termini del quoziente di decadimento fisiologico, da confrontare con quello patologico.

L'invecchiamento sembrava portare progressivamente e ineluttabilmente a una condizione demenziale, da avvalorare l'aforisma di Terenzio ("Senectus ipsa morbus est") l'equivalenza riconosciuta da S. Antonio da Padova fra senescere e se nescire e la definizione di Anselmo da Viadana che vede nell'invecchiamento una "sensuum diminutio". In questa ottica anche l'apprendimento, la memoria, le emozioni e le motivazioni risultavano progressivamente trasformate col passare degli anni, le emozioni tendendo a concentrarsi sui problemi personali, in un sempre più accentuato egocentrismo, con una tendenza depressiva sempre più coinvolgente e l'apprendimento diventando sempre più fragile, la memoria a breve termine sempre più compromessa, le motivazioni giungendo a ridurre il loro significato e la loro spinta esistenziale e il comportamento a essere inesorabilmente compromesso.
L'elevatissima diffusione fra le persone anziane di sindromi demenziali e depressive e di malattie neurologiche, con il conseguente verificarsi di condizioni di non autosufficienza o di scarsa autonomia sembrava confermare questo orientamento. Ma lo sviluppo delle ricerche in ambito psicogerontologico ha portato a rivedere quelle che sembravano posizioni consolidate, e ciò in funzione di 3 elementi: a) il contributo fornito dalle ricerche longitudinali che documenta l'estrema variabilità del processo di invecchiamento, in vari casi caratterizzata da una conservazione delle proprie capacità intellettive; b) la revisione critica degli strumenti psicometrici che ha consentito di riconoscere che il modo di esecuzione di molte prove, e in particolare a quelle a tempo limitato, penalizzava gli anziani – più riflessivi ma anche più lenti - rispetto ai giovani; c) le biografie di personaggi illustri nel campo delle arti, delle scienze, della politica, che documentano come a tarda età si possa essere non soltanto ripetitivi rispetto a quanto realizzato in passato, ma anche innovativi e che l'efficienza mentale possa in alcune persone mantenersi molto elevata anche in età avanzata.

Si veniva così chiarendo che se con l'invecchiare molte persone, ma non tutte, vanno incontro a decadimento mentale, mentre tutte vanno incontro a cambiamenti, peraltro molto variabili, non può essere il processo di per sé a causare questa conseguenza ma l'interferenza di condizioni e fattori – genetici, sanitari, culturali, psicologici, sociali – che riguardano solo una parte della popolazione; se si manifesta una dicotomia esistenziale, per la quale l'invecchiamento è patologico per una percentuale ancora troppo elevata di uomini e donne, risulta che è fisiologico per alcuni, e questa fisiologicità non comporta sul piano mentale un decadimento progressivo ma un restringimento dell'area di azione all'interno della quale *il livello di attività psichica può conservarsi o addirittura perfezionarsi.*

Sul *piano biologico*, una ricerca giovanile sui reperti autoptici di una donna di 102 anni ci aveva permesso di rilevare come in essa non comparisse nessuno dei segni considerati paradigmatici per un cervello senile: avevamo potuto così appurare, e con noi molti altri, che il cervello che invecchia non va necessariamente incontro a progressive e irreversibili modificazioni strutturali e funzionali.
Le capacità dimostrate da uomini e donne nella percezione, nel linguaggio e nella comunicazione ad età molto avanzata e le opere di personaggi illustri hanno inoltre documentato come l'anziano possa essere ancora *creativo* sulla base di un cervello che conserva un grado elevato di plasticità e come l'essere creativo – espressione di libertà da condizionamenti sociali – consenta un invecchiamento sereno.
Gli esempi in proposito sono numerosissimi, come è documentato fra gli altri del bel volume di Antonini e Magnolfi *L'età dei capolavori* e sottolineato da Simone de Beauvoir ne *L'età della ragione*. Ne cito soltanto due: quello di Sofocle il quale, reso padre a 89 anni dall'etera Theoris, come raccontò Cicerone, fu chiamato in giudizio, perché fosse dichiarato infermo di mente, dal figlio legittimo Iofone e ottenne l'assoluzione dopo aver recitato davanti alla corte alcuni passi dell'*Edipo a Colono* appena completato. E quello di Michelangelo il quale – come ricorda il suo allievo e biografo Daniele da Volterra – pochi giorni prima di morire a 89 anni modificò, nell'ultima delle sue *Pietà*, quella *Rondanini*, il rapporto spaziale fra Cristo e la madre, avvicinando notevolmente le loro due teste.
Ma se la creatività si esprime anche a tarda età in alcuni personaggi eccellenti, essa è peraltro *potenzialmente presente in ciascuna persona* che invecchia, anche se si esprimerà nelle modalità più svariate, individuali, di coppia, di gruppo e in prestazioni anche di carattere elementare.
Jeanne Claude Calmette, una donna che aveva conosciuto Van Gogh, è vissuta fino a 122 anni dichiarando "Io muoio sana".
Molte ricerche hanno anzi dimostrato che l'essere creativi, che aveva caratterizzato l'infanzia di tutti e che era apparentemente scomparso durante l'età adulta, ricompare spesso in vecchiaia, come se le condizioni esistenziali dell'età senile favorissero la sua manifestazione. E l'essere creativo ridà un significato personale a una vita che sembrava averlo smarrito e permette di affrontare i problemi con maggiore serenità.

Secondo Guilford, le abilità creative sono determinate da un insieme eterogeneo di qualità del pensiero: a) fluidità, nel senso di capacità nel produrre un elevato numero di idee partendo da uno stimolo a prescindere dalle sue caratteristiche oggettive; b) flessibilità, nel senso di una capacità nel modificare l'impostazione del pensiero superando l'egocentrismo per valutare lo stimolo da diversi punti di vista; c) elaborazione, nel senso di capacità del pensiero di integrare fra loro informazioni e dati diversi sulla natura dello stimolo; d) valutazione, nel senso dello sviluppo della capacità di scegliere fra le diverse alternative la più congrua. L'insieme di queste quattro capacità evidenzia, nella creatività, la possibilità per l'individuo di organizzare in forma diversa gli elementi che strutturano un problema producendo idee nuove in grado di risolverlo. Alla base della creatività vi sarebbe una forma di pensiero "divergente", meno vincolato a schemi rigidi ed in grado di produrre molteplici alternative (Guilford, 1950).
Secondo Piaget le variabili intellettuali che caratterizzano l'atto creativo si riferiscono alla capacità di associazione e di dissociazione. La soluzione creativa di un problema dipende quindi dalla capacità di ristrutturare una situazione percepita come problematica in funzione dell'esperienza passata e delle conoscenze che l'individuo ha assimilato su quella particolare situazione evidenziando somiglianze e connessioni nascoste. Allo stesso tempo l'atto creativo scompone e dissocia i termini di un problema sino ad arrivare ai suoi elementi di base (Piaget, 1936).
Lo svolgimento di un'attività creativa è quindi un elemento complesso dell'attività intellettiva che attua un ruolo fondamentale nei processi di adattamento all'ambiente ed è presente, seppur con caratteristiche diverse, in ogni fascia d'età (Simonton, 1990).

Quando di parla di creatività non si intende solo quella dell'uomo di genio, ma si considera anche la disposizione che potrebbe presentare qualsiasi persona per realizzare se stessa. Afferma Rollo

Marcello Cesa Bianchi, Psicologo e membro del Comitato Scientifico UPMAT;
Giovanni Cesa Bianchi, Psicologo;
Carlo Cristini, Psicologo.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°2 della rivista GdL MusicArTerapia (settembre 2006)

maggio 2017 N° 17
Globalità dei Linguaggi
MusicArTerapia Metodo Stefania Guerra Lisi

Mayo che "il significato di creatività si è smarrito disastrosamente nel convincimento che si tratti di qualcosa cui ricorriamo occasionalmente, soltanto nei giorni di festa. La premessa da cui dobbiamo partire per discernere il vero significato di creatività è che in essa si esprime l'uomo normale nell'atto di realizzare se stesso, non come prodotto di uno stato morboso, bensì come rappresentazione del massimo grado di equilibrio emotivo (…) che si ritrova nell'opera dello scienziato o dell'artista, del pensatore o dell'esteta (…) o nel normale rapporto di una madre con il figlio".
Secondo C. R. Rogers esistono tre condizioni interiori che sono più strettamente associate a un atto creativo costruttivo. Come prima condizione questo studioso parla di apertura all'esperienza, di estensibilità della stessa. Si tratta del fenomeno opposto a quello della deformazione percettiva che può verificarsi come meccanismo di difesa quando un individuo si trova di fronte a una situazione di frustrazione.
La seconda condizione si verifica quando il giudizio di valutazione per l'azione creativa proviene essenzialmente dalla propria interiorità, per cui essa viene percepita come la realizzazione d proprie potenzialità, come espressione di una parte di se stessi. Anche se il consenso degli altri può agire da stimolo, tuttavia il sentimento di realizzazione personale è la miglior condizione per favorire la creatività.
Il terzo punto è in stretto rapporto con l'apertura e l'estensibilità dell'esperienza. Implica la capacità immaginativa, il gusto dell'esplorazione del nuovo, la possibilità di inventare e scoprire nuove ipotesi e significati.

Se il mantenere in attività il proprio cervello – così come ogni altro organo – consente di conservarne una relativa efficienza e forse di prevenire o limitare le conseguenze di un evento patogeno, l'essere creativi da vecchi – spontaneamente o sulla base di adeguati programmi di stimolazione – permette di rallentare e/o di arrestare il proprio declino. A un'età sempre più avanzata – si pensi al centoquattrenne Ardito Desio e al contadino sardo di 112 anni - è possibile esprimere una vita mentale significativa.
E allora ci si deve domandare se un'azione preventiva, terapeutica, riabilitativa in campo sanitario, educativo, psicologico, sociale, possa aumentare progressivamente la percentuale di chi invecchiando presenta un declino di alcuni funzioni, l'alterazione di altre, ma è ancora in grado di esprimere la propria creatività.

Un problema che a questo punto si pone è quello relativo al rapporto fra *creatività e follia* nella vecchiaia; se la creatività esprime un'attività non conformistica, un pensiero divergente, la patologia mentale blocca necessariamente questa espressione o può in qualche caso facilitarla o addirittura sbloccarla? O, ancora, orienta in una certa direzione una creatività che comunque si esprimerebbe? È indubbio che molti esempi di personaggi illustri documentano come arte e follia possano coesistere: la storia di alcuni artisti è anche la storia della loro follia: ammessa un'interdipendenza, è difficile stabilire quale sia il fattore iniziale e quello che svolge in seguito una funzione prevalente. E la follia che si sviluppa nella vecchiaia è sempre un *minus* o può essere anche un *plus*? Nel 1882, Cesare Lombroso affermava in *Genio e follia* lo stretto rapporto esistente fra creatività e malattia mentale, mentre Roberto Volmatt elenca nel 1956 oltre 700 saggi pubblicati fra arte e psicopatologia.

Un'arte "anti-accademica", che può essere espressione del bambino ma anche del vecchio e del malato mentale, è stata indicata come Art Brut, termine coniato da Jean Dubuffet per catalogare la sua collezione iniziata nel 1940, di 5000 opere realizzate da quasi 500 persone istituzionalizzate in ospedali psichiatrici, nonché per definire il tipo di arte da lui stesso prodotta a partire dagli anni '50.
Le prime opere gli furono indicate dagli psichiatri Hans Prinzhorm, laureato in storia dell'arte, che coniò altresì il termine di "outsider art" e Leo Navratile, negli anni '30.
Fra gli autori più importanti, Adolf Wölfli, considerato come il più grande fra gli "artisti psicotici" (in realtà internato in via definitiva a Waldau per pedofilia), Johan Hauser, Joaquim Vicens Girondella.
Fra le opere della collezione ci sono le sculture di Filippo Bentivegna, nato nel 1885 a Sciacca in Sicilia, emigrato negli Stati Uniti, personaggio originale, rabdomante, e di Carlo, del 1916, della provincia di Verona, arruolato e spedito al fronte, tornato sotto choc e internato.
In seguito Dubuffet inviò la collezione negli Stati Uniti, sperando invano di trovarvi una sede; le opere ora sono a Losanna, raccolte nel "museo de l'Art Brut".

Con Jean Dubuffet, André Breton, padre del surrealismo, fondò la "compagnia dell'Art Brut" che voleva esaltare l'opera d'arte spontanea ed immediata, creata da chi lavora fuori dal sistema dell'arte. Ne furono influenzate le avanguardie storiche, fra cui gli artisti del Bauhaus, insofferenti nei confronti delle convenzioni e del conformismo.

Di "Outsider Art" si occupa anche la Haus der Künstler di Gugging (Vienna), che sposta l'interesse dal malato all'opera d'arte in sé.
L'Art Brut è conosciuta in Nord America come Outsider Art, Visionary Art, Intuitive Art, Grassroots Art, Folk Art.
Tali nomi designano, secondo Roger Cardinal, un'arte posta "fra l'ingenuità e l'insanità", "non accolturata", rozza, che individua il proprio nemico, così come gran parte dell'arte moderna, in "that force which feeds on blind obedience, fidelity to stereotypes, the denial of spontaneity, the repression of individualism and experimentation. The 'enemy' in question here is academy art, and gallery-controlled avant garde".
Laurent Danchin, critico d'arte nonché storico dell'Art Brut, la definisce così: "L'Art Brut, s'il existe, ce sont les mecanismes de la creation montrés à l'etat pur, le cri primal d'une civilisation stérilisée par son excès même de perfection. Ce sont les noeuds de résistance d'un tissu social en cours de normalisation, la protestation à demi autiste, sauvage, d'individus, irreductibles, dissidents…".
La creatività, soprattutto in campo artistico, sostiene Arieti, sarebbe la via d'uscita della depressione: la spinta riparativa sarebbe la molla delle attività creative.

È possibile parlare di *demenza creativa*? Alla domanda se la creatività possa coesistere, seppur non frequentemente, con la demenza la risposta desunta da molteplici osservazioni è che tale coesistenza è documentabile: il demente può ancora o per la prima volta rivelare tratti di creatività e talora una piena capacità innovativa.
Se la creatività è espressione di libertà e la demenza di delimitazione e costrizione, si può quindi riconoscere che nell'ambito di un'attività cerebrale limitata la creatività possa ancora esplicarsi. E non si può neppure escludere che in alcuni casi la demenza disinibisca il processo creativo.
Si pone un altro problema: la psicosi comporta solo decadimento e destrutturazione o può talvolta avviare lo sviluppo di tendenze sopite? Essa determina solo impoverimento o può aprirsi a nuove prospettive? L'espressione creativa di alcuni dementi sembra avvicinarsi alla seconda possibilità. E se la demenza può ripercuotersi in modo incisivo sulla creatività – spesso inibendola e talvolta disinibendola – come la creatività influenza la demenza? Alcune indicazioni preliminari, meritevoli di conferma, suggeriscono che l'esercizio di un'intensa attività mentale, specie se creativa, previene o ritarda la comparsa della demenza e ne attenua gli effetti.

L'essere creativi in una condizione demenziale – di per sé distruente – può consentire lo sviluppo di una tendenza positiva, attraverso il quale può orientarsi un programma di recupero che si proponga di contenere le perdite e di potenziare le capacità residue.

Si può immaginare che l'invecchiamento oscilli fra creatività e demenza e che fra le due condizioni non esista soluzione di continuità: saranno la predisposizione genetica, la struttura mentale, la storia personale, il caso a far propendere l'uomo o la donna dall'una o dall'altra parte.
Ma da una posizione raggiunta si può essere sospinti verso l'altra e viceversa, in un'oscillazione che potrà durare per anni, a meno che la società non cristallizzi la condizione patologica segregando l'uomo o la donna in una struttura psichiatrica.
Oggi si deve pensare che anche il demente possa disporre di una potenzialità creativa, valorizzando la quale potrà uscire dal regno delle ombre. E che la vista di un creatore invecchiato possa essere offuscata per eccesso di luce e l'artista trovarsi in un mondo oscuro.
Questa è forse l'espressione di un pendolo esistenziale: alla luce ci attende il buio, al buio la luce. Abbiamo la certezza di vivere, viviamo la certezza di morire.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aveni Casucci M.A., 1992. *Psicogerontologia e ciclo di vita*. Mursia, Milano.
Birren J. E., Schaie K. W., 1977. *Handbook of the Psychology of Aging*. Van Nostrand & Reinhold, New York.
Bruner J., 1999. Narratives of aging. Journal of Aging Studies*, n. 13 (1), 7-9.*
Cesa-Bianchi M., 1998. Giovani per sempre? L'arte di invecchiare*. Laterza, Bari-Roma.*
Cesa-Bianchi M., Vecchi T., 1998. Elementi di Psicogerontologia*. F. Angeli, Milano.*
Cesa-Bianchi M., 1999. Cultura e condizione anziana. Vita e Pensiero, Rivista Culturale dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, maggio-giugno, 3, anno LXXXII, 273-286.*
Cesa-Bianchi M., 2000. *Psicologia dell'invecchiamento*. Carrocci, Xa ristampa, Roma.
Falzini Maria, 2001. Attività creativa e malattia mentale. Risultati di un'esperienza. Tesi di Specializzazione in Psicologia Clinica*, Milano.*
Hillman J., 2000. La forza del carattere*. Adelphi, Milano.*
Simeone I., 2001. L'anziano e la depressione*. CESI, Roma.*

Pier Giorgio Curti

Sulla Globalità dei Linguaggi

In questa intervista a Pier Giorgio Curti, psicoanalista e psicoterapeuta da anni impegnato a fianco della GdL, rileggiamo alcune importanti tappe del suo percorso professionale

D: *Come ha incontrato la GdL nella sua esperienza professionale e cosa contraddistingue la GdL dalle altre artiterapia?*

R: Ho incontrato Stefania Guerra Lisi e l'applicazione della GdL 18 anni fa a Lucca in un Centro di riabilitazione dell'ANFFAS nel quale ero stato invitato a condurre attività di supervisione. Devo dire che all'inizio io ero perplesso della estrosità del metodo. Ma fui immediatamente rapito dall'umanità della persona che lo stava proponendo. Fu così che cominciai a studiare la disciplina della Gdl, e per la mia formazione psicanalitica fu una vera rivelazione. Da allora ho sempre seguito l'evoluzione, anche dal punto di vista epistemologico, della disciplina che Guerra Lisi andava sviluppando negli anni. Fin da subito ho avuto la chiara sensazione che la GdL avesse uno statuto epistemologico diverso dalle altre artiterapie, innanzitutto perché non sgomitava per entrare nelle stanze delle psicoterapie; ma soprattutto perché la sua proposta ribaltava il principio terapeutico, rompendo con la logica dello specialismo verso la ricerca di competenze comuni ad ogni essere umano a prescindere dalle condizioni psicofisiche.

D: *In un istituto per disabili a quali risultati ("vantaggi") porta lavorare con la GdL?*

R: La GdL rompendo con la logica degli specialisti, che per sua natura si sviluppa in modo di verticalizzazione del potere, propone l'approccio al disabile in modo orizzontale. Se prendiamo sul serio che l'essere umano, a prescindere dalle proprie condizioni psicofisiche, ha potenziali uguali, allora siamo in direzione di un approccio spontaneamente integrativo. Lo studio del corpo con tutte le sue memorie emotofonosimboliche garantisce di porsi tutti sugli stessi stili prenatali, questo di per sé aiuta il disabile a rimettersi in gioco nel corpo a corpo propo-sto dalle attività GdL. Il recupero del placet primario aiuta il disabile a riprogettarsi nella propria storia, ed in questa ricercare una identità da sempre negata.

D: *La GdL può ritenersi una via privilegiata per la realizzazione dei percorsi d'integrazione delle persone in situazione di handicap, perchè?*

R: Per integrare è necessario non adattare il diverso al "normale", ma trovare un codice che accomuni tutti gli esseri umani. Fino a prova contraria tutti abbiamo un corpo, la GdL offre un codice che ci aiuta ad interpretarlo, qui inizia l'integrazione, qui si può sviluppare un progetto che accomuna tutti gli esseri umani nella rivalutazione dei propri potenziali.
Quindi la GdL è una modalità d'integrazione tra tutti gli esseri umani, è un modo d'educare alla convivenza, che al giorno d'oggi è rivolta non solo ai disabili, ma a tutti i componenti della società interetnica.

D: *Cosa vuol dire per lei "avere fede nei potenziali umani"?*

R: In una società che tende a vedere nella perfezione dell'immagine la misura a cui rivolgersi per trovare se stessi, "avere fede nei potenziali umani" implica una rivoluzione che cerca non nell'avere, ma nell'essere l'arricchimento del sé. Il disabile, il bambino e l'artista diventano un modello di provocazione per rompere con l'apparenza mediante la potenza della creatività. Quindi la persona, contro la non-persona che vorrebbe trovare nell'adesività alla folla la fuga da sé.

D: *Cosa ha cambiato la GdL nel suo modo di operare e di vedere la realtà dell'handicap?*

R: La formazione psicanalitica freudiana mi ha insegnato a tenere adeguatamente la distanza con i problemi che affronto nella convinzione che l'inconscio sovrasta in egual misura tutte le persone. A questa mia radice formativa la GdL ha offerto l'opportunità di un corpo a corpo con il soggetto trattato che ha introdotto nella mia visione di condurre le terapie con i disabili il taglio etico, prima di quello terapeutico. Rispetto ai disabili ha solo approfondito una mia convinzione che da sempre mi ha orientato verso questo ambito terapeutico: il disabile non è un ostacolo ma una opportunità data al cosiddetto "normodotato".

D: *Può raccontare un aneddoto particolarmente significativo in merito a quella che Stefania G.L. definisce "meraviglia"?*

R: La meraviglia è la fonte della sapienza. La filosofia è nata nel seno di essa, l'enigma non sta nel complesso, ma nel semplice. Per questo è difficile pensare ad un aneddoto, ogni mattina è necessario rinnovare l'attenzione al quotidiano, proprio nei gesti ripetuti con ostinazione si situa la sorpresa e con essa la maraviglia. Dobbiamo rieducarci alla meraviglia, sapere ascoltare con infinita pazienza quello che l'altro ha da dirci con tutti i linguaggi che mette in campo. Per questo possiamo dire che la GdL è un sapere che è saper essere e quindi saper fare.

Pier Giorgio Curti, psicoanalista e psicoterapeuta, è membro del Comitato Scientifico UPMAT.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°8 della rivista GdL MusicArTerapia (settembre 2009)

Corpo e immagine di sé

In un altro intervento [1], scritto con Valeria Gabbianelli e Rachele Lemmi del Centro OAMI di Livorno, dove sono stati condotti laboratori GdL, Pier Giorgio Curti ci propone un'interessante riflessione (che abbiamo estrapolato) su un tema fondamentale per la Globalità dei Linguaggi, il cui primo Convegno nazionale era intitolato appunto "In principio era il Corpo".

(1) "Dalla mimesi negativa all'immagine creativa" (in GdL - MusicArTerapia, n°11 - marzo 2011)

Il corpo, come insegna la clinica psicanalitica, non è mai un dato primo. La "carne" si pone all'inizio dell'esperienza umana, ma il corpo è una processione di atti che coinvolge sempre il due alla ricerca dell'Uno, nella funzione identitaria. È un processo immaginario (Lacan) che implica la costituzione di un corpo che organizza il primario *corps morcelé*, prima come schema corporeo, poi come immagine corporea, infine come Sé corporeo.
Questa implica che il corpo è un corpo in quanto oggetto di sguardo. Il ri-guardo è la dimensione specifica mediante la quale il soggetto si "corporeizza" nelle cure dell'Altro.
Il corpo è una conquista, sempre messa in discussione dall'irruenza e dalla sensibilità paranoidea che è propria del processo di soggettivazione. Questo è visibile, con semplicità, nella fenomenologia della depressione.
Se il corpo è una conquista sempre in discussione per il soggetto normale, diventa una scommessa persa in partenza per il disabile. In quanto la sua presenza al mondo è l'evidenza della "gettatezza", ovvero del processo deiettivo propriamente implicito dell'essere essere umani.
La ferita narcisistica e il rifiuto conseguente che il disabile rappresenta per la specie, per la società e nel particolare per la propria famiglia rimane come traccia irreparabile che non lascia scampo all'illusione identitaria.
Il soggetto disabile non riuscirà a causa dell'alterazione specifica della cura materna e familiare a sviluppare un percorso di consapevolizzazione del Sé corporeo, ma rimarrà nello stato confusivo della simbiosi materna, oscillando tra l'inscenamento dei processi di autoerotismo collegato alla pulsione parziale (stereotipie, auto- ed eteroagressività, sessualità inadeguata, sensorismi, ecc…), a momenti di fusionalità psicotica che impediscono ogni tipo di individuazione.
È evidente che il corpo del disabile non ha confini all'interno dei quali potersi contenere ed utilizza perciò forme regressive di contenimento che sono ad un tempo utili per segnare la pelle come limite, ma dannosi ed allontananti nei confronti degli altri.
Per questo è indispensabile porre al centro della riflessione l'immaginario, inteso in questo caso come lo spazio nel quale diventa possibile richiamare lo sguardo dell'altro in quanto rigeneratore dell'immagine del disabile. […]

Duccio Demetrio

La scrittura autotelica

In questo intervento (16° Convegno GdL, Riccione 2011) il celebre pedagogista e filosofo, che da anni si occupa di scrittura e psicoanalisi, ha affrontato il tema del rapporto tra autonarrazione e inconscio. Il percorso proposto ha coinvolto i partecipanti in un laboratorio di scrittura creativa dove ognuno dei partecipanti ha potuto cogliere il senso della parola come strumento di autorivelazione con conseguente valore terapeutico.

Duccio Demetrio, pedagogista e filosofo, è membro dei Comitati Scientifici UPMAT ed AIMAT.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°13 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2012)

Quanto vi presento tiene conto della ricerca, di ormai quasi 15 anni, condotta presso la Libera Università dell'Autobiografia di Anghiari, comunità di scrittori e scrittrici nata con lo scopo di promuovere la memoria *autotelicamente* e formare le persone all'utilizzo personale, ma anche professionale, della scrittura privata, autobiografica, e della scrittura di sé.
Promuovere scrittura autobiografica, in modo clinico, significa promuovere la consapevolezza che la scrittura è innanzitutto una *prassi*, che mette in gioco il corpo, le sue memorie e le sue acquisizioni.
Qual'è, dunque, la natura della scrittura?

La scrittura ha tante anime.

Un'anima funzionale, quella che purtroppo maggiormente regna nel mondo della scuola: è una scrittura dell'efficacia, della realizzazione di risultati (comunicazione di dati, esposizione di fatti).
Un'anima pratica/domestica, o relazionale/professionale.
La scrittura ha un'anima estetica, poetica, letteraria... simbolica.
Una funzione mnestica: raccontiamo qualcosa, ma cerchiamo la carta per ricordare, per rammentare.
La scrittura ha un'anima intima, intimistica. Abbiamo innumerevoli esempi di letteratura dell'intimità, egoscrittura, scrittura di sé. Una scrittura che ha dato un contributo fondamentale alla nozione di *Io*.
Quando attraverso la scrittura penetrò nelle culture umane il 'personale', avvenne una vera rivoluzione della mente. La comparsa della soggettività costituì una rivoluzione della libertà umana.
Ma perché, e quando, la scrittura è autotelica?
Quando nasce da noi e non ci viene imposta. Quando si svolge nella libertà, nei momenti difficili, nell'espressione di sogni, desideri. Si tratta allora di scrittura 'desiderante', che ci trasferisce altrove...
Se scrivamo perché siamo felici la scrittura accentua la nostra felicità; se siamo infelici, essa lenisce la nostra sofferenza.
Molte delle autobiografie più recenti evidenziano la funzione terapeutica e autoterapeutica della scrittura: non si scrive per "diventare scrittori", ma per accentuare o enfatizzare lo scopo.

Poniamoci allora la domanda: perché scriviamo?
Quando ci poniamo davanti ad un foglio bianco o davanti alla tastiera o allo schermo di un computer lo facciamo con uno scopo, più o meno consapevole. Quando non c'è più questo scopo, spesso cestiniamo quel che avevamo scritto, quasi ce ne vergognamo... buttiamo così le nostre 'egoteche'... pensiamo ai viaggi dell'adolescenza: chi di noi non li ha fatti? E quanti di noi hanno gettato i vecchi diari? Oggi qualcuno potrebbe rendersi conto di aver distrutto un intero patrimonio esistenziale. Un patrimonio che si rivelerebbe oggi prezioso per noi stessi e per i nostri figli.
La scrittura ha dunque un compito: rischiara ed illumina quello che andiamo facendo. Ha un compito di chiarificazione.
Scrivendo comprendiamo meglio quello che formicolava nei nostri pensieri e non trovava una forma; l'evento che abbiamo vissuto acquista un corpo; sottratto all'oralità, il racconto si arricchisce di parole diverse. È valore aggiunto alla parola, la scrittura. Ci realizza e ci guida dove non sapevamo che saremmo finiti. Ci sfida, ci è complice, ci guarda.
Voglio qui individuare tre momenti dell'autotelia dello scrivere:
1 - Il primo momento, che definirei 'interiore', è caratterizzato dall'invisibilità di quello che andiamo facendo. Qui la scrittura manifesta se stessa attraverso i segni, ma si realizza nel lavorìo personale, nel microlaboratorio della nostra mente, delle noste emozioni.
È il diario, poesia intima, vita invisibile...
2 - Vi è poi un protendersi verso l'esterno, con l'ambizione di sedurre e catturare lettori, di 'perseguire successi' ed emozionare l'altro, commuoverlo.
Questa è la funzione della *letteratura*.
3 - Infine vi è il momento che chiamo 'ulteriore', che oltrepassa i confini personali, le relazioni; apre dimensioni che trasformano l'autotelia in un *eschaton*, in un'auto-escatologia.
È scrittura dell'ulteriorità il mondo dei miti, delle leggende che non conoscono differenze tra etnie, tempi, culture, ma che muovono temi legati all'amore, alla passione, alla morte, alla felicità, alla tragedia... Motivi universali, spirituali, religiosi. Comprendiamo così perché un libro scritto in altri luoghi o in altre epoce ci parla al di là del tempo, al di là delle differenze: perché rivela motivi connessi alla saggezza.

Tèlos ed Eschaton

Cosa significa 'scrittura autotelica'?

"Autotelico" deriva dalla congiunzione di due etimi greci, *autòs (io, il mio ego)* e *tèlos (il fine)*: io e il fine, io e uno scopo.
La scrittura autotelica è una scrittura che nasce dalla nostra esperienza e muove verso finalità diverse. Una scrittura che non *descrive*, ma *rivela*.
Il concetto di autotelia vuole evidenziare che quanto sgorga, emerge da noi è frutto di processi inconsci. Compiere un percorso autotelico significa realizzarsi, evolvere, promuovere e promuoversi, dirigersi.

Nell'antica Grecia il "fine" viene indicato con diversi termini: il concetto di tèlos indica il fine personale, nella sua unicità. Mentre il fine nel senso più religioso e tragico, e quindi universale, viene indicato con la parola *Eschaton*.
L'eschaton è una visione profetica, che indica i fini ultimi dell'intera umanità. Noi tutti apparteniamo a un'eschaton.
Il tèlos ci riguarda in prima persona e inconsapevolmente ci porta a perseguire istintivamente percorsi di ricerca. Tèlos indica, perciò, anche il riscatto della libertà umana, il diritto a perseguire liberamente le proprie possibilità di approdo attraverso sfide, rispetto all'eschaton che appare invece come un disegno superiore alla nostra libertà.
Tèlos significa 'fine' anche nel senso di conclusione, congedo, addio...
Riconosciamo in questi concetti un'*enfasi individuale* e un'*enfasi corale*.
L'unione dei due significati descrive il nostro percorso personale ed umano in senso più ampio.

Adamo, in ebraico Adam (uomo di terra, uomo della terra), non è soltanto un nome proprio - il nome del primo uomo secondo l'ebraismo, il cristianesimo e l'islam -, ma significa Umanità, Uomo, nella sua accezione più vasta.

Intrecciando le due idee di tèlos ed eschaton incrociamo la parola destino, karma.

La scrittura è un'esperienza autotelica di carattere ludico e pedagogico.
Come insegnanti utilizziamo giochi di ricordi per risvegliare questa passione. Se a scuola qualcuno è riuscito a comunicarci la passione per la scrittura ci garantisce un successo per la vita. La possibilità di rivolgersi alla scrittura e rifugiarsi in essa dinanzi al disagio e alla sofferenza.
Essa è autotelia giocosa: scoperta, sorpresa, costruzione, ideazione, smontaggio e ristrutturazione della nostra stessa percezione del mondo. Ci trasferisce nel mondo della finzione e dell'immaginario.
Finzione non intesa come menzogna ma come *illusione* nel senso etimologico del termine.
Illudere significa indurre al gioco (il gioco dell'esistenza).
Un grande psicanalista diceva "l'*illusione* è l'unica realtà possibile della nostra vita"...
L'autobiografia è dunque un'esperienza ludica che non può essere imposta o indirizzata

*A conclusione del proprio intervento, Ducco Demetrio ha letto alcuni passi del libro di **Erri De Luca "I pesci non chiudono gli occhi"** (Feltrinelli) dove emerge la ricostruzione dell'autobiografia dell'Autore ("Mi accosto attraverso la scrittura al me stesso di cinquant'anni fa").*
*Introducendo, infine, il suo laboratorio di scrittura, ha citato l'omaggio che **Italo Calvino**, in un suo scritto, tributa alla ricerca compiuta da **Primo Levi** con il libro **"L'altrui mestiere"** (Einaudi), dove vengono individuate almeno nove ragioni per scrivere, riproposte al pubblico in questa occasione.*
Tra i testi scaturiti dai partecipanti al laboratorio abbiamo estratto tre brani significativi, a titolo esemplificativo. Il secondo è stato composto da una bambina, la piccola Dalila Tilde.
*La domanda era: **Perché si scrive?***

- Per raccontarsi, a se stessi e agli altri
  Per capire meglio ciò che siamo, siamo stati o vorremmo essere stati
  Per dire agli altri cose che di persona non vogliamo dire o non abbiamo il coraggio di dire
  Per dare un nome e un ordine alle cose
  Per spiegare le nostre idee
- "Io scrivo perchè amo farlo e mi piacerebbe insegnarlo, quindi ho scelto le opzioni 1 e 3"
  (1: Perchè se ne sente il bisogno; 3: Per insegnare qualcosa a qualcuno)
- Oggi mi viene così, per liberarmi dall'angoscia: dall'angoscia di essere sola, dall'angoscia di essere nata e vissuta nella separazione, dall'angoscia di non essere stata ascoltata, dall'angoscia di dover mostrare di me solo la parte piacevole e obbediente, dall'angoscia di non valere abbastanza. Ho sempre scritto tantissimo, compiaciuta sul momento e insoddisfatta il giorno dopo. E così non ho mai sciolto la matassa, anzi il bandolo sta lì; è chiuso come un bozzolo...

senza perdere la propria stessa natura (pensiamo ai regimi dittatoriali che hanno imposto ai dissidenti autobiografie in forma di confessione, negando oltretutto il diritto a tacere).
Quando noi scriviamo arricchiamo di poeticità l'emergere delle memorie e scegliamo sempre cosa tacere e cosa enfatizzare.
Aprendo un quaderno e ponendovi il titolo "La mia autobiografia" accadono cose mai accadute prima. Accade, infatti, di immergersi nel tempo della memoria.Possiamo privilegiare una connessione cronologica tra le "storie" della nostra vita oppure scegliere un'altra linea narrativa (le scene fatali, ad esempio), per ricostruire i pezzi della nostra esistenza. Qui entra in gioco un altro concetto in qualche modo legato a quelli già esposti di *telos* ed *eschaton*: il concetto di Fato (il Destino).
Il Destino è ciò che si compie prima di noi, non dopo di noi. L'autobiografia permette al disegno, alla trama della propria storia personale, di riaffiorare, collocando fatti ed eventi in uno spazio che ne giustifica la fatale necessità.
Qui si evidenzia il valore pedagogico e terapeutico dei percorsi di autonarrazione. Un valore confermato da molti filosofi della scrittura: scrivere significa non solo ricomporre la propria esistenza, ma anche, e prima di tutto, ritagliarsi un tempo per sé (pensiamo alla 'stanza tutta per sé' di Virginia Wolf), rivendicare il diritto alla memoria personale... "per i miei figli, per i miei nipoti" (teniamo i diari di crescita: li regaleremo loro!)...
In questo senso la scrittura è anche segno di grande solidarietà sociale. Non narcisismo, ma gesto altruistico, perché c'è sempre un lettore immaginario a cui ci rivolgiamo.
Ed è anche antidoto al rumore e ricerca di Silenzio, esperienza autotelica per eccellenza.

Maria Rosaria D'Oronzo

Dal manicomio al grembo sociale

Con Giorgio Antonucci per ripercorrere l'esperienza che da Basaglia ad oggi ha portato ad una valorizzazione della Persona nel campo psichiatrico.

Il dottor Giorgio Antonucci è stato impegnato dagli anni sessanta nella lotta alla psichiatria coercitiva. Ha lavorato con Basaglia nel '68 a Gorizia e poi nel '69 a Udine. La sua professione è quella di battersi per i diritti delle persone e specificatamente delle persone che sono vittime del sistema della psichiatria coercitiva.
Io l'ho conosciuto nel '92 nel reparto autogestito di Imola, dove ho fatto un lavoro di ricerca per l'Università di Padova. Era un 'reparto aperto' (negli anni settanta in Italia e in Europa esistevano questi reparti aperti che ora non esistono più, perché le comunità terapeutiche hanno preso il loro posto); 'reparto aperto' non significa solo che le persone etichettate, classificate, denunciate come matte possono uscire dal manicomio, ma significa anche che la società può entrare nell'istituzione psichiatrica.
Per me è stato un periodo di formazione molto ricco perché il reparto autogestito di Imola, grazie agli interessi molteplici del dott. Antonucci, ha richiamato artisti e intellettuali da tutto il mondo, anche dal Giappone e poi da tutta Italia, e io, che ero lì, ho goduto di tutto questo.
Questo cambiamento culturale, che appunto ha interessato la "rivoluzione psichiatrica" degli anni sessanta, settanta e ottanta, ora sta diventando lettera morta. C'è una regressione culturale che è di un'ignoranza oscena.
La psicologia (io sono psicologa) ha il suo fulcro nella scelta: in altre parole, noi siamo perché scegliamo. La capacità della scelta è diversa da persona a persona rispetto al suo mondo, alla sua cultura e al suo ambiente. Conoscere qualcuno a livello psicologico significa stare a chiedersi delle sue contraddizioni e del suo mondo. Le relazioni, i rapporti, i linguaggi, le discussioni aumentano le nostre possibilità di scelta. Il nostro compito è accrescere le possibilità e i punti di vista. L'angoscia è il segnale che non percepiamo molte possibilità di vita. La sofferenza interiore è la condizione in cui si trova una persona che non ha spazi reali per vivere e si rifugia nella fantasia. È necessario trovare uno scopo per vivere in modo da tornare ad essere come gli altri. Privare le persone della libertà è dannoso e ingiusto. La libertà non la intendiamo come mancanza di costrizione ma come opportunità di scelte e come un arricchimento dei punti di vista. È osceno che la psichiatria nella persona dello psichiatra dica dove il paziente debba o non debba andare. Il manicomio, la casa di cura sono fondate sul fatto che alcune persone

Maria Rosaria D'Oronzo (nella foto con Giorgio Antonucci), psicologa, coordina il Centro Relazioni Umane Bologna.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°7 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2009)

sono prese con la forza e messe da parte perché non hanno il bene della ragione. La psichiatria dovrebbe migliorare le condizioni psicologiche delle persone e lo fa con l'elettrochoc, con i letti di contenzione, con i farmaci, con i trattamenti sanitari obbligatori e col ricatto.
Il concetto di malattia mentale conferma l'idea che una persona sia difettosa. Il concetto di malattia mentale è nemico della creatività dell'individuo. Per essere un po' più chiara, ricordo Josephine, una donna di cinquantacinque anni, che è una nigeriana che due anni fa era preoccupata per la sua famiglia e per la sua mamma molto anziana. Per questo ha cominciato a pregare di notte come si fa nella sua tribù, vale a dire con balli, canti e offerte di cibo. Il suo uomo (che a me si è presentato a me non come uomo di Josephine ma come il suo benefattore), che è un bolognese, era preoccupato perché la donna non dormiva più e consumava tutte le sue energie nei balli notturni. La sua preoccupazione lo ha spinto a rivolgersi a un centro d'igiene mentale e ne ha parlato con la psichiatra, la quale il giorno dopo è andata a casa della donna con quattro infermieri enormi. Josephine alla vista di queste persone ha offerto loro il caffé e loro le hanno detto che non volevano il caffé, ma volevano farle un'iniezione perché lei non dormiva più la notte. Josephine ha detto loro che non dormiva solo perché doveva pregare per la sua mamma. Il suo uomo, benefattore per modo di dire, non voleva pagarle il biglietto aereo per il suo paese d'origine perché temeva che non sarebbe più tornata a Bologna. Josephine è stata portata via dalla sua casa di Bologna con quattro infermieri, uomini enormi, due vigili urbani e un'auto della polizia e sbattuta in manicomio. Tutto questo è accaduto perché le convinzioni sociali non permettono ad un bolognese di capire che si possa pregare anche al di fuori delle funzioni delle chiese di S. Vitale o di S. Petronio. Continuo dicendo che noi non abbiamo dei punti di riferimento di significati perché i significati li dobbiamo creare giorno per giorno dal vuoto e dal nulla, dalla sensibilità del nostro animo, del nostro mondo interiore che è misterioso e non ha nessuna spiegazione.
La psichiatria, la psicologia si occupano di contraddizioni, con se stessi e con gli altri. I problemi psicologici, le difficoltà di convivenza e di comunicazione con gli altri riguardano tutti e non solo una minoranza di persone giudicate arbitrariamente come "individualità difettose". Il nostro intento è di aiutare a capire in profondità che non c'è un essere vivente difettoso, che non c'è un mostro o un malato, ma un uomo indipendente che deve far tesoro delle sue esperienze positive e negative per scegliere, finalmente, secondo i suoi desideri, le sue inclinazioni, nel rispetto di se stesso e degli altri senza paura di nessuno e senza concessioni ai pregiudizi.

"Sono come un tappeto, un tappeto vivente. Ho bisogno di un motivo, di un disegno come questo sul suo tappeto. Se non c'è un disegno, vado in pezzi, mi disfo". Guardai il tappeto e mi tornò in mente la famosa immagine di Sherrington: il cervello/mente come un "telaio incantato", che tesse disegni sempre diversi, ma sempre dotati di significato.
(da: *Rebecca*, in "L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello" di O. Sacks, Adelphi. 1986)
In alto:
Tessuto Inuit di Marion Tuu'Luuq (da: *"Immaginario Inuit - Arte e cultura degli esquimesi canadesi" Ed. Palazzo Forti, Verona 1995*)

Maurizio Fontanella

Per un superamento dell'handicap

La Globalità dei Linguaggi, coniugando l'agire dell'artista con le competenze terapeutiche, ci propone un approccio vincente nei confronti delle complessità dell'area dello svantaggio, che si estende da quello che tradizionalmente viene definito "handicap" ad altre le forme di disagio - sociale e affettivo.

Oggi l'handicap, o meglio, le diverse abilità si presentano in una prospettiva diversa rispetto al passato; ci sono nuove emarginazioni legate all'immigrazione e alle problematiche familiari.
Sempre più in futuro saremmo chiamati a rispondere all'handicap intellettivo grave ed in particolare al fenomeno dell'autismo, in crescita ovunque, mentre registriamo già oggi una riduzione costante delle forme più lievi. Mancano all'interno delle strutture le strumentazioni adeguate, la società paga queste carenze. È indispensabile che ci predisponiamo a sperimentare nuove formule organizzative, aprendo nuovi percorsi socio riabilitativi e nuovi spazi terapeutici.
Con i disabili più gravi Stefania Guerra Lisi ci ha insegnato un approccio vincente. La Globalità dei Linguaggi ci consente di coniugare l'agire dell'artista con le competenze del riabilitatore ecc., offrendo alla dispera-zione di chi si trova nel buio la possibilità di comunicare e quindi d'intravedere la luce. In questo procedere ritroviamo costantemente i principi e gli obiettivi ben individuati da Stefania Guerra Lisi nel testo *Progetto Persona* e ripresi in *Coma/Comunicazione* [il riferimento è a due note pubblicazioni rispettivamente del 2000 e del 2001 - NdR]. Sono principi e riferimenti metodologici validi per tutte le persone che attendono da noi una risposta nel rispetto della loro individualità, una comunicazione nel rispetto delle diversità: una vita costruita nel rispetto dei diversi linguaggi, potenzialità, aspirazioni dove l'arte può diventare essa stessa comunicazione e liberazione. La costanza di Stefania Guerra Lisi e Gino Stefani deve essere valorizzata in qualcosa di stabilizzato. Credo che un rapporto non più con le piccole AULSS (come l'AULSS 12 Veneziana, dove abbiamo realizzato una scuola quadriennale di GdL), ma a livello centrale, nazionale vada attivato; occorre sancire il processo avviato con tanto amore, con tanto impegno, così come con tanto approfondimento scientifico e tecnico, confermarlo a livello istituzionale.
[nella foto: Stefania Guerra Lisi durante un'attività]

Maurizio Fontanella, Direttore del Dipartimento Disabilità e Handicap dell'AULSS 12 di Venezia, è membro del Comitato Scientifico UPMAT. Il testo riportato è stato pubblicato sul n°1 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2006)

Giorgio Gaslini

“L’evoluzione creativa di un musicista”

Giorgio Gaslini, musicista a molte dimensioni, invitato al 16° Convegno Nazionale della GdL (ottobre 2011), non ha potuto essere presente, ma ha inviato un testo nel quale sviluppa il tema che gli abbiamo proposto: ne riportiamo alcuni passi significativi.

Il tema proposto mi tira in causa in prima persona.
L’io creativo quindi e non l’ego autoreferente.
Ho sempre cercato di guardare avanti con l’apriori della formazione musicale e culturale alle spalle.
Quindi è stato un percorso che continuo a percorrere, ricordando sempre una espressione di Pablo Picasso: “È fatale che un artista riceva influenze da altri artisti e dalle loro opere ma mai un artista deve ripetere se stesso”. Ecco, qui mi pare che ci sia un po’ tutto ciò che conta. Ovvero la peculiarità dell’evoluzione creativa.
La mia è stata una vita di musica creata o interpretata secondo la mia natura e la musica è stata, lo comprendo di più adesso, la ricerca, passo dopo passo, della conoscenza di me stesso.
Quando ho cominciato, all’età di sei anni, a studiare il pianoforte sono stato mosso, lo ricordo bene, da una passione sfrenata. Fui io a chiederlo a mio padre, il quale subito mi assecondò. Subito la curiosità cognitiva mi spinse verso la ricerca di un mondo sonoro che mi appartenesse, di altre linee melodiche, di altri agglomerati armonici, di altri impulsi ritmici.
Ricerca quindi e piccole tappe di conoscenza e di sfida contro il proprio limite.
Tutto ciò ricordo che prese forma in una insistente e tenace prassi di improvvisazione pianistica creativa.
…Entrai a far parte di una storica orchestra, a Milano. Ebbi così modo di suonare e conoscere le partiture originali dei massimi leader e autori americani, da Ellington, Basie, Herman, sino a Stan Kenton. Contemporaneamente studiavo le opere dei grandi autori del primo novecento. Nel 1948 registrai il mio primo disco per la EMI. In Italia il mio lavoro e il mio nome si erano, senza che me ne fossi accorto, fatti conoscere e apprezzare.
Ma io non ero appagato. Raccolsi tutte le forze e agii secondo il mio carattere: volevo avere una formazione accademica da unire con quella vasta sperimentazione spontanea. Abbandonai tutto di colpo e entrai al Conservatorio di Milano uscendone poi con cinque diplomi.
Così trascorsi gli anni ‘50. Ma sentivo che, pur avanzando nell’evoluzione artistica, qualcosa mi mancava. Era la ricchezza dell’esperienza precedente che in questo altro mondo musicale istituzionale e un po’ algido mancava completamente. Occorreva un colpo d’ala, un cambio di rotta.
E fu netto e rischioso.

...Composi subito celermente un nuovo lavoro per otto esecutori nel quale cercai la sintesi di tutto il mio vissuto musicale sino ad allora. Quel lavoro che intitolai *Tempo e Relazione* si basava sulla sintesi tra il linguaggio del jazz avanzato con la tecnica dodecafonica, lavoro che ancora oggi è considerato l’unico esempio in campo internazionale.
Il concerto e il disco ebbero una grande eco. Per me si fece tutto più chiaro. Avevo trovato la strada dell’incontro tra diverse culture, l’unità della molteplicità musicale. *Tempo e relazione* diede una svolta alla mia vita. Il regista Michelangelo Antonioni ascoltò il disco e mi scritturò come autore della colonna sonora del film *La Notte*, musica che ottenne il “Nastro d’argento” e mi aprì le porte di una nuova esperienza creativa: il Cinema.

…Tuttavia la cosa più interessante e feconda per me è stata quella di aver incontrato e collaborato con tanti musicisti e tante musiche di quelle nazioni, in una sorta di abbraccio “globale” di culture diverse.
Ecco che il percorso mio evolutivo andava avanti all’insegna dell’”esperimenta il tutto e trattieni ciò che ti serve per crescere”.

…Dopo l’esperienza pluridecennale che avevo vissuta nel jazz fui invitato ad aprire la strada dell’insegnamento di questo linguaggio con la cattedra al Conservatorio di Roma (1972-73) e successivamente a quello di Milano. Dopo vent’anni di resistenza la musica jazz è stata riconosciuta come materia di studio in tutti i Conservatori italiani. Cosa che esiste tutt’oggi.

…Il mio bisogno di vederci chiaro su quanto stavo facendo e il “conosci te stesso” incombeva su di me di nuovo. Occorreva riversare tutto quel mare di esperienze su pagina scritta. In questa direzione ebbi un invito dell’Editore Feltrinelli, e scrissi il libro *Musica totale* (1975). Quel testo partiva dal basso, da tutta la mia vita di musicista “on the road”, dall’esperienze vissute davanti e dentro la gente in mezzo mondo, dalla ricerca di un “unicum” unico che fosse il punto di catalizzazione di musica del mondo,

musica di globalità di linguaggi, e la nascita di una nuova tipologia del musicista, del suo agire artisticamente considerando la musica come “un grande albero con tanti rami e frutti diversi”. Una musica intrisa di impegno civile e di fratellanza tra i popoli. Così il mio libro successivo edito da Baldini-Castoldi, intitolato appunto *Il tempo del musicista totale*.
Arnold Schönberg in risposta alla domanda “Che cosa è la composizione?” ha risposto “la composizione è una improvvisazione lenta”! In fondo, non ho fatto questo per tutta la vita?
Vi ringrazio tutti per la vostra attenzione. E ringrazio Gino Stefani che ha voluto e ideato questi preziosi incontri dedicati alla “globalità dei linguaggi”. Sperando di aver, in qualche misura, contribuito a questa preziosa iniziativa, vi porgo un affettuoso saluto augurale e vi ringrazio.

Giorgio Gaslini, musicista e musicologo. Il testo riportato è stato pubblicato sul n°13 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2012)

Giuliano Giaimis

Una psicomotricità 'globale'

La Globalità dei Linguaggi è ben più che una specificità terapeutica come la musicoterapia, l'arteterapia o le "discipline psicomotorie"...

Dire Stefania Guerra Lisi è dire "metodo della Globalità dei Linguaggi".
Il primo testo che la Guerra Lisi ha prodotto sul suo metodo è del 1980; e non c'è oggi insegnante che non abbia, almeno per sentito dire, un'idea dell'impegno dell'autrice nell'area dell'handicap, anche grave. Il principio di base del metodo è quello di considerare la Corporeità elemento coagulante di tute le possibilità espressive del soggetto e fondamento per riattivare, con l'intervento terapeutico, le possibilità comunicative presenti, ma inespresse.
In uno dei suoi più recenti libri la nostra, citando Le Boulch, propone "il tono muscolare come ceppo comune delle emozioni e degli atteggiamenti mentali" e conseguentemente come espressione della posizione verso la vita (fiducia, sfiducia, ricerca). Da questo è facile far scaturire che la vita è movimento, movimento di "moti d'animo" presenti anche in un corpo "impedito" dall'handicap. Ritengo di particolare interesse, nel percorso teorico e applicativo di Stefania Guerra Lisi, la sua proposta di sintesi tra Spazio e Tempo. Nell'Intensità lo spazio corporeo è facilmente osservabile e percepibile, ma ha anche una sua valenza molto personale, interiore, rappresentata dal "sentirsi" che ognuno di noi sperimenta e che non può essere disgiunto dal tempo personale. Con questo intendendo che una corporeità sentita come "paralizzata", "immobile", può (come frequentemente accade) limitare il movimento quando "dà corpo al tempo interiore".
Un corpo può essere vissuto come enorme o piccolissimo; di contro il tempo può essere rapidissimo o lentissimo. L'Intensità, condizionando Spazio e Tempo, "individua" la forza d'impatto degli eventi. Fatta di sfumature e di dinamiche l'Intensità è per la Guerra Lisi, "il parametro più espressivo dell'essere" perché non si limita a congiungere spazio e tempo, ma li mette in relazione in modo assolutamente unico per ciascun individuo, fin dalle primissime fasi dello sviluppo embrionale.
È per questo che nel lavoro della Guerra Lisi la "comunicazione" diviene una "questione di sfumature"; per cui è importante che l'insegnante, il riabilitatore ed il terapeuta si formino verso colui con cui si confrontano una "sensibilità estemporanea" che non si può chiudere in canoni. La Globalità dei Linguaggi è anche globalità di saperi, e si propone come trama su cui tessere l'insegnamento, sia nei disabili che nei normali. E, ancora, propone il corpo non solo come struttura oggettiva bensì come contenitore-diffusore di emozioni e sentimenti. "Si realizza cosi un sentimento del mondo e dei suoi aspetti partendo dal sentimento del proprio corpo".
Movimento, manipolazione e linguaggio sono i cardini su cui ruota il discorso" applicativo' della Guerra Lisi che nelle corrispondenze foniche tra corpo e produzione verbale e grafica, trova la sua fortissima potenza espressiva.
In conclusione, l'educazione secondo la Guerra Lisi, non può essere che psico-corporea: "non preoccupata del sapere ma del sentire per sapere, in modo molto più profondo".
(…) Le modalità del contatto che ristabilisce il primordiale dialogo tonico madre-bambino, sono uno strumento vivissimo di comunicazione anche per il soggetto autistico. La possibilità di definire attraverso la carezza uno spazio, un confine (di nuovo pelle e muscoli della pelle) e attraverso la sensazione sonora lo spazio e aggiungerei (come caratteristica individuale) il tempo, è fondamentale.
Stessa esperienza attraverso il contatto, si è verificato nella terapia familiare. Molte situazioni di difficoltà relazionale sono legate ad una mancanza assoluta di contatto. Figli che non hanno mai baciato la madre e viceversa. Quindi, dal neurofisiologico al comportamento, c'è necessariamente una continuità.
Andiamo quindi verso una terapia somestesica. Penso che l'intervento terapeutico in generale, e quello psicoterapeutico in particolare, debba proprio porsi questo obiettivo, di entrare così socraticamente (utilizzando strumenti come la sinestesia con le possibilità che essa offre) a sviluppare le competenze espressive inespresse.

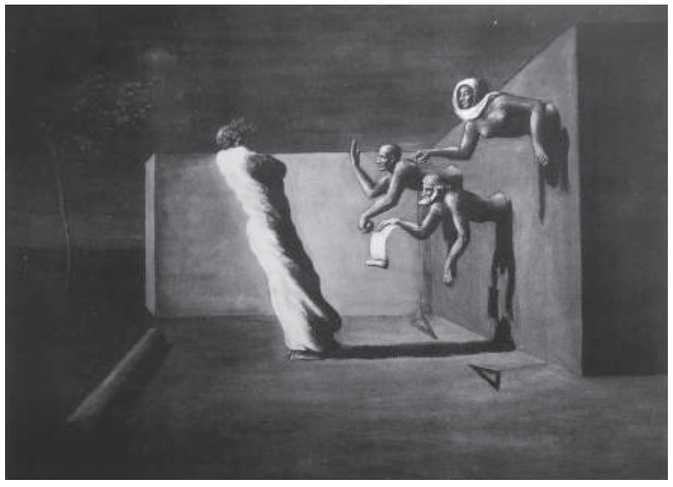
Giuliano Giaimis, Psicoterapeuta e neuropsichiatra, membro del Comitato Scientifico UPMAT, è scomparso nel 2011.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°8 della rivista GdL MusicArTerapia (settembre 2010)

Maurizio Giuffredi

Artisti si nasce... ...si nasce Artisti

I veri scopritori dell'inconscio sono gli artisti, prima degli psichiatri, dei neuropatologi o degli psicologi. Come sosteneva Freud: "Attingiamo alle stesse fonti, lavoriamo sopra lo stesso oggetto, ciascuno di noi con un metodo diverso..."

Guardando ai lavori prodotti dai ragazzi seguiti da Stefania Guerra Lisi e dai suoi collaboratori, ho sempre avuto l'impressione (oggi esattamente come alcuni anni fa) che il sistema-metodo della Globalità dei Linguaggi sia, di per sé, un'opera d'arte, e che Stefania, ideatrice di questo metodo, prima di essere psicologa, terapeuta, comunicatrice, semiologa, filosofa e così via, sia artista.
Questo non toglie nulla né al metodo né alle produzioni che questo metodo incoraggia e sollecita, anzi, credo che ne costituisca la forza intima e la maggiore novità.
Tuttavia la questione in sé non è affatto nuova, se pensiamo alla stretta alleanza postulata da Freud agli albori della psicoanalisi tra arte e psicologia. Alleanza in cui viene stabilita anche una netta precedenza: "i veri scopritori dell inconscio" sarebbero gli artisti e non gli psichiatri, i neouropatologi, gli psicologi, gli psicoterapeuti e così via.
Lo stesso Freud porta questa alleanza a un punto estremo di ambiguità: il caso di Dora è un romanzo o un resoconto clinico? Difficile stabilirlo e in un certo senso anche superfluo.
Ora, ritornando al metodo della GdL, esso, oltre porsi come opera (con una sua poetica con i suoi culmini di `esposizione'. con il suo progetto), ha l'obiettivo preciso di generare a sua volta opere. Questo avviene attraverso la ricerca di una dimensione generalizzata di ascolto fluttuante sia verso di sé sia verso gli altri, che porta alla tutela e all'accettazione



Maurizio Giuffredi, Psicologo dell'Arte (Accademia delle Belle Arti di Bologna) e membro del Comitato Scientifico UPMAT, è scomparso nel 2013.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°1 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2006)

incondizionata di fenomeni ritenuti generalmente incomprensibili, dal tic isolato alla insistente stereotipia motoria. Fenomeni che vengono recuperati in tutte le loro potenzialità creative, potenzialità prese non solo nel bambino 'normale' - come sostiene la psicoanalisi fin dalle sue origini - ma anche, e ancor di più, nell'handicappato.
In questo modo l'antica convinzione, in gran parte condivisa anche Freud, secondo la quale *artisti si nasce*, subisce una considerevole dilatazione: *si nasce artisti,* anzi, ancora più chiaramente: tutti nascono artisti per il solo fatto di nascere. Sono Infatti le nostre più segrete memorie prenatali, memorie di piacere negate dalla società, dalla famiglia, dall'ambiente, che, riscoperte e rivalorizzate fanno sì che questo sia possibile.
Ora, senza entrare nel merito di quelli che Stefania Guerra Lisi chiama Stili Prenatali, è evidente che questa rivalorizzazione si cristallizza in quel principio fondamentale della GdL che è, come ha scritto Gino Stefanl, la "continuità" tra espressione e arte. Questo significa che "fra arte con la minuscola e Arte con la maiuscola, la differenza [sia] di più/meno, non di sì/no".
Pur condividendo questa continuità e un altro prlncipio secondo il quale l'uomo deve riconqulstare il_suo "bagaglio di piacere" "a partire dal piacere creativo", come scrive Stefania Guerra Lisi, mi chiedo se e come questo piacere possa durare ed essere ricercato autonomamente. Così come mi chiedo se tra il "più" il "meno di cui parla Gino Stefani si possa tentare di privilegiare il "più". Forse qualcosa di tutto questo può accadere, ma è soltanto un'ipotesi e tutta da verificare. Attraverso la sollecitazione di un legame forte, di affezione e di affiatamento, tra colui che, nei laboratori di Stefania, produce un'opera e l'opera stessa, un legame che passa attraverso la complicità tra autore e materia.
Sono il piacere e il sapere aggiunti, se vogliamo, che lo spirito dell'antico *labor limae,* o di qualcosa del genere. è in grado di restituire. Qualcosa comunque che, ancora una volta, non si può né insegnare né tantomeno imporre, e che ognuno dovrebbe trovare, e coltivare da sé.

Le immagini:
a pag. 31, E. Ende, *Die Begegnund - L'incontro -* (1932-33)
a destra, A. Bocklin, *L'isola dei morti* (1880-86)

Stefania Guerra Lisi - Gino Stefani

Per un riconoscimento senza subordinazione

Riflessioni Programmatiche.

Al Convegno "Le Nuove Opportunità per l'handicap", svoltosi a Roma (CNR), il 10 maggio 2007, i rappresentanti delle diverse operatività in Italia nel campo delle 'terapie alternative', o 'complementari' hanno discusso ed elaborato proposte per il Riconoscimento dei Profili Professionali degli Arti Terapeuti e delle loro Associazioni Professionali.
In particolare l'area artistica si è presentata con due caratteristiche: prima, le diciture esclusive 'Musicoterapia', 'Arte Terapia', 'Danza Movimento Terapia'; seconda, la subordinazione a una supervisione clinica, sola garante di una operatività nell'ambito della 'terapia'.
In quel contesto siamo intervenuti senza un formale invito a parlare, facendo circolare il testo che qui presentiamo.

1. MUSICA - In un'ottica socio-culturale la *musica* è un insieme definito e di pratiche e tecniche specifiche. Per noi questa è una visione di superficie, dall'esterno. Più appropriata alla musicoterapia è invece la visione di una **esperienza musicale**, come una complessità radicata nell'unità psicosomatica, di cui tutti abbiamo coscienza e competenza, e su cui la domanda "Come è musicale l'uomo?" riceve dagli 'esperti' (musicologi, semiologi, psicologi, neuroscienziati, antropologi…) risposte notoriamente insufficienti.
Questa 'identità musicale universale' diventa poi enormemente più complessa se ci si addentra nell' 'identità musicale individuale' delle singole persone. Questo significa che un qualunque progetto di 'uso' della musica è sempre, da un lato una ricercazione aperta, sperimentale, dall'altro un 'Progetto Persona' che va aldilà di qualunque diagnosi specialistica.

2. MUSICOTERAPIA - In pratica, questo termine può certo essere usato al singolare, ma sempre sapendo che oggi (e non solo da oggi) la pratica della cura con la musica è in realtà una pluralità di pratiche ciascuna caratterizzata da riferimenti teorici e metodologici diversi, disparati, e anche divergenti e per certi aspetti opposti, come attesta la serie ormai lunga di pubblicazioni sull'argomento.

3. CURA – Nei dizionari di lingua, "'Cura' significa preoccupazione, sollecitudine interesse verso qualcuno o qualcosa. Essa implica, dunque, un rapporto in cui una sofferenza è oggetto di partecipazione, solidarietà, comprensione e aiuto". In questo senso comune, dunque, 'cura' non ha ancora il senso specialistico di 'terapia', che è invece una "prestazione di servizio" specificamente inteso alla "guarigione" di una specifica "malattia".
In concreto, quello che una musicoterapia può proporsi è cercare di *aiutare* a le persone in difficoltà ad attivare i propri potenziali musicali per stare meglio, per migliorare la qualità della loro vita. In sostanza, un progetto di **animazione**, che in ottica sociale significa **integrazione**. Questo vale specialmente per le tante persone con disagi che sfuggono alla diagnosi (magari di comodo) che li etichetta, e per le tantissime, sempre di più, specialmente anziane, 'scaricate' dall'istituzione clinica che

Stefania Guerra Lisi, ideatrice e caposcuola della Globalità dei Linguaggi, membro del Comitato Scientifico UPMAT e Presidente AIMAT.
Gino Stefani, semiologo e musicologo, è Presidente UPMAT e Comitati Scientifici UPMAT e AIMAT.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°4 della rivista GdL MusicArTerapia (settembre 2007)

non vede più possibile alcuna 'guarigione', e dunque ritiene senza senso una qualunque 'terapia' in senso stretto, clinico, e ancor meno riabilitativo; fino alle situazioni critiche dove l'animazione diventa *rianimazione.*

4. SAPER FARE E 'SCIENTIFICITÀ' - In quanto finalizzata alla *cura*, la musicoterapia è primariamente una pratica, e una *pratica sociale*, il cui senso e la sua validità sono decise in ultima istanza dalla sua *efficacia* riconosciuta dalla società globale.
E' ovvio che tante *scienze* afferiscono più o meno a tale pratica; ed è certamente un obiettivo auspicabile la crescita dell'una o dell'altra scienza. Ma questo non significa che il senso e la validità di quella pratica siano decise in base a una scienza o a una 'verità' ovvero conformità a un qualche orizzonte di pensiero o teoria di riferimento, qualunque possa essere la sua autorevolezza nell'orizzonte delle scienze.
La scientificità è relativa all'oggetto dell'indagine. Pensando alla complessità del nostro campo di osservazione, l'esperienza musicale e poi un progetto relazionale costruito su di essa, appare poco realistico, allo stato attuale dell'arte, pretendere una esplicita teorizzazione della musicoterapia tale che sia universalmente riconoscibile. La pretesa sarebbe poi capziosa se tendesse a dire che basti esibire una teoria e le opportune deduzioni perché esista una musicoterapia: come se bastasse dire per fare.

5. L'OPERATORE - In realtà nella musicoterapia, pratica di continua e quotidiana ricerca-azione ovvero sperimentazione, quello che è centrale non è una disciplina ma l'operatore Dal punto di vista dell'operatore, ciò che conta in definitiva è la sua *competenza*, che è insieme un *sapere*, un *saper essere* e un *saper fare*. Un accertamento della 'competenza effettiva' è anzitutto pragmatico, sui risultati del suo fare, non sul come sa parlare di quello che fa.

6. LA FORMAZIONE - Appare quindi centrale la formazione dell'operatore. Una formazione personale, 'a misura d'uomo', che armonizza, in maniera originale per ciascuno, competenze tecniche, saperi convergenti, storie personali. Un esempio lo troviamo già in Benenzon: "Mi sono basato unicamente sulla mia esperienza clinica e sulle teorie di autori nelle cui idee trova fondamento la [mia] Musicoterapia. Tali autori sono: Freud, Winnicott, Watzlawick, Lorenz, Jung, Fiorini, Hall". E allora: l'esperienza personale potrà essere artistica o educativa o sanitaria, e l'intreccio dei riferimenti culturali potrà estendersi nelle scienze umane senza limiti.
Con ciò, nessuno oggi può pretendere di imporre, o di chiedere ad altri di esibire una teoria di musicoterapia con validità generale, né imporre o richiedere un codice della formazione dell'operatore in musicoterapia uguale per tutti. In questa richiesta si annida un progetto di monopolio, di costituzione di un potere centrale e accentratore, censorio,
mortificante ed emarginante per le periferie. E questo vale anche se chi la avanza lo fa in obbedienza a poteri maggiori (quelli clinici) a cui appoggiarsi per conquistare una propria autonomia.

7. RISPETTO DELL'OPERATORE - Noi chiediamo alla società il rispetto dell'operatore **artistico**, una materia che non è solo l'ascolto della musica, ma la pratica strumentale e vocale, dove ha molta parte l'improvvisazione, nei più diversi contesti e con i più diversi materiali, e in una relazione corpo-a-corpo con le persone di cui hanno cura: un rispetto da affermare contro la sottomissione a supervisori non competenti, che non vivono quella relazione, ma presumono di capire e valutare la competenza e il vissuto corpo-a-corpo degli operatori. Per quella operatività, dalla animazione alla rianimazione, non c'è supervisore possibile; perché è ricerca-azione con responsabilità non delegabile.
Per questo è da chiedere alla società un <u>riconoscimento senza subordinazione</u>.

8. ANIMAZIONE - Tutto quanto detto pensiamo valga per tutte le operatività di cura con le *arti*.
Il campo d'azione, l'oggetto e la finalità di questa operatività è lo *sviluppo dei potenziali umani comunicativi ed espressivi*; se questi potenziali sono latenti, l'attività di sviluppo si chiama di solito educazione; se sono repressi o rimossi, si parla di rieducazione, o riabilitazione, o recupero, o terapia.
Un termine comprensivo per questa 'attività di sviluppo di potenziali umani', sostanzialmente unitaria quanto a principi, teorie e metodi, e diversificata soltanto dai contesti 'applicativi', è **animazione**. In ultima analisi, comunicare ed esprimersi è, sempre e per tutti, educativo e terapeutico. Nei casi estremi – il risveglio dal coma – si parlerà di *rianimazione*.

9. '*M*USIC*A*R*T*ERAPIA' - Questo termine cerca, non senza sforzo, di evidenziare la concezione dell'*unità delle arti.* Questa unità si può concepire in due modi.
La prima è quella della prospettiva corrente (che all'Università si esprime nel corso di laurea DAMS), dove le Arti sono assunte così come si trovano nella nostra cultura, come discipline e pratiche sociali ciascuna a sé stante, con proprie teorie e metodiche e tecniche specifiche, ed eventualmente abbinate, combinate insieme. Le pratiche sociali correnti di Musicoterapia, Artiterapia, Danzaterapia, ecc. si collocano in questa prospettiva, certamente legittima, di comunanza e alleanza.
La seconda è quella specifica della MusicArTerapia nella Globalità dei Linguaggi, dove l'unità è vista come un processo dalle origini delle emozioni attraverso il tono muscolare e la sinestesia, fino alle specializzazioni sensoriali e culturali delle singole arti. Questa visione, e una formazione che ad essa si ispira, anche se più esigente e impegnativa, la riteniamo più idonea per affrontare la complessità della persona e dell'espressione e comunicazione, e ad evitare il rischio che lo specifico della tecnica artistica assuma la centralità nell'operatività pedagogico-terapeutica. D'altra parte, come si può meglio vedere nelle sue pubblicazioni, si tratta di una disciplina *specifica* e non *olistica*, assommatoria, cumulativa.
La MusicArTerapia nella Globalità dei Linguaggi è una disciplina riconosciuta:
- con il profilo professionale di "Operatore in MusicArTerapia nella GdL" con validità europea, diploma rilasciato nel 2006 dalla Regione Lazio al termine di un percorso formativo di ugual titolo;
- da un Master dell'Università di Roma Tor Vergata, attivo dal 2002, con sede a Roma e a Lecce [(1)], che dà, oltre il titolo accademico, 60 crediti formativi per la carriera universitaria e 3 punti in graduatoria nei concorsi della Pubblica Istruzione;
- dal Ministero della Salute, dal 2003 con eventi formativi ECM specificamente denominati "MusicArTerapia nella GdL";
- culturalmente, dal Comitato Scientifico dell'Università Popolare di MusicArTerapia.
Tutti gli eventi formativi nella nostra disciplina sono poi accreditati presso il MIUR dal 1996 tramite il MCE e poi la CNUPI (Confederazione Nazionale Università Popolari Italiane), di cui la nostra Università Popolare in MusicArTerapia è associata.

10. ADESIONE ALL'APPELLO del Comitato Nazionale per il Riconoscimento dei Profili Professionali degli Arti Terapeuti e delle loro Associazioni Professionali.
Sulla base di quanto sopra scritto, personalmente e insieme all'Associazione Università Popolare di MusicArTerapia diamo la nostra adesione all'Appello a due condizioni: 1) che la <u>MusicArTerapia</u> e il <u>MusicArTerapeuta nella Globalità dei Linguaggi</u> vengano esplicitamente inclusi a suo luogo nel testo dell'Appello; 2) che il riconoscimento <u>non implichi la subordinazione a supervisori</u> di alcun genere.

(1) Oggi a Roma, Torino, Firenze e Napoli [NdR]

Michele Lomuto

L'estetica musicale del gesto fra processo e opera

Sull'esclusione del corpo dall'orizzonte musicologico come manifestazione della 'crisi delle scienze europee'.

La 'Crisi delle scienze europee' (*Krisis der europäischen Wissenschaften*) si manifesta, in relazione all'esperienza musicale, come esclusione del corpo dall'orizzonte musicologico. Il respiro, l'articolazione delle dita, ogni movimento del corpo, sono assunti nel senso della pura strumentalità orientata alla produzione; possono quindi cancellarsi nella realizzazione del fine. L'esperienza musicale assume così lo statuto di comunicazione fra pure entità spirituali: la mediazione dell'esecuzione è solo lo scotto da pagare perché un'*intuizione pura,* per usare la nota espressione crociana, possa comunicarsi fra pure interiorità.
Ma non è forse incontestabile che la musica è anche emozione? Sarà allora linguaggio delle emozioni, comunicazione transitiva costretta ad usare il corpo perché non può proprio farne a meno.
Se la musicologia per recuperare un senso non può sottrarsi al richiamo dell'esperienza antepredicativa, riconsiderando criticamente, come ci indica Husserl «l'abito ideale [che] fa sì che noi prendiamo per il *vero essere* quello che invece è soltanto un metodo» (Husserl p. 80), la pratica musicale, finché si produce *musicalmente*, è ed è sempre stata rivendicazione del radicamento carnale di ogni struttura formale. Quando la musica perde il suo fondamento sensibile perde la sua musicalità. Nell'ipotesi più favorevole diventa «interessante» (termine massimamente offensivo nel gergo dei musicisti).
È opportuno considerare, sotto questo aspetto, quel movimento iniziato negli anni Sessanta, indicato generalmente come *teatro strumentale* o *gestualismo*. Se il gesto nella pratica autenticamente musicale non ha mai svolto una funzione ancillare, di puro strumento tecnico; se rispetto alla musica come linguaggio le vibrazioni del corpo, il respiro, la grana della voce, non sono mai stati «tratti soprasegmentali», nel teatro strumentale la rivendicazione del corpo-gesto si presenta come messa in scena. Perdendo il suo carattere esclusivamente funzionale, il gesto perde anche il suo essere-significato per presentarsi come significante primario, origine - seppur non originaria in un universo semiosico governato dall'intercorporeità - di ogni percorso interpretativo.
Ciò che si riconsidera criticamente nel teatro strumentale sono i rapporti fra il radicamento corporeo dei processi musicali di morfogenesi e l'opera compiuta. Più che portare in scena il gesto, che in scena comunque è sempre stato, si tratta di portarlo in primo piano. Ma in questo modo saltano i confini fra opera e processo, perché la messinscena cancella, come qualunque testualità estetica, la categoria del non pertinente: «to be or not to be» declamato con accento australiano colloca inevitabilmente non l'attore, ma Amleto, in Australia. La scena della performance, come testo estetico, assorbe ogni pre-testo.
In *Vedere la musica*, una delle *Norton Lectures* tenute da Luciano Berio alla Harvard University, si parla, a proposito del teatro strumentale, di operazioni additive e operazioni sottrattive.
"Nel primo caso, ogni partecipante viene coinvolto in una quantità esorbitante di funzioni e di rapporti musicali che, sommati gli uni agli altri, trovano espressione e rifugio nella gestualità, in una sorta di «parola scenica» dell'ascolto. Nel secondo caso il lavoro musicale viene manomesso, viene ridotto ad alcuni dettagli esecutivi che, così isolati, tendono ad acquistare una loro autonomia." (Berio p. 91)
Riferimento d'obbligo è, in relazione a quest'ultimo caso, l'autonomizzazione del respiro, uno dei gesti di più profonda risonanza simbolica ed emozionale, nella performance di uno strumentista a fiato. Si tratta, in opere come *Sequenza V* dello stesso Berio, *Atem für einen Bläser*, di Mauricio Kagel, o *Respiro* di Luca Francesconi, di un'autonomia guadagnata nei confronti dell'impiego puramente strumentale del respiro, ma non certo nei confronti dell'opera, alla quale, anzi, il respiro viene assimilato. Un'operazione, quindi, di disoccultamento e di rivelazione del carattere poietico della tecnica.
Ma se il respiro, come in generale il gesto, entra nell'opera con la stessa dignità degli altri materiali - in *Sequenza V* per trombone l'inspirazione è *cantata*, con la sua altezza, la sua durata, la sua dinamica, come qualsiasi *nota* del trombone - la messinscena del gesto va oltre le operazioni additive e sottrattive indicate da Berio. Qui, infatti, non c'è più sullo sfondo un grado zero della manipolazione, una carattere *normale* della performance rispetto al quale potrebbe definirsi il carattere «esorbitante di funzioni e di rapporti musicali», o la pratica di manomissione e riduzione «ad alcuni dettagli esecutivi».
Il gesto che rende possibile il processo formativo, pur conservando il suo carattere funzionale, entra nell'opera a condizione di farsi forma esso stesso, perché, come nell'estetica della formatività di Pareyson, "solo facendosi forma l'opera giunge ad esser tale, nella sua individua e irripetibile realtà, ormai staccata dal suo autore e vivente di vita propria". (p.18)
Gran parte del fascino del teatro strumentale sta proprio nella tensione provocata da questo doppio statuto del gesto-processo che è produttore e prodotto *al tempo stesso*; che senza alcuna sublimazione in una sintesi degli opposti, ci appare traccia dell'interiorità che lo ha generato, ma, in quanto opera, proiettato in una assoluta esteriotità. Il processo di temporalizzazione che caratterizza l'esperienza musicale non permette di isolare stabilmente la visione dall'esterno come nella scrittura letteraria. Quello star fuori dalla parola propria, che Bachtin chiama '*vnenachodimost'*, exotopia, condizione necessaria perché la parola sia sempre parola dell'altro, perché mantenga la sua infinita eccedenza, è qui sempre in una condizione di instabilità. La stecca, sempre in agguato, può in ogni istante riconvertire l'opera nel processo che, come l'utilizzabile in Heidegger, si rivela nella perdita di *Zuhandenheit* (disponibilità, maneggevolezza), nel suo fallimento.
Certo, nella performance musicale il radicamento corporeo della tecnica non può essere minacciato - ne va del «prodotto» - ma se ne può censurare la manifestazione che ha luogo nel gesto. Il teatro strumentale quindi, come messinscena del gesto, rivela un rimosso: il suo carattere spesso serio-comico, se non tragicomico, sembra convalidare l'ipotesi freudiana, sostenuta nel saggio sul *Witz*, del risparmio di dispendio psichico necessario per esercitare e mantenere una pressione repressiva. Esercita quindi in sé, comunque, una funzione terapeutica, o meglio, amplifica la funzione terapeutica che la pratica musicale esplica in ogni caso. Apre così uno spazio entro il quale si offrono importanti possibilità di intervento sia generalmente pedagogico, sia più specificamente pedagogico-terapeutico.
Possiamo allora definire tale spazio come spazio di *formatività*, in un riferimento, che sembra qui quanto mai pertinente, alla categoria centrale dell'estetica di Pareyson: "un tal 'fare' che, mentre fa, inventa il 'modo di fare': produzione che è, al tempo stesso e indivisibilmente, invenzione. (p. 18)
Un «fare» che dà forma a una materia che non è più pura passività, ma infinita eccedenza rispetto allo stesso ordine della forma, infinita riserva di senso, infinita alterità. Un «fare» che apre a un materialismo che non è più quello che Marx indicava come «rozzo e volgare», ma a un materialismo dell'alterità, un materialismo che solo ci permette di superare la più pericolosa delle patologie, la patologia del *normodotato grave*: la cancellazione dell'alterità dell'*Altro* nella riduzione all'ordine del *Medesimo*.
È nell'ottica di questo 'Umanesimo dell'altro uomo' (*Humanisme de l'autre homme)*, per usare la nota espressione di Lévinas, che la GdL estende la nozione pareysoniana di *materia* insieme alla nozione di *artista*. In un interessante scritto del 1999 così si esprime Stefania Guerra Lisi: "Questo presuppone un *'educatore artista'* che nel fare inventa il modo di fare, ispirato dalla materia umana e dalle sue reazioni non solo ascoltate ma sempre più pre-sentite, interpretate, senza pretendere ubbidienza alle altrui aspettative, ma viceversa ubbidendo ai suoi bisogni, per raggiungere la sua specifica con-formazione. Così l'opera pedagogico-terapeutica agisce come formante prima ancora di esistere come formata. (Guerra Lisi p. 147)
Si riconosce da molte fonti che gran parte dei nostri problemi, dalla malattia all'handicap, fino a quelle patologie sociali che si esprimono nel fanatismo e nella violenza di massa, possono essere considerati problemi di comunicazione. In quest'ottica il superamento delle retoriche dell'interiorità come origine pura e incontaminata del senso trova nel concetto di «materia umana» come alterità assoluta il suo superamento. La pratica pedagogico-terapeutica della messinscena del gesto nella performance musicale apre la soggettività a quell'alterità originaria, anzitutto corpo e linguaggio, che precede ogni processo identitario e che va sempre di nuovo recuperata per salvaguardare l'*humanitas* ancor prima che la *sapientia* dell'*homo sapiens*.

Riferimenti bibliografici
Luciano Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*. Einaudi, Torino, 2006.
Sigmund Freud. *Il motto di spirito*. Boringhieri, Torino, 1975. (Tit. orig. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905.)

Michele Lomuto, musicista e semiologo.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°6 della rivista GdL MusicArTerapia (settembre 2008)

MusicArTerapia Metodo Stefania Guerra Lisi

Claudio Meldolesi

Il teatro, l'arte degli umili

Il teatro è un crocevia di linguaggi, nel quale si possono rovesciare i giudizi sociali.

Nel 2004 abbiamo dato vita ad un festival a Bologna che voleva estendersi in ambito nazionale per i teatri dell'interazione sociale che si impegnano nel carcere, con l'handicap, con l'immigrazione.

Non è stato facile conquistare tanto pubblico; c'è molta solidarietà ideale, ma nei fatti la gente ha paura di misurarsi con la differenza. Il nostro stesso assessore ha ritardato la ripresa del festival fino a metterci nella condizione di non proseguirlo. Accade spesso che gli enti locali non comprendono i tempi che occorrono, non riuscendo a discostarsi dall'idea dell'immediata ricaduta pubblicitaria. Il teatro è a mio parere uno strumento naturale per l'interazione dei linguaggi, è la prima delle arti, è l'arte che si esercita anche senza aver studiato. Spesso i talenti più straordinari provengono dalla vita nei vicoli, come Totò, vengono dall'esperienza della vita, guidati unicamente dalla loro soggettività; e se trovano chi aiuta a dar misura a questa energia espressiva spesso rivelano attitudini meravigliose.

La moltiplicazione dei mondi e delle possibilità espressive è la posta in gioco di questa società in cui tutto tende ad essere omologato sulla base dei modelli televisivi.

La questione di fondo è la sottovalutazione delle infinite varietà relazionali affettive, culturali, perché da un'ottica politica, ma anche da un'ottica istituzionale delle scuole, si concepiscono questi rapporti solo in termini di salute e malattia: stiamo tutti con le nostre "pasticchine" più andiamo avanti con l'età, per sembrare perfettamente in rapporto con la vita comune.

A mio avviso il teatro favorisce questa evidenza, perché è l'arte degli umili, è l'arte in cui si sono maggiormente espresse le minoranze etniche, e innanzi tutto le donne. È un luogo dove si possono rovesciare i giudizi sociali, e quindi creare globali linguaggi, perché il teatro è in fondo un crocevia di linguaggi.

La moltiplicazione dei linguaggi è complessa, ma ha alla base il riconoscimento della complessità individuale.

Claudio Meldolesi, Storico del Teatro, già Preside del DAMS di Bologna e membro del Comitato Scientifico UPMAT, è scomparso nel 2009.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°1 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2006)

Nelle immagini: alcuni momenti teatrali presentati ai convegni GdL nel corso degli anni.
L'improvvisazione e la partecipazione paritaria di ogni persona, con tutto il proprio potenziale creativo ed espressivo, sono caratteristiche peculiari del teatro nella Globalità dei Linguaggi.

Salvatore Nocera

L'integrazione scolastica sull'orlo del declino

Negli ultimi anni stiamo assistendo, tranne rare eccezioni pubbliche, ma con molte esperienze contrarie nascoste, ad un lento declino della cultura e della prassi dell'inclusione scolastica.

A partire dal 2008 i crescenti tagli alla spesa dell'istruzione pubblica stanno eliminando le condizioni che la storia dell'inclusione avevano mostrato essere necessarie per un'integrazione di qualità. La conseguenza dei tagli indiscriminati è stata una scuola non più accogliente per gli alunni con disabilità. La vulgata si riferisce subito ai tagli alle ore ed ai posti di sostegno; ciò non è vero, poiché ancora quest'anno, anche grazie alla sentenza della Corte costituzionale n. 80/2010 i posti di soste gno sono aumentati di circa 4.000 posti pervenendo a circa 94.000 posti di sostegno a fronte di circa 186.000 alunni certificati con disabilità. Dove invece i tagli hanno colpito duro è sull'organizzazione della vita quotidiana della scuola. Si pensi al sovraffollamento delle classi sino a più di trenta alunni, ove sono talora concentrati, specie nelle scuole superiori, più di tre o quattro alunni con disabilità.

Ciò impedisce agli alunni con disabilità di essere seriamente seguiti dai docenti curricolari e di dialogare coi compagni. Di qui la ricerca affannosa dei genitori dell'unica risorsa che li può rasserenare e quindi la promozione di una valanga di ricorsi al TAR , che si concludono inequivocabilmente con l'accoglienza della richiesta del massimo di ore di sostegno; taluni TAR hanno anche concesso ore per tutta la durata dell'orario scolastico. Questa deriva giudiziale sta determinando una crescente deresponsabilizzazione dei docenti curricolari con delega sempre più massiccia dell'inclusione ai soli docenti per il sostegno. Ciò sempre più impedisce la normale presa in carico del progetto di integrazione da parte dei docenti curricolari e dei compagni di classe.

Di fronte a questo disastro, il Ministero ed il Governo hanno preso alcuni provvedimenti di facciata che servono più da manifesto che da soluzione. Si pensi alle Linee-guida sulla qualità dell'integrazione scolastica diramate dal Ministero il 4 Agosto 2009, che sono un valido documento, secondo per importanza ideale al Documento Falcucci del 1974. In questo documento, di circa 26 pagine, si ripercorre, in una prima parte di circa 13 pagine, la storia della cultura e della normativa sull'integrazione scolastica, evidenziandone le tappe fondamentali e le acquisizioni irrinunciabili. Una seconda parte ripropone, nelle mutate situazioni istituzionali (maggiore decentramentolegislativo ed amministrativo, autonomia scolastica, maggiore presenza delle associazioni di familiari) l'importanza della necessità di rapporti interistituzionali fra scuola, Enti locali ed AASSLL non più solo a livello comunale o provinciale, ma a monte a livello programmatorio regionale ed a valle a livello di piani di zona.Una terza parte fornisce una serie di indicazioni di buone prassi e condanna di cattive prassi concernenti i compiti dei Dirigenti scolastici, i docenti curricolari, quelli per il sostegno, i collaboratori e le collaboratrici scolastiche e le famiglie.

Tra le cattive prassi condannate sono l'utilizzo improprio di docenti per il sostegno in supplenze anche in altre classi pure quando l'alunno con disabilità è assente; la formazione di gruppi di soli alunni con disabilità (sedicenti "laboratori"); l'uscita dall'aula dell'alunno con disabilità quando manchi il docente per le attività di sostegno.

Tra le buone prassi sono evidenziate quella della presa in carico del progetto di integrazione da parte di tutto il consiglio di classe, la formazione dei docenti curricolari, delle riunioni dei gruppi di lavoro in orario pomeridiano in modo da consentire a tutti , specie ai docenti curricolari, di partecipare alla formulazione ed alle verifiche del PEI, la fissazione di un tetto massimo di 20 alunni nelle classi frequentate da alunni con disabilità (dpr n. 81/09 art 5 comma 2).

Peccato che queste buone intenzioni vengano contemporaneamente rese inoperanti da provvedimenti che le contraddicono. Così vengono sempre più tagliati i fondi per le supplenze, non viene resa obbligatoria la formazione in servizio dei docenti curricolari, vengono quasi sempre organizzate al mattino le riunioni dei gruppi di lavoro, non viene rispettato il tetto di 20 alunni.

Il Governo ha pure compiuto un atto di facciata, approvando con la l. n. 18/09, la Convenzione ONU sui diritti delle persone con disabilità, in cui l'art 24 esalta l'importanza della scuola inclusiva; però nella prassi non si preoccupa di fare rispettare le norme sulla qualità dell'integrazione scolastica, anzi nei fatti esse vengono ostacolate o rese inapplicabili.

Tutto ciò è ulteriormente aggravato dal riaffiorare di rigurgiti di discriminazione nostalgica di ritorno al passato. Così negli ultimi mesi ben tre persone influenti si sono pubblicamente espresse per un ritorno alle scuole speciali ed alle classi differenziali; trattasi dell'assessore all'istruzione del Comune di Chieri (Torino), di un docente del conservatorio musicale di Milano e del presidente della Provincia di Udine. Questi personaggi non si sono limitati a giustificare le loro posizioni con motivazioni economiche, ma sono andate giù ancora più duro, sostenendo che è la configurazione genetica delle persone con disabilità a rendere inutile ed improduttiva l'inclusione; ed addirittura l'illustre docente lombardo si è spinto fino a rievocare il ricorso antico alla soppressione delle persone con disabilità appena nate.

Di fronte a questa ipocrisia governativa di emanare norme che non consente siano applicate e in presenza di crescenti casi di bullismo e di pronunciamenti pubblici di razzismo discriminatorio, cresce il numero delle famiglie degli alunni con disabilità che cominciano seriamente a pensare di portar via dalla scuola pubblica i propri figli per metterli in scuole speciali.

Un organismo che avrebbe potuto suggerire al Ministero dell'Istruzione atteggiamenti più inclusivi nei fatti, l'Osservatorio ministeriale sull'integrazione scolastica, è ormai praticamente defunto non essendo più convocato né si prevede che il Ministro abbia intenzione di farlo, preso com'è dalla preoccupazione di trovare finanziamenti per le scuole private, mentre sta favorendo la politica di tagli a quelle pubbliche.

Fortunatamente nella scuola attiva a livello di base ci sono numerosissime esperienze di buone prassi di integrazione scolastica di qualità, alcune delle quali da 4 anni emergono col concorso della F.I.S.H. "Le chiavi di scuola", che

però quest'anno [*2005/06, NdR*] si sono ridotte di numero come domande di partecipazione al concorso. Sempre più gli alunni con disabilità si impongono all'attenzione dell'opinione pubblica per la loro presenza in corsi di formazione professionale, nelle iscrizioni universitarie, nelle professioni, nello spettacolo e nello sport.

Per fortuna la cultura dell'inclusione fa sempre più breccia nel mondo dei sordi, dal quale si distaccano giovani "sordi-oralisti" che prendono la parola in convegni come è avvenuto il 25 Novembre a Bologna all'apertura di Handymatica.

Sono queste esperienze presenti in tutte le regioni ed in tutti i territori grandi e piccoli che fanno bene sperare in una resistenza attiva contro l'indifferenza governativa e del Ministro verso l'inclusione scolastica ed in un rilancio della presenza di questo tema nell'agenda politica a livello regionale e locale. Le associazioni , come risulta da numerosi convegni di questi ultimi mesi, possono essere i soggetti di resistenza e rilancio. Non per nulla F.I.S.H. (Federazione Italiana per il Superamento dell'Handicap) e F.A.N.D. (Federazione Associazioni Nazionali Disabili) che sono le due grandi federazioni associative, che pur hanno talune frizioni importanti soprattutto legate al monopolio della rappresentanza legale attribuito dalla normativa alle associazioni della F.A.N.D., si sono unite nel contrastare la deriva di neoistituzionalizzazione strisciante e potrebbero, sostenute dall'opinione pubblica e dai politici e dai funzionari che ancora credono nell'importanza dell'inclusione, far ritornare al centro dell'agenda politica le soluzioni indispensabili al rilancio di una vera inclusione generalizzata quale segno della dignità delle persone e della nostra civiltà umanistica.

Salvatore Nocera, cofondatore e già Vicepresidente nazionale della F.I.S.H. (Attualmente Presidente del Cominato dei Garanti), è membro dei Comitati Scientifici UPMAT ed AIMAT.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°1 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2006) e, successivamente, sulla rivista I CARE edita dal Centro di Riabilitazione Ortofonologica di Firenze.

Cesare Padovani

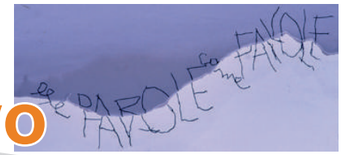
Sul potere evocativo della parola

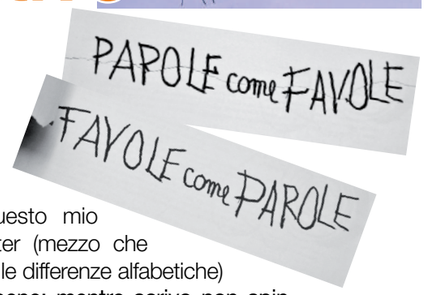
Abbiamo chiesto a Cesare Padovani, fililogo e scrittore, autore di un intervento molto coinvolgente al 14° Convegno GdL, di ripercorrere alcune sue riflessioni sul linguaggio, partendo dall'immagine, da lui proposta, giocata sulla similitudine grafica "Favole / Parole".
Perché, dunque, "Favole come Parole"? è chiara l'allusione al potere evocativo della parola... è vero che le parole sono come favole?

Se pensiamo a parola come parabola, e pertanto risaliamo al «para-bolê» greco, ci troviamo di fronte ad un orizzonte semantico molto ampio, dal momento che potremmo tradurlo con più di una perifrasi: «para-bolê» come "adesione a ciò che si lancia", come "(arco) lungo il quale si snoda un senso (che si avvicina ma non coincide perfettamente con ciò che si nomina)", e pertanto come "richiamo di qualcosa" attraverso più segnali adiacenti...

Il gioco dell'ambiguità verbale potrebbe portarci alla Babele dei linguaggi... Cosa ci consente di evitarlo?

In questa sua facoltà di richiamare, la parola, in quanto parabola, gode di un'enorme varietà espressiva, perché non si esaurisce in un unico linguaggio: quello verbale. Conosciamo la molteplicità delle sue forme, acustiche, grafiche, gestuali, simboliche e così via; ma sappiamo anche che lungo questi archi parabolici della parola, gli appartenenti ad una cultura riconoscono ciò che la parola richiama. Se da oltre due millenni ci ripetiamo che nomina sunt numina, non significa che il richiamo suscitato da ogni voce sia una sacralità identica per tutti, perché ognuno riempie la parola del proprio vissuto. Se io, con la mia grafia, scrivo sopra un foglio STRAPPO o FAVOLA o FOGLIE oppure CAOS..., ogni mio lettore o ascoltatore, mentre evoca la propria immagine di strappo o di foglia e così via, viene orientato al sorriso dal modo con cui esprimo graficamente queste voci. Un esempio ancora più chiaro. Se io scrivo





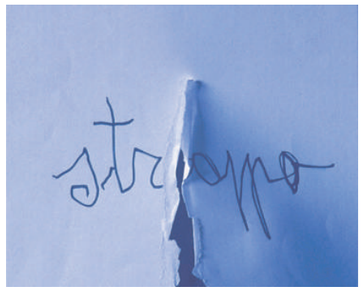
con questo mio computer (mezzo che annulla le differenze alfabetiche) **«nota bene: mentre scrivo non spingermi»**, più o meno ognuno che lo legga si rappresenta una propria idea riguardo allo scrivere e allo spingere, ma nessuno sorriderebbe perché in fondo, scritta così, è solo una raccomandazione; altro effetto invece avrà se lo scrivo così:
perché in questo caso Significante e Significato coincidono, ovvero l'effetto della gestualità fisica dello spingere è già insito nel modo con cui vado a scriverlo.

Qual è, propriamente, la differenza tra una parola che richiama *e una parola che* evoca*?*

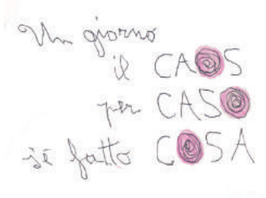
Appunto. Altra cosa è richiamare, e altra cosa è evocare. Il richiamo entra nelle convenzioni. Ma là dove la parola / parabola riesce ad e-vocare, a far emergere dal profondo del suo segno una e-mozione non effimera, è proprio qui che questa em- ersione esercita il suo potere. Penso, però, che questa pa- rola evocatrice non sia pre- rogativa solo dell'arte, perché spesso capita di incontrare nel quotidiano catene di parole (o di gesti, di suoni, di segni, di forme) che nel loro "agganciarsi" contraddicono una sintassi, ma nel far questo mostrano un potere straordinario. Come la metafora. è una potenza che spesso stravolge i parametri, e con una sua logica mette in crisi la Logica.

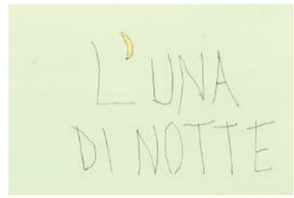
Qualche esempio? Riprendiamo pure l'aneddoto che ci ha divertito al Convegno...

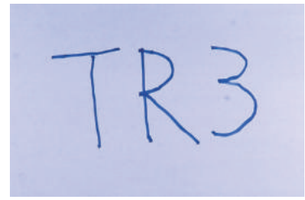
Se, ad esempio, Magritte nel suo Notturno colloca la falce di luna al di qua dell'albero, e se la parola "rimane senz'ali" in bocca a Penelope (Odissea, XVII, 57), o ancora se le bocche cantate da Garcia Lorca sono "piene di sole e di sassi", perché non rallegrarci se un bimbo, spinto dalla mamma sopra una carrozzina Chicco, incrociando me, pure spinto da mia moglie Giovanna sopra una carrozzina Chicco, esclama puntandomi la manina: Mamma, mamma, guarda un bambino con la barba! ?



Cesare Padovani, artista, scrittore e filosofo del linguaggio, è scomparso nel 2014.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°9 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2010)





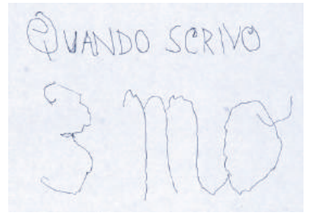


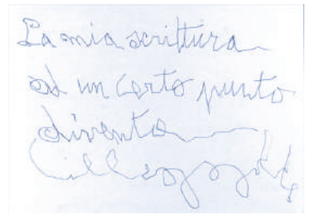
AUTOBIOGRAFFIATA

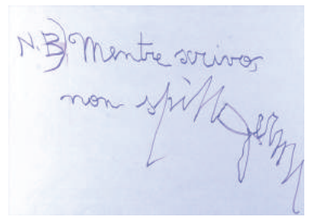
Segni, disegni ed altre marachelle grafiche

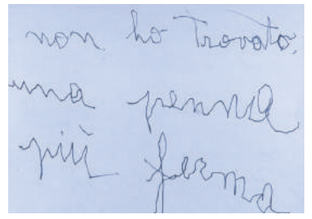
di Cesare Padovani

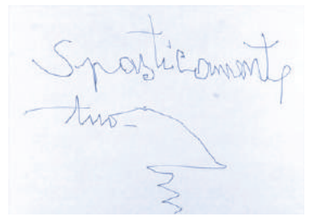
Questa sequenza di segni vuole mostrare quanto la fisicità corporea sia presente nell'espressione creativa.
Negli aspetti più ludici, allorquando viene attenuata la dominante della mente che impartisce "ordini" al corpo obbediente, è appunto qui che il corpo si propone, nel prendersi spazio, nel farsi corpo disobbediente, corpo pensante. È allora che tutto quello che mi capita appresso mi diventa pretesto per fare.
Non è solo una punta che seg- na, quella che afferro con la forza di un remo nel mare, non è solo uno stilo, un pennarello e magari spuntato, ma è una mia occasionale estremità, alla quale aderisce tutto il mio corpo dalla testa ai piedi. E lo impugno solitamente come s'impugna un cucchiaio.
Quando, nell'ampio gesto del braccio intero, sto per raccogliere il mio respiro per tradurlo in un contorno visivo, allora non mi trattengo dalla risatina sotto i baffi. Mi accorgo che quello che ho in mente di eseguire si arruffa, recalcitra, mi contraddice: ogni segno che vado a deporre viene stravolto da un impulso delle mie parecchie mani mentali che inseguono altri solchi, altri sensi, altre logiche.
Allora, ciò che trovo per terra, sui muri, sparso per il tavolo, nel cestino delle carte gettate, sulle pareti dei miei pensieri scivolati tra le fessure della mano, tutto vado raccogliendo, tutto vado assemblando: sghiribizzi, parole ambigue, foglie, ombre, suoni, fogli strappati, pagine sovrapposte, doppi sensi, scaramucce di parole, macchie riprese da un bàndolo e sgomitolate per ogni dove, in caramboleschi non-sensi apparenti, tra logiche interrotte e graffi fuoripista... tutto mi porta a galla un sorriso interrogante, quel certo sorriso che traballa mentre naviga sulla zattera dell'ironia.
Che cos'è questa smorfia vissuta allo specchio dell'ironia? Anche attraverso questi miei segni, l'ironia può dirci quanto racchiuda in sé, nel suo etimo, una medesima linfa nutriente mediante le sue tre radici: una radice che "solleva (la parola) e ne pone in evidenza" la faccia contraddittoria, come chi graffia scrivendo o chi parla cantando o chi ride commuovendosi; una seconda radice che mostra di "fingere di non sapere", come chi è avvolto dall'innocenza d'un sogno, per smascherare chi si difende troppo o chi si corazza dentro a certezze assolute; ed una terza radice con cui si prova "simpatia amorosa" per chi è bersaglio delle nostre ironie, dal momento che ci riconosciamo e ci rispecchiamo anche nelle sue debolezze...
Ma forse, questo ed altro, ce lo racconteremo il prossimo Ottobre al XV Convegno di Riccione sulla Globalità dei Linguaggi.

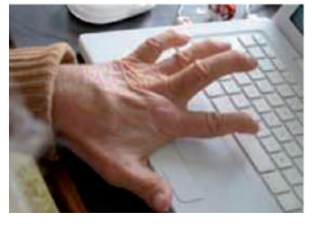












Salvatore Panu

In banda

Salvatore Panu, organizzatore e inventore di eventi artistici e progetti musicali a carattere sociale, da Bologna a Parigi, sempre ispirati alla condivisione e all'integrazione, invitato nel 2011 al 16° Convegno Nazionale della GdL, non ha potuto essere presente, ma ha mandato uno scritto, da cui abbiamo ritagliato alcuni passaggi su una delle sue passioni creative: la banda.

Da più di venti anni osservo alcune costanti del fare banda, perlomeno nel tipo di bande, diciamo, autogestite, senza il classico direttore:
La nascita di una banda è sempre un momento di alta creatività, di fermento che è nell'aria e che a un certo punto sboccia per attrazione passionale: è la nascita di un gruppo, di un soggetto collettivo che esprime la gioia di essere nato.
La banda è un momento di socialità collettiva, la convivialità è un elemento cruciale, è il piacere dello stare insieme con la musica, grazie alla quale si realizza l'incontro fra le persone.
La banda è un momento di apprendimento della musica. Si tratta spesso di approcci molteplici, di aiuto reciproco, della condivisione di esperienze, della generosità di chi sa fare delle cose e della voglia di imparare: è un momento di autoeducazione collettiva.
La banda è un momento di sperimentazione musicale: l'arte di arrangiarsi in musica, spesso ci fa imboccare percorsi inusuali, approcci e metodologie non convenzionali, esperimenti creativi che stimolano dinamiche di improvvisazione e composizione collettiva. I risultati sono a volte oggettivamente vicini alla sperimentazione delle avanguardie storiche o della musica contemporanea colta, basterebbe sviluppare una maggiore capacità di ascolto e consapevolezza per riconoscere la ricchezza di queste esperienze umane e musicali.
La banda è uno strumento di intervento sociale, può supportare i movimenti, colorando i momenti di grande partecipazione collettiva e rendendoli eccezionali, marcando la memoria delle emozioni individuali: "c'era la banda!". La banda inoltre suona in acustico, è ecologica, a misura d'uomo, può arrivare a piedi dove non c'è la corrente elettrica, non ha bisogno del palcoscenico, può fare un cerchio, far ballare la gente, stare e giocare con la gente che incontra. Può anche arrivare nei luoghi più chiusi e controllati, nelle scuole, nei luoghi di lavoro, può entrare nelle istituzioni totali, carceri o manicomi e scatenare emozioni probabilmente ancora più intense e difficilmente immaginabili se non si suda insieme.

A questo punto il mio pensiero va a una banda, che fra poco compirà vent'anni, la Banda Roncati di Bologna.
Avevo 20 anni, arrivai a Bologna nell'anno accademico 1985-1986, trovai il DAMS occupato, entrai subito a far parte attiva del collettivo Damsterdamned (i dannati del DAMS), fondai dopo qualche tempo il Musikollettivo coinvolgendo altri studenti del DAMS musica. In quegli anni conobbi Gino Stefani e ebbi l'opportunità grazie a lui di praticare l'autogestione pedagogica. Il suo approccio all'umanità della musica mi aprì la mente e gliene sarò grato per sempre. Lui ha visto nascere e ha contribuito con estrema discrezione alla crescita di tutti queste esperienze collettive. Nel 1990 fummo travolti dal Movimento della Pantera.
Nacque in quel contesto il Gruppo Laboratorio di Musica e Immagine e, con Noemi Bermani e altri, il collettivo Conisuoni (che poi fondò il Telefono Viola di Bologna): per un anno e mezzo andammo a suonare nel reparto Autogestito dell'Ospedale Psichiatrico di Imola, diretto dal non-psichiatra Giorgio Antonucci. Alcuni di noi pensavano inizialmente più a fare della sperimentazione musicale, ma subito ci rendemmo conto che il cuore degli incontri era nello scambio umano e nella loro voglia di fare festa con una banda. Per cui, l'improvvisazione radicale era sovente costretta a mischiarsi con la pappa col pomodoro o con il tango delle capinere.

In quegli anni io e Ferdinando D'Andria abitavamo a Bologna, in via S. Isaia 39, quasi di fronte all'Ospedale Psichiatrico Roncati. Decidemmo di fare un'irruzione una domenica mattina, che l'ospedale era meno sorvegliato, spargemmo la voce il sabato sera e dopo un bel caffè a casa nostra nacque così, da quella festa che aprì i cancelli, la 'Banda Roncati'.
In un Ospedale Psichiatrico che si dichiarava e si dichiara democratico, non potevano chiuderci le porte in faccia, soprattutto perché i giornalisti erano lì con noi. In pratica fu una festa. I mattacchioni dell'ospedale hanno iniziato a ballare e dopo un po' sono arrivati alcuni dottori ed infermieri che ci hanno detto: "Voi siete pazzi". La cosa faceva ridere, perché non si capiva più chi era pazzo e chi non lo era. Comunque, non riuscivano a fermarci perché la gente si stava divertendo; allora ci hanno provato dicendoci che i degenti si stavano divertendo troppo, e che era pericoloso. Ma noi continuavamo tutti insieme a suonare, cantare, ridere e ballare. Era, se non sbaglio, il 29 marzo 1992.
Insieme nacque la sorella gemella, la Scuola Popolare di Musica Ivan Illich di Bologna, che fondai nel 1992 e che ho coordinato fino al febbraio 2006.

Il 1 Maggio 1993 organizzai a Bologna un'iniziativa intitolata "Bandiga", con la coop. A Lato (cooperativa che avevamo fondato con un gruppo di studenti o neolaureati DAMS, i cosiddetti operatori culturali appena sfornati dall'Università, io ero il responsabile del settore musicale). Partecipò insieme ad altre bande anche la Banda Roncati.
Bandiga, che a Bologna vuol dire festa per la fine dei lavori di costruzione di una casa, voleva essere una performance tra bande che non fosse un concerto da palco ma piuttosto una sonorizzazione degli ambienti cittadini, delle varie strade. Penso che fu stimolante mettere a confronto, sulla stessa piazza, la Banda Roncati, che aveva un certo suo modo di essere e le bande tradizionali. Fu dato a tutti uno spartito molto semplice di un brano di Charles Mingus, a due voci. Ho battuto quattro e via! È partito, Mingus suonato da cinque Bande, il tutto nei sottopassaggi di piazza Maggiore, con una sonorità per me indimenticabile. Quel Primo Maggio andò bene, anche se pioveva. Per la Banda Roncati la festa cominciò quando per le altre stava finendo; per loro era finita la performance per cui erano stati contattati e pagati. Alcuni rimasero a bere, i più giovani delle Bande avevano voglia di continuare ad improvvisare, a giocare e scherzare mischiandosi fra le varie Bande. I più anziani, invece, volevano andarsene.
Quell'esperienza ci fece confrontare con organizzazioni molto diverse dalla nostra: la Banda Roncati è senza direttore, le altre lo avevano tutte. In occasione della loro venuta a Bologna erano tutte in divisa, mentre gli elementi della Banda Roncati non l'avevano di certo. Per ciò che concerne lo stile esecutivo, la Banda Roncati, magari nel disordine più totale, attacca a suonare i pezzi uno dietro l'altro con un carico di energia che va sempre aumentando, va avanti a flusso, anche un'ora, due ore di fila, con brevi pause tra un pezzo e l'altro; le altre facevano un pezzo, poi camminavano senza suonare per cinque minuti, tutti in riga, perfettamente ordinati, facevano la loro parata silenziosa poi suonavano un altro pezzo. La cosa che accomunò un po' tutti, al di là anche dei dati anagrafici, fu di sicuro la damigiana di vino, una costante trasversale di tutte le bande.

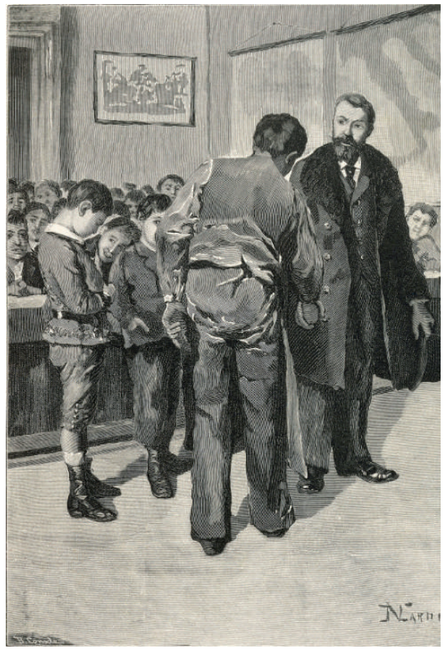
Salvatore Panu, musicista, etnomusicologo, antropologo ed animatore
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°13 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2012)

Basilio Presutti

GdL, prima dell'*abbicì...*

L'uomo è un animale sociale e simbolico ancor prima di sviluppare il linguaggio verbale... "Leggere, scrivere e far di conto" non sono più gli obiettivi primari della scuola.

Il messaggio della GdL va oltre quello che per anni è stato, nella pubblica scuola, l'obiettivo primario del leggere, scrivere e far di conto; le parole della GdL vanno a monte sottolineando la motivazione, la comunicazione, l'identità. Sono parole substrato di quelle funzionali di cui la scuola tradizionale ancora aspetta esiti. Come docente ricordo l'entusiasmo con cui negli anni settanta si faceva la sperimentazione nelle scuole, si cercavano le migliori soluzioni per un rinnovamento, lavorando sui cosiddetti prerequisiti all'apprendimento: si valorizzava la motricità, la rappresentazione, la danza.



A seguito di queste pressioni verso i messaggi alternativi a quelli tradizionali è nato il DAMS.

La grande riforma della scuola elementare, con la Legge 148, volle riconoscere parità di codici anche alla musica, al canto, al disegno e alla motricità: le famose "tre educazioni" (all'immagine, al suono e musica, motoria).

Oggi con la riforma questa parità si è smarrita.

I MusicArTerapeuti devono essere la forza ripropositiva dei prerequisiti all'apprendimento.

Negli atti degli ultimi incontri tenuti dall'osservatorio nazionale che opera a livello ministeriale, ancora si sta a disquisire sugli " accertamenti " dell'handicap.

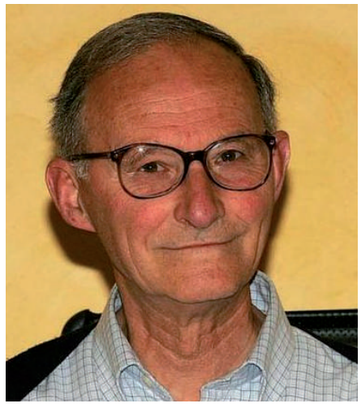
Il piano dell'offerta formativa (POF) vuole accertare i bisogni formativi della persona, al di fuori di ogni aggettivazione. È finalmente affermato un diritto costituzionale: parità del diritto allo studio della persona, senza differenziazione di alcun handicap. Se il POF viene elaborato come risposta ad individuati "bisogni formativi", nel caso di specifici bisogni, accertati da specialisti competenti,era previsto dal DPR del febbraio '94 una sequenza di Diagnosi Funzionale (DF), di un Profilo Dinamico Funzionale (PDF) e di un Piano Educativo Individualizzato (PEI), successivamente riconfermatosi PEP per non confonderlo col vecchio PEI (progetto Educativo di Istituto) recuperato nel POF. Con la riproposta del POF appare superata quella necessità di "certificare" l'handicap per avere personale di sostegno. L'esigenza è implicita nel dettato della Legge istitutiva del POF: a bisogni specifici, specifiche risposte. Il tutto documentato in un "Portfolio" che non rappresenta altro che quel "fascicolo personale" già istituito dalla Legge 270/'80. Anzi in quel Fascicolo erano previste addirittura annotazioni relative al prenatale, al perinatale ed al postnatale immediatamente precedente l'ingresso nella scuola dell'infanzia e successivamnte dell'obbligo. E se la scuola non può intervenire, in quanto non ancora aperta la possibilità strumentale del "cognitivo", si deve lavorare, all'interno delle risorse dell'intera comunità, sui prerequisiti indispensabili al raggiungimento del cognitivo e là ove fosse ciò impossibile si raggiungerà almeno la massima qualità possibile nella COMUNICAZIONE/AUTONOMIA senza sacrificare la persona sull'altare del cognitivo/simbolico/astrazione sempre restandovi "deficitaria" Questa è una mia idea; non è ancora a livello di politica della scuola; ma io sto lottando per questo, in contatto con il ministero, come direttore di corsi, all'interno delle iniziative di aggiornamento.

La GdL risponde al desiderio di innovazione. Bruner parlava di "stili cognitivi"; la Guerra-Lisi studia gli "stili prenatali": questa novità deve emergere: assume valore di scoperta internazionalmente qualificante la nostra pedagogia. Novella Montessori, la GdL promuove un contesto "grembo sociale" che restituisce una valorizzazione del soggetto tramite un accomodamento. In questa prospettiva pare proponibile un "Protocollo d'intesa" tra MIUR e GdL per una più stretta collaborazione sia nella preparazione di personale competente sia nella cooperazione in situazioni concrete, su tutto il territorio nazionale.

Molti ragazzi frequentanti i corsi GdL, lamentano di non sapersi orientare, di non sapere gli sbocchi professionali della loro preparazione. Finalmente vedo approvata una legge per la regione Campania sulla musicoterapia e istituito il registro professionale dei musicoterapisti. Il testo di legge promosso nella scorsa consiliatura definisce la musicoterapia attività 'psicopedagogica'. A livello nazionale il ministero non agisce più per la formazione di nuove figure professionali: l'aggiornamento non è più un impegno del ministero, il ministero ha rotto la piramide e riconosce alle associazioni, agli enti la facoltà di aggiornare, di formare nuove "professionalità". Occorre creare nelle varie realtà occasioni occupazionali nuove con una rete di persone, competenti nella GdL, che si costituiscano a livello cooperativistico, per fondare dei raccordi di lavoro e di intervento sia sul piano organizzativo in possesso della base teorica, sia sul piano economico senza fini di lucro scaricando le spese.

Foto: laboratori GdL nella scuola dell'infanzia, primaria e secondaria di 1° grado. A pag.46, un'illustrazione di E. Nardi per una celebre edizione (1892) del libro "Cuore" di E. De Amicis.

Basilio Presutti, già ispettore del MIUR, è membro dei Comitati Scientifici UPMAT ed AIMAT.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°1 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2006)



Achille Rossi

Regole per la vita

"Io credo che non si possa uscire dalla situazione di crisi attuale con provvedimenti puramente economici. La crisi è ancor più profonda, e mi sembra che sia anche antropologica".

Io credo che non si possa uscire dalla situazione di crisi attuale con provvedimenti puramente economici. La crisi è ancora più profonda, e mi sembra che sia anche antropologica.

E' una crisi che sta nel *modo in cui noi vediamo l'uomo*. Il sistema, e dico sistema per dire l'insieme delle cose (l'economia, la politica, la società, la cultura) ha un'antropologia di tipo particolare, e concepisce l'essere umano esclusivamente come *consumatore*. E allora è un consumatore che deve auto-soddisfarsi, che deve soddisfare la propria voglia. Conseguentemente, in quest'ottica, tutti gli altri cosa sono? Non sono esseri con i quali comunico, ma sono dei competitori, dei concorrenti, e la società alla fine è la guerra di tutti contro tutti. E' quello che diceva Hobbes: "Bellum omnium contra omnes".

Voi capite che in quest'ottica imperversa la competitività, e al centro di quest'antropologia c'è, come elemento sostanziale, il *denaro*, che è il mezzo che ci serve per soddisfare la voglia, il desiderio di consumo. Per l'accumulo del denaro è sacrificato tutto, i cosiddetti valori e soprattutto le persone. Quella che si chiama la *globalizzazione finanziaria*, che l'estendersi di questo criterio a tutta l'umanità, è l'esito finale di questa idolatria del denaro.

Dunque, per cambiare le regole non basta una norma politica, ci vuole una revisione di questa maniera di guardare l'uomo: è necessario elaborare un'alternativa che vada nella direzione di recuperare la natura relazionale dell'essere umano. *L'essere umano è un essere di relazione*. Non scandalizzerò nessuno perché era l'intuizione di Marx, che diceva che l'uomo è essere di natura ed essere di relazione, e l'hanno detto in tanti nella storia del pensiero.

C'è una bella metafora della Uphanishad che dice che l'uomo è un nodo in un tessuto di relazioni, e se taglio i fili, cioè se taglio le relazioni, anche il nodo si disfa; se io non curo questa *relazionalità con gli altri*, l'uomo è finito, distrutto. Penso che Stefania Guerra Lisi ci potrebbe ricordare che se qualcuno non ci avesse rivolto parole d'amore, noi non ci saremmo. Soltanto nella relazione si dà quella luce che sostiene l'umanità dell'uomo. In una relazione d'amore si percepisce quanto la vita è profonda, e si percepisce quel soffio che gli antichi chiamavano lo spirito.

L'uomo è anche un essere di *relazione con il cosmo*, con le cose, con la natura, con la materia. L'uomo non si può sganciare dal cosmo, che è come il suo corpo più grande. Se tagliamo anche questa relazione, e mettiamo le persone solo davanti ai computer e ai giochi elettronici, abbiamo perso una dimensione fondante della nostra esperienza umana.

Dovremmo affrancarci da questa tirannia dell'oggettivazione: a furia di oggettivare tutto, di rendere tutto strumento, oggetto, noi stessi diventiamo oggetto. Si diventa quello che si frequenta: a furia di frequentare oggetti e tecnologia, diventiamo soggetti tecnologici, cioè non più soggetti ma puri strumenti.

Due o tre grandi rischi nella nostra condizione frenano la creatività e uccidono la relazione. Uno mi sembra quello *scientismo aggressivo* che si professa l'unica metafisica valida. Guardate ad esempio gli studi sul cervello: sono emblematici, non nel momento in cui descrivono, ma nel momento in cui diventano la metafisica, la visione globale. Allora sorgono le teorie del post-umano, di quello che è dopo la dissoluzione dell'essere umano, che sono metafisiche, secondo me, molto pericolose.

Achille Rossi, teologo, giornalista, membro del Comitato Scientifico UPMAT.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°13 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2012)

Un altro aspetto che io credo uccida in radice la creatività, è un *cristianesimo infedele*: perché una chiesa che propone, invece della logica del dono, una chiesa come lobby, preoccupata del suo potere, di se stessa, alleata dei potenti, che non vede più dove sono gli ultimi, è una chiesa che uccide col suo stesso atteggiamento la creatività.

E ancora, una cultura dominante che privilegia la logica del *potere verticale*, la logica della forza e che disprezza la cultura del donare se stessi, nella quale l'uomo pienamente si realizza: questi sono blocchi, macigni che ci impediscono oggi di vivere la relazione, che uccidono la relazione e bloccano la creatività.

Allora, come si può fare nel concreto? Quest'ottica di cui parlo si può incarnare in gesti concreti? Possiamo affrontare il sistema dominante facendo gesti che sono gesti concreti, e che invertono la rotta? Io credo di sì.

Cerco di indicare alcune piste.

La prima mi sembra quella di promuovere una cultura che metta *al centro i beni dell'umanità*, e i beni comuni sono semplici: l'acqua, il cibo, la salute, la casa, l'educazione, il risparmio. Questi sono beni comuni, di tutti e non possiamo privatizzarli, che significa speculare su quello che è di tutti per farlo diventare proprietà privata, e ricavarne più soldi: è la monetizzazione generalizzata. Io credo che si dovrebbe utilizzare un'ottica opposta. In questo senso è importante il lavoro che le persone fanno dal basso, perché sono le nuove visioni che creeranno una nuova politica. Lavorare per questo significa *ridiventare cittadini*, che sembrerebbe una cosa elementare, ma che abbiamo perduto. Ricominciare a pensare, non come un soggetto individuale che vede quello che va bene per lui, ma come la persona che si preoccupa della Polis, della città, del bene di tutti.

La seconda è *abbandonare la religione della crescita* e ripensare la produzione e il consumo. Non si può continuare a preconizzare la crescita. Non si deve smettere di produrre, ma si deve *produrre per le necessità collettive*, invece che per i bisogni del consumatore individuale. Questo significa produrre per i bisogni veri, invece che per quelli indotti dalla pubblicità. Riconvertire le grandi industrie parassitarie, come l'industria delle armi, l'industria della pubblicità, l'industria del nucleare. Noi abbiamo la necessità di fare marcia indietro su queste cose, e cominciare a chiederci cosa serve davvero all'umanità.

La terza pista è la ricerca della *piena occupazione*, attraverso una riduzione programmata del tempo di lavoro. Si diceva dieci anni fa: "*Lavorare meno e lavorare tutti*"; e se noi usciamo dalla civiltà della crescita, dovremo passare per questa linea. E ancora, tornare a valorizzare le economie locali invece che continuare con il progetto della globalizzazione, che è un'occidentalizzazione del sud del mondo e che, nello stesso tempo, produce impoverimento di qua; non arricchisce gli altri e impoverisce noi. Ecco il punto: ritornare a privilegiare l'industria locale, l'artigianato locale, l'agricoltura locale. Dovremmo fare il *movimento inverso a quello dei globalizzatori*, che ci dicono: "fine delle regole, tutti commerciano con tutti, e questo è il mondo migliore possibile". Non è vero, è il mondo che produce più sperequazione, più ingiustizie.

Per concludere, usando i termini di un teorico della decrescita, dico che bisognerebbe usare, invece della strategia della lepre, che fugge sempre più, quella della tartaruga sapiente, che dà la priorità al reimparare a vivere insieme, sulla base di principi di: *precauzione* (cioè non si fa tutto quello che è possibile, ma quello che aiuta la vita umana); *prevenzione*, sul senso della gioia (perché avere tutto non ci renderà più gioiosi); *sobrietà* (perché non c'è un mondo infinito); della *bellezza* (perché la vita è bella quando è vita umana, e non quando ha tante cose); *partecipazione*: tutti dobbiamo lavorare per creare il mondo comune.

Fatemi concludere con quella bella espressione di Gandhi, che raccomandava sempre ai suoi amici: " Cercate, e siate voi stessi, nella vostra vita, quel cambiamento che vorreste realizzato nella vostra società.".

Questo è l'augurio che io faccio a tutti voi che lavorate per gli ultimi, per le persone che, in qualche modo, ci indicano qual è la strada corretta. Solo se sapremo *ascoltare gli ultimi*, sapremo dove possiamo andare a finire, umanamente e dignitosamente. Se ascoltiamo i primi, rischiamo di sbagliare sentiero. Vi ringrazio.

Nanni Salio, Gianfranco Bologna

Come decidere con responsabilità?

Nell'ottica del Convegno "Fermare la disumanizzazione" (ottobre 2007), sulla nostra rivista venne pubblicato questo testo stralciato da un articolo che Nanni Salio (invitato a quello stesso Convegno) aveva scritto con il biologo Gianfranco Bologna, direttore scientifico del WWF (Il futuro di noi tutti - *Commissione Mondiale per l'Ambiente e lo Sviluppo, 1987*)

Nanni Salio, studioso ambientalista e pacifista,fondatore del Centro Studi Sereno Regis, è scomparso nel 2016.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°3 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2007)

Convivere con l'incertezza

Sul tema della decisione abbiamo scenari molto diversi tra loro, con scuole di pensiero che portano a conclusioni che sovente sono diametralmente opposte, sostenute da "esperti" che sono sempre in disaccordo tra loro. Tutto ciò non è nuovo, ma oggi è ancor più accentuato che in passato e pone serie difficoltà ai decisori politici e più in generale a chiunque desideri partecipare responsabilmente ai processi decisionali. Come si fa a decidere in simili condizioni di incertezza e, peggio ancora, di ignoranza? Come governare le innovazioni scientifico-tecnologiche in modo tale da minimizzarne i rischi e massimizzarne i benefici?

Una classificazione delle condizioni nelle quali siamo chiamati a decidere è quella proposta da David Collingridge, tra i primi a occuparsene, che definisce

- decisioni in condizioni *deterministiche* quelle in cui siamo in grado di prevedere e calcolare con certezza gli esiti di ciascuna scelta;
- decisioni in condizioni di *rischio* quelle in cui per almeno una delle scelte siamo in grado di fare previsioni probabilistiche;
- decisioni in condizioni di *incertezza* quelle in cui sono definibili tutti gli esiti finali relativi a ciascuna decisione, ma non si è in grado di formulare una previsione probabilistica;
- decisioni in condizione di *ignoranza* quelle in cui non siamo in grado di stimare non solo le probabilità dei singoli esiti finali, ma neppure tutti gli esiti possibili che si manifestano come "eventi inattesi" che ci colgono di sorpresa, impreparati (come nel caso dell'impatto dei CFC sullo strato protettivo di ozono).

Gran parte delle decisioni sulle questioni più controverse (OGM, cambiamento climatico, politiche energetiche, nanotecnologie) rientrano nelle due ultime categorie, quelle più problematiche, da prendere in condizioni di incertezza e ignoranza.

Paradossi

L'odierna ricerca scientifica e tecnologica genera un paradosso: man mano che procede si amplia sia la nostra conoscenza sia il campo dell'ignoranza. La natura di questo paradosso è stata interpretata da Silvio Funtowictz e Jerry Ravetz introducendo il concetto di "scienza postnormale".

- La *scienza applicata* corrisponde all'area definita da una incertezza e da una posta in gioco basse.
- Quando entrambe queste variabili hanno un valore intermedio, siamo nell'ambito della *consulenza professionale*.
- Infine quando i valori diventano alti entriamo nel campo della *scienza postnormale*, una metodologia per affrontare i problemi STS (*scienza*, *tecnologia*, *società*) in fase di esplorazione, che non esiste ancora in forma compiuta, «una scienza […] alternativa, ancora nelle prima fasi di sviluppo, che potrebbe essere chiamata "precauzionale"[…], preoccupata degli effetti nocivi non intenzionali del progresso. Il suo stile è "postnormale", si trova nell'interfaccia controversa tra scienza e politica. Le questioni a cui si riferisce sono, tipicamente, che i fatti sono incerti, i valori oggetto di dispute, la posta in gioco elevata e le decisioni urgenti […]. I tradizionali scopi gemelli della scienza, l'avanzamento della conoscenza e la conquista della natura, sono insufficienti per guidare la ricerca in questa situazione postnormale […]; le questioni sollevate dai problemi etici, sociali ed ecologici possono essere riassunte in due termini: sicurezza e sostenibilità» (Ravetz,).

La scienza applicata è essenzialmente scienza di laboratorio, nella quale si è accumulata molta esperienza e si opera in condizioni di *rischio controllato* e prevedibile sulla base di una probabilità statistica.

Aumentando la posta in gioco e la scala del sistema *cresce anche l'incertezza* e in questo campo gli scienziati svolgono spesso il ruolo di consulenti, con il compito di offrire un parere informato al decisore politico, affinché questi possa assumere le *soluzioni più razionali e responsabili* sulle questioni controverse.

Ampliando ancora la scala, l'incertezza e la posta in gioco, ci si trova a decidere su questioni che per loro natura sono *irriducibilmente complesse*, nelle quali prevalgono condizioni di ignoranza. È questo il campo della scienza postnormale, oggetto di ricerca e attenta sperimentazione per individuare criteri di gestione delle controversie scientifiche e dei conflitti sociali che ne derivano.

Di questi temi si stanno occupando anche altri autori, non di formazione scientifica, tra i quali spicca il contributo del sociologo tedesco Ulrich Beck (2001), che ha messo in evidenza la condizione strutturale, intrinseca alla modernità, delle nostre società definite "*società del rischio*".

Mentre in passato le conoscenze scientifiche e tecnologiche hanno avuto un ruolo soltanto progressivo, di graduale riduzione di alcuni rischi e disagi della condizione umana, oggi ci troviamo di fronte a tre principali paradossi generati dal successo della scienza: «uno: nell'economia globale della conoscenza, la continua accelerazione dell'innovazione crea una sicurezza temporanea per le industrie rispetto alla competizione, ma non può garantire la sicurezza delle loro innovazioni nell'ambiente. Due: di fronte a questi possibili pericoli dell'innovazione, i governi perdono la fiducia del pubblico quando cercano di rassicurarlo sull'assenza di pericoli e ne guadagnano la fiducia ammettendone l'esistenza. Tre: ma ammettendo il pericolo e quindi inibendo l'innovazione, i governi perdono la sicurezza nella politica dell'economia globale della conoscenza» (Ravetz).

Questi tre paradossi formano un circolo vizioso da cui è difficile uscire applicando gli schemi classici della scienza tradizionale fondata sulla certezza. Beck sostiene che «i rischi della modernizzazione sono estremamente difficili da valutare, se non impossibili, e quindi lo è anche la loro gestione secondo linee scientifiche tradizionali».

Imparare dagli errori

Non sembra esserci altra via, al momento, che quella di imparare dagli errori, procedendo con cautela, lentamente, senza fretta, in modo tale da rendere tali errori correggibili e le decisioni reversibili.

Christine von Weizsäcker ha creato il termine *error-friendliness* («buona disposizione nei confronti degli errori»). Il concetto di *error-friendliness* comprende le idee di *produzione degli errori*, di *tolleranza agli errori*, e della cooperazione "amichevole" di questi due aspetti per l'esplorazione di nuove opportunità. Ed è in questa cooperazione che si colloca *l'utilizzazione degli errori*, che è una caratteristica assolutamente generale di tutti i sistemi viventi, indipendentemente dal livello gerarchico che si voglia prendere in esame. (Weizsäcker e Weizsäcker, 1988).

Contrariamente a quanto si sente affermare in vari dibattiti, la correggibilità comporta la *possibilità di tornare indietro*, sui propri passi. Con una metafora, l'umanità si trova

MusicArTerapia Metodo Stefania Guerra Lisi

nella stessa condizione di un alpinista che salga lungo una impervia via inesplorata. Il bravo alpinista, oltre che audace, dev'essere in grado di tornare indietro, di non restare "incrodato", come si dice nel gergo, incapace sia di salire sia di scendere a valle.
Quando agiamo e decidiamo in condizioni di ignoranza, non siamo in grado di prevedere il futuro, ma dobbiamo esplorarlo con cautela, passo passo, pronti a correggere la rotta in caso di errore.
David Collingridge (1983) ha dato significativi contributi per definire cosa si intende per correggibilità di una decisione: «una decisione è facile da correggere, o largamente correggibile, quando, se è sbagliata, l'errore può essere scoperto rapidamente ed economicamente, e quando l'errore implica solo piccoli costi che possono essere eliminati rapidamente e con poca spesa».
Questa filosofia della correggibilità e della reversibilità delle decisioni ha trovato una formulazione più generale nell'odierno *principio di precauzione*: «ove vi siano minacce di danno serio e irreversibile, l'assenza di certezze scientifiche non deve servire come pretesto per posporre l'adozione di misure, anche non a costo zero, volte a prevenire il degrado ambientale» (Terragni, *Le risorse e il futuro della genetica*).
Il principio di precauzione deriva dal più generale *principio di responsabilità*formulato, tra gli altri, da Hans Jonas (1990). Esso riecheggia il famoso ragionamento di Pascal sull'esistenza o meno di Dio. Se crediamo in Dio, conduciamo un'esistenza morigerata e timorosa. Qualora, dopo la morte, scoprissimo che Dio non esiste, avremmo pagato un prezzo per il nostro errore, non particolarmente pesante. Se invece non crediamo in Dio, ci comportiamo in maniera dissoluta e dopo la morte scopriamo che Dio esiste, l'errore commesso comporterà un prezzo altissimo da pagare, le pene dell'inferno per l'eternità. Questo stesso ragionamento può essere applicato al cambiamento climatico globale, assumendo per buono lo scenario peggiore, come ci suggeriscono di fare gli estensori del progetto per il Pentagono, contrariamente a quanto sostenuto da altri autori, quali Lomborg. Una riflessione analoga è stata, ignoranza e muoverci verso una nuova creatività sia nella scienza sia nella capacità di governo.
(…)
Quale dei vari modelli si imporrà nel tempo e quale dovrebbe essere la politica più razionale e saggia da seguire? Ci troviamo ancora una volta di fronte a un processo decisionale in condizione di ignoranza. Se dovessimo seguire il principio di precauzione, saremmo portati a scegliere il modello che, in caso di errori, ci permetterebbe di correggerli senza gravi danni e costi, in condizioni di massima sicurezza: grandi progetti e grande scala sono sinonimi di grandi incertezza, rischio ed errore. Viceversa, piccoli progetti e piccola scala comportano l'esposizione a piccoli incertezza, rischio ed errore. Saremo così saggi e razionali da seguire la filosofia del «piccolo è bello», sostenuta da Ernst Fritz Schumacher (Marchis, *Ordine/Disordine: il futuro delle cose. Variazioni sul tema della tecnologia@*), oppure la nostra *hybris* sarà tale da farci abbagliare dalle sirene dei megaprogetti e dei megarischi?

Bibliografia
U. Beck, *La società globale del rischio*, Asterios, Trieste 2001
D. Collingridge, *Il controllo sociale della tecnologia,* Editori Riuniti, Roma 1983
Commissione mondiale per l'ambiente e lo sviluppo, *Il futuro di noi tutti*, 1987
H. Jonas, *Principio responsabilità*, Einaudi, Torino 1990
R. Leajey-R. Lewin, *La sesta estinzione,* Bollati Boringhieri, Torino 1998
B. Lomborg, *L'ambientalista scettico*, Mondadori, Milano 2003
E. Teller, *Sull'importanza della scienza e dell'etica – I*, in *Scienza ed etica alle soglie del terzo millennio* (a cura di AA. VV.), Società Italiana di Fisica, Città di Castello 1993
E. Weizsäcker-C. Weizsäcker, *Come vivere con gli errori? Il valore evolutivo degli errori*, in *Physis: abitare la terra* (a cura di M. Ceruti-E. Laszlo), Feltrinelli, Milano 1988

Giuliano Scabia

Del linguaggio, della poesia

Giuliano Scabia, drammaturgo e autore di eventi teatrali in varie parti d'Italia, celebre anche per la sfilata di "Marco Cavallo", realizzata con Franco Basaglia e con il coinvolgimento dei degenti e degli studenti dell'ospedale psichiatrico di Trieste, simbolo della lotta contro tutti i manicomi, invitato al 12° Convegno della GdL, non potendo essere presente ha inviato il testo qui pubblicato.

Cari amici in cammino, che importante luogo è diventato l'incontro che ogni anno tenete vivo. Sarei venuto ma sono appena tornato da Parigi dove ho portato *La luce di dentro*, e mi aspettano alcuni inderogabili impegni qui, anche con *Marco Cavallo* che gli amici di Trieste hanno voluto far ristampare (col cavallo che sta girando l'Italia come un vero matto, ma io *non* gli vado certo dietro).

Il linguaggio è (quasi) tutto. E dunque osservandolo aggiustandolo lavorandolo lo teniamo vivo - prendendocene cura lo curiamo.
Prendersi cura non vuol solo dire fare i dottori (indispensabili) ma mettere in gioco mettendosi in gioco, entrando nel vivo della vita, cercando di capirne il senso - di farci capire dal suo senso. Ci sono specie intere che hanno perso il senso (per paura, per calcolo sbagliato, per deleteria ideologia) e si sono estinte. Oggi vedo il pericolo di virtualizzare tutto - e credere che tutto sia risolvibile virtualizzando. La velocità del virtuale è onnipotente - ma noi no. Il nostro corpo no. Il poeta questo lo sa. E lavora per il linguaggio - per ricrearlo continuamente - non per la fama o la gloria. Per il linguaggio - per non farsene ammazzare. Ho cari, fra i tanti, due libri: *La lentezza*, di Kundera e la *Vita*, di Alfieri. Che fra l'altro le tragedie se le è stampate a sue spese. E ha rifiutato di diventare Accademico del suo Re. Per stare in pace e lottare al servizio del linguaggio.
Ogni bene, ogni pace a tutti, anche al nuovo libro di Marco de Marinis *["Il Teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea" La Casa Usher, 2011 - recensito sul numero 12 della rivista - NdR]*.

Giuliano Scabia, drammaturgo e docente DAMS, è membro del Comitato Scientifico UPMAT. Il testo riportato è stato pubblicato sul n°13 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2012)

Francesco Spampinato

Monet e Débussy: sinestesici dondolamenti

Perché certe forme d'arte, apparentemente prive di relazione dal punto di vista dei codici linguistici, ci suggeriscono forti associazioni reciproche suscitando in noi una indifferenziata e condivisa "nostalgia sinestesica"?

Qual'è il rapporto tra fruizione estetica e vissuti psico-corporei comuni?

Una vasta letteratura ha esaminato il rapporto musica/pittura da un punto di vista storico, tecnico-compositivo, socioculturale o filosofico-simbolico. Più rari sono invece quegli studi che trattano le esperienze di fruizione estetica in termini di "appropriazione psicocorporea". Ci si chiede, in questo caso, quali siano gli "inviti" che un'opera d'arte rivolge al suo fruitore perché questi faccia appello a certi vissuti corporei e affettivi nel farne esperienza. Un'estetica psicofisiologica come quella che è alla base della GdL ci fornisce due strumenti di ricerca utili per portare avanti questo tipo di indagine: il modello omologico della sinestesia e la teoria degli Stili Prenatali.

La pittura impressionista, soprattutto quella di Monet, e la musica di Debussy continuano ad essere associate l'una all'altra ancora oggi. In questa relazione complessa fra due diverse forme d'arte, quello che certamente si nota, ad un livello più generale della ricezione, è una certa 'sintonia' fra le opere del pittore e del musicista. Quali sono le basi psicofisiche di tale sintonia? Poche risposte utili ci vengono dalle ricerche esistenti. Nella maggior parte dei casi si mettono in evidenza similitudini fra certe tecniche pittoriche e altre musicali, fra la scelta di soggetti da ritrarre e quella di titoli da attribuire a pezzi musicali. Si procede dunque *per analogia*: un certo numero di somiglianze formali autorizzerebbe l'istituzione del parallelismo musica-pittura. Ma se intendiamo passare da una ricerca su esperienze *rappresentate* a una indagine sui *vissuti*, otterremo risultati più interessanti con l'adozione del "modello omologico" della sinestesia (S. Guerra Lisi, G.Stefani, *Globalità dei Linguaggi. Manuale di MusicArTerapia*, Carocci, Roma 2006, p. 22). Tanto i prodotti dell'arte (appartenenti a qualsiasi disciplina artistica) quanto le espressioni utilizzate per descrivere un'esperienza estetica (parole, gesti, posture, grafici, vocalizzi, danza, ecc.) sono l'articolazione di un senso globale inarticolato in cui tutte le modalità sensoriali risultano sinestesicamente unite fra loro e legate a stati tonici ed emotivi. Questa unione originaria di tutti i linguaggi umani ha radici nell'esperienza psicocorporea della vita prenatale. Il corpo ha custodito la memoria di questa modalità sensoriale globale e quando un'esperienza estetica fa appello alla nostra corporeità per essere letta, il vissuto profondo che si genera attiva potenzialmente tutti gli altri sensi.

Francesco Spampinato, Master in MAT nella GdL, semiologo, Università di Aix en Provence.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°8 della rivista GdL MusicArTerapia (settembre 2009)

Osserviamo adesso uno de quadri più noti di Claude Monet: *Le bassin aux nymphéas, harmonie verte* (1899). Il senso globale che scaturisce dall'osservazione di quest'opera è quello di una grande armonia equilibrata, uno spettacolo semplice e piacevole, rispecchiamenti simmetrici fra l'alto e il basso, fra la destra e la sinistra, fra lo sfondo e il primo piano. Nonostante questo bilanciamento fra le parti, la struttura non pare statica né rigida, vi è un continuo rinvio fra i due elementi di queste coppie di dimensioni, ciò che attrae non lo fa che per un istante, per poi spingerci verso un altro elemento, un altro lato della rappresentazione, un'altra dimensione dello spazio. "E' il palcoscenico del paradiso. Terra e cielo scompaiono, dimenticati nel gaudio del colore, del ricamo della vegetazione, quintessenza di tutti i fiori delle *Annunciazioni* da Beato Angelico a Van Eyck a Leonardo. Paradiso senza angeli, paradiso senza serpenti, paradiso della pittura pura. I verdi chiarissimi dell'alba della vita, dell'alba delle stagioni, sono una primavera di armonia, senza fine" (V. Anker, "Le Ninfee di Monet", in M. Goldin, *Monet, la Senna, le ninfee. Il grande fiume e il nuovo secolo*, Linea d'ombra, Treviso 2005). L'occhio è subito attratto dalla linea curva di questo ponticello disadorno. Esso è come sospeso fra le due sponde del laghetto: la vegetazione lussureggiante ha come assorbito i punti di contatto del ponte con la terra. I due cespugli da cui esso si erge sembrano generarlo come si genera lo stelo di un fiore, la direzione della pennellata dei due cespugli è convergente e segue la curvatura del ponte. La simmetria bilaterale del ponte e dei cespugli si ripete sullo sfondo, con la presenza di due grandi alberi divisi da una linea d'ombra centrale. Due grossi polmoni respirano sullo sfondo di questa tela, appoggiandosi alla curvatura di un ponte che svolge il ruolo di un arco diaframmatico. La superficie piatta dello stagno è popolata di echi luminosi che uniscono tutti gli elementi del mondo superiore accostandoli e sovrapponendoli alle isole di fiori acquatici. In questa mobile respirazione luminosa, questo ponte può essere rigido. Esso dà l'impressione di un movimento flettente: sostenuto dagli zampilli frondosi dei cespugli, sembra incurvarsi mentre lo sguardo dell'osservatore lo attraversa, grazie al suo disegno non perfettamente regolare, al suo vertice leggermente spostato fuori dal centro della tela, alla sua prospettiva imperfetta, alla luce solare che raggiunge solo il lato destro.

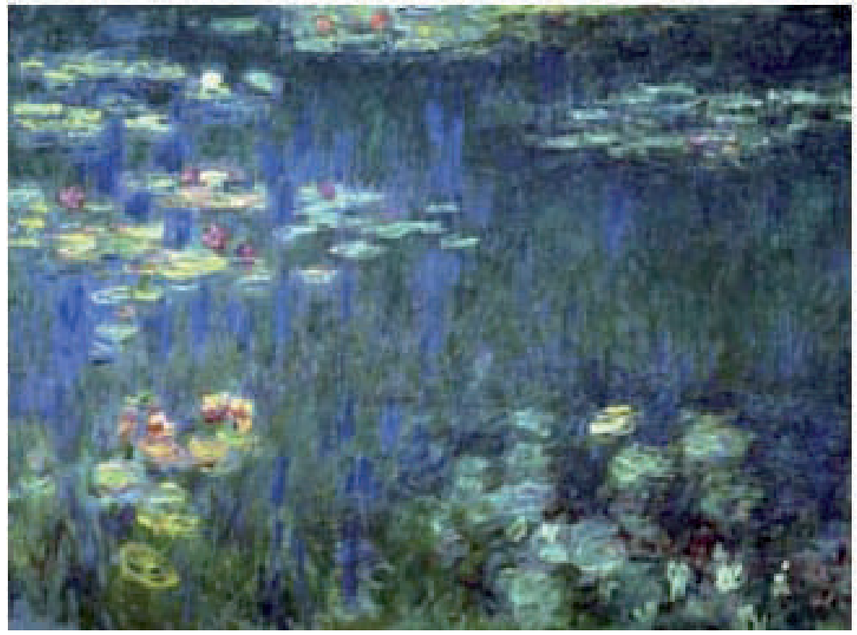
Veniamo adesso ad un esempio musicale: il primo preludio del primo libro di *Préludes* per pianoforte di Debussy, *Danseuses de Delphes*. La musica si muove con un passo fluente e oscillante. L'andatura è composta ed equilibrata, d'una sobrietà apollinea, frutto dell'alternanza di appoggi e successive sospensioni. Una sensualità velata, trasfigurata dalla distanza temporale o dall'intangibilità del sogno, si adagia sull'ipnotica continuità del ritmo. Un incipit calmo e dolce (Debussy scrive "doux et soutenu") in cui una materia sonora densa avanza a fatica sollevandosi e ricadendo inesorabilmente su se stessa. Ogni gesto è perfettamente simmetrizzato, ad ogni crescita di tensione risponde una distensione equivalente, ad ogni salita delle altezze corrisponde una relativa discesa. Questa breve frase non è l'introduzione di un ampio discorso, è essa stessa l'elemento centrale, proprio nella sua qualità di breve e trascinato slancio. Tale slancio rivela però tutta la sua indolenza e mollezza quando ritorna allo stato di quiete iniziale e si ripete uguale a se stesso. All'ascolto si percepisce un generale senso di pacatezza e distensione, di una situazione tranquilla e piacevole, che riusciamo a controllare e prevedere, un va e vieni trascinato in cui è possibile assaporare il piacere dell'abbandono del corpo a spinte inerziali regolari.

Gli autori di queste due opere non hanno inteso stabilire alcun legame fra di esse, eppure possiamo constatare che la maggior parte delle metafore verbali usate fin qui si presta tanto alla descrizione dell'esperienza

visiva che di quella musicale: equilibrio, simmetria, oscillazione, cullante, piacevole, rassicurante, ridondanza percettiva, sfumature, scivolamento, alternanza di tensione e distensione, di appoggio e sospensione, delicatezza, ecc. Molte produzioni pittoriche di Claude Monet solleciterebbero così una "memoria del corpo" simile a quella attivata da molte delle musiche di Claude Debussy.
"La pittura Impressionista – scrivono Guerra Lisi e Stefani –, in particolare quella di Monet, rivela lo stato fusionale con la natura che caratterizza la fase prenatale Dondolante: *mater*-ia con i suoi *umori* e le sue temperature luminose" (S. Guerra Lisi, G. Stefani, *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita*, CLUEB, Bologna 1999). Lo stile espressivo Dondolante è il secondo dei sette stili espressivi di formazione prenatale; esso si lega alla fase embrionale detta della "morula", che ha un movimento ondulatorio passivo, continuo e ripetuto. A livello tonico si alternano tensione e distensione. Le pressioni del liquido amniotico sulla pelle producono im-pressioni di sfumature fra macchie più scure e macchie più chiare. Un piacere delicato, morbido, dolce. In Monet il piacere dell'oscillazione passiva è prodotto, in certi casi, da due siepi che costeggiano un sentiero e ne abbracciano il percorso, attirando discretamente l'attenzione ora da una parte ora dall'altra, lungo un continuum di sfumature intermedie. La celebre donna con l'ombrellino disegna un arco che parte dalla sua ombra sull'erba e si prolunga fino all'ombrello, cui la figura sembra aggrapparsi per resistere al vento che soffia sugli abiti e attorno a questo fulcro centrale essa pare oscillare, accarezzata dall'erba e dalle nuvole. Nei quadri che rappresentano le ninfee, la superficie lacustre riflette le chiome degli alberi, le nuvole, i fiori, guidando l'occhio in un'esplorazione ondulatoria della tela, confortata dalle conferme della ridondanza dell'immagine. "L'Orangerie di Parigi (1909-26) – secondo Guerra Lisi e Stefani – è proprio una inconscia riproduzione ovale di un contenimento cromatico, una reimmersione mnemofisica in un liquido amniotico che produce l'effetto Dondolante" (*Ibid.*).
Qualcosa di molto simile accade in musica. Oltre a *Danseuses de Delphes*, varie composizioni debussyane si articolano in modo tale da generare una sensazione dondolante. Oscilla a passi leggeri la *Danse profane pour harpe et orchestre à cordes*, nell'alternanza fra le note pizzicate sull'arpa e quelle tenute sugli strumenti ad arco. La melodia iniziale di *La fille aux cheveux de lin* ondeggia sospesa prima di adagiarsi leggera su una triade maggiore: lungo le note di una scala pentatonica (fluida in quanto priva di sensibili). Nelle prime battute di *Rêverie* l'accompagnamento si ripete simmetrico e quasi ipnotico: su di una superficie liquida lievemente oscillante si staglia l'aerea melodia; il metro è binario, ma le sincopi ne ammorbidiscono gli spigoli. Il $^{6}/_{8}$ è il metro delle *berceuses* e delle barcarole: il ritmo dondolante per eccellenza (G. Stefani, *Musica: dall'Esperienza alla Teoria*, Ricordi, Milano 1998). Lo ritroviamo in *En bateau*, il primo dei quattro pezzi che formano la *Petite Suite* per pianoforte a quattro mani, dove reiterati arpeggi ascendenti cullano dolcemente il tema, che si lascia trasportare dalla morbida carezza delle acque. Ondeggia suadente anche il *Clair de lune* della *Suite bergamasque*: la melodia si spinge subito in alto e poi plana oscillante. In Debussy i temi sono spesso reduplicati e simmetrizzati, semplificati fino a farne pure coppie di impulsi energetici, in un continuo spingersi e ricadere di onde che si inseguono senza sosta, come accade nei temi che emergono dalle agitazioni ondose di *La Mer*. Allo stesso modo gli ammalianti canti di *Sirènes* ci trascinano da una parte all'altra, in su e in giù, in un ipnotico e avvolgente viavai.

La musica e la pittura dondolanti instaurano quindi un rapporto privilegiato con l'elemento liquido. L'acqua che non è libera di scorrere ricade infatti su se stessa, ondeggia e oscilla fino a liberarsi delle forze che ne impediscono la quiete e poi giace stagnante. Moti ascensionali in decelerazione e moti discensionali in accelerazione costituiscono un moto pendolare che è anche il movimento che compie una madre per cullare un neonato. Per Gaston Bachelard l'unico dei quattro elementi capace di cullare è l'acqua, "l'elemento cullante". "L'acqua ci restituisce la madre" (G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, Red, Como 1992). In questo la ridondanza fluida del dondolante ha una funzione fortemente regressiva e consolatoria.
Dal fluido al solido, incontriamo poi immagini architettoniche dondolanti. Nel corso di tutta la sua vita Monet contemplerà spettacoli di *ponti*. Ricordiamo, per esempio, i ponteggi galleggianti de *La Grenouillère*, *Le Pont de Bougyval*, le varie rappresentazioni del ponte stradale e di quello ferroviario ad Argenteuil, quelle del Pont de l'Europe che sovrasta la Gare Saint-Lazare di Parigi, le immagini brumose che lasciano scorgere il ponte di Waterloo sul Tamigi, fino al ponticello giapponese sullo stagno delle ninfee. Il ponte è figura per eccellenza dondolante, oscillante, vibrante, come una superficie diaframmatica che congiunge l'interiorità viscerale dell'individuo con il respiro e con le sue "aspirazioni", il mondo interno col mondo esterno. Il ponte sulle acque è emersione dalla materia, articolazione lineare dell'inarticolato, costruzione propriamente umana. Esso è metafora del legame fra i due lati dell'organismo in simmetria bilaterale, è senso di integrità corporea, di possesso del proprio corpo come sensazione di continuità sfumata fra un appoggio e l'altro, fra un arto e l'altro. Oltre che figura bilanciata, il ponte è ritmo dondolante: gli archi fra i basamenti, le campate, sono emersioni e reimmersioni regolari, fuoriuscite periodiche della figura dallo sfondo, dell'articolato dall'inarticolato, dell'aereo dal liquido, del verticale dall'orizzontale. Il ponte contiene e armonizza le due dimensioni del dondolamento: quella orizzontale e quella verticale. Nel congiungere simmetricamente due sponde, esso dà il senso della continuità del percorso che lega due estremità articolate; nell'emergere dall'acqua (e specchiarvisi) congiunge l'inarticolato liquido-aereo (dal fondale al riflesso) al desiderio di "delineare", di articolare, di formare. Il materico-soundico aspira a melodizzarsi, ma ritorna periodicamente su se stesso e finisce per disegnare arabeschi dondolanti. Musicalmente, lo stile dondolante è il ponte-diaframma che congiunge il sound emotonico-ventrale e la melodia aerea del respiro.

Nelle immagini, opere di C. Monet (1840-1926)



MusicArTerapia Metodo Stefania Guerra Lisi

Nicola Valentino

Scarabografie

Gli scarabocchi come risorsa creativa

La cooperativa Sensibili alle foglie, attraverso *l'Archivio di scritture scrizioni e arte irritata* raccoglie da oltre venti anni opere pittoriche, manoscritti, disegni ed ogni altra forma espressiva prodotta in risposta al malessere che si genere in diversi ambiti istituzionali (scuola, famiglia, istituzioni del lavoro, case di cura, istituzioni psichiatriche e reclusive).

Raccogliendo queste forme espressive la cooperativa ha constatato come la creatività spontanea possa essere una potente risorsa umana. Ciò ha generato una ulteriore ricerca, in atto da diversi anni, che consiste nella raccolta e valorizzazione sociale di quelle forme espressive considerate come "scarabocchi", che vengono prodotte da ogni persona negli stati di sovrappensiero, a scuola, in ufficio… al telefono e che vengono spesso tracciate per aggirare la noia, per trovare una maggiore concentrazione, o per lasciarsi andare ad una evasione salutare. In questi stati di sovrappensiero la fantasia corre sregolata ed ogni persona senza differenza di sesso cultura età, inventa mondi simbolici attraverso i quali evadere e fantasticare. La si potrebbe considerare come una forma d'arte "profana" e popolare, molto sviluppata nell'infanzia e nell'adolescenza, attraverso la quale è possibile comunicare superando differenze culturali e barriere generazionali. Al contrario questi momenti di creatività vengono spesso vietati, riprovati o squalificati ed i loro prodotti il più delle volte cestinati. Invece, si scarabocchia un po' tutti. Ovunque. In pubblico e in privato. Su fogli delle agende. Sul margine dei libri. Sulla pelle del corpo. Sulle scarpe da tennis. Sui pacchetti di sigarette. Sulle banconote. Nessun materiale si salva dall'irruzione degli scarabocchi.

Gli scarabocchi come prodotto di una dissociazione identitaria

A noi sembra che scarabocchiare sia una delle più comuni e frequenti esperienze dissociative oltre ad essere una dimostrazione esemplare della nostra molteplicità identitaria e della vastità espressiva di ciascuno. Al telefono, a scuola, sul lavoro, durante una qualche riunione, mentre una parte di noi è assorbita nell'impegno di routine, un'altra identità s'impossessa del braccio e traccia i suoi suggestivi grafismi.
Scarabografie che sorprendono e a volte inquietano la stessa persona che le ha tracciate. Una dissociazione profonda, durante la quale una parte non sa bene cosa stia facendo l'altra, anche se l'automatismo grafico dello scarabocchio ordinario sembra scaturire proprio da un'esigenza delle nostre diverse identità di mettersi in comunicazione tra di loro.
(,,,)

Alcune funzioni positive dell'attività scarabografica

Solitamente lo scarabocchio si limita a sciogliere un grumo di tensione, a costruire il sentiero di un momentaneo allontanamento, di una leggera assenza da una situazione penosa, non di rado, tuttavia, se lo viviamo in modo consapevole scopriamo che esso può svolgere una **funzione integrativa**, soprattutto nei momenti in cui una condizione afflittiva può mettere in fuga, e disperdere lontano, ogni parte di noi stessi.
(…)
Cogliendo questo suggerimento potremmo definire 'forme appaganti', per la loro funzione di salvaguardia dell'integrità psicofisica della persona, tutte quelle forme elementari (scarabogrammi elementari) come il cerchio, il quadrato, la spirale, il punto, la linea, il sole radiato…. per citarne solo alcune, che usiamo di frequente.
La ricercatrice statunitense Rhoda Kellogg ha analizzato più di un milione di scarabocchi, metà dei quali realizzati da bambini sotto i sei anni. La Kellogg ha notato che ci sono degli scarabocchi fondamentali, delle tracce grafiche elementari, che ricorrono nei bambini, negli adulti di varie culture e nelle raffigurazioni dell'arte rupestre. Ciò l'ha indotta a sostenere che ci sono meccanismi neurologici innati che permettono di produrre e percepire le costanti di forma degli scarabocchi.

da www.spaziobradipo.it

È forse ipotizzabile che le configurazioni identitarie che affiorano attraverso gli scarabocchi, ricorrano, per esprimersi, ad un fondo autoappreso di scarabogrammi elementari, segni elementari, che verrebbero poi organizzati in un orizzonte di senso secondo l'ambiente culturale e l'esperienza personale, ma che, in ogni caso, costituirebbero una scrizione creativa diretta, non alfabetica, di componenti della nostra molteplicità identitaria sacrificate, messe da parte.
Le ricerche sull'emicrania del neurologo Oliver Sacks aggiungono un'ulteriore suggestione. Le allucinazioni visive caratterizzanti l'aura emicranica propongono stelle, motivi reticolari e a scacchiera, forme alveolari, poligonali, oppure complesse forme arrotondate e a spirali. Forme analoghe, aggiunge Sacks, appaiono negli stati di addormentamento o nei fenomeni allucinatori di persone costrette alla deprivazione sensoriale, come i carcerati. Queste costanti di forma evidenziate da Oliver Sacks in alcuni stati allucinatori sono le stesse che noi creiamo con gli scarabocchi. Sacks afferma che esse sono di vitale importanza perché necessarie al cervello per conservare la sua organizzazione, ed alla persona per mantenere la sua integrità.

Ascolto e Apprendimento

Al di là di ciò che pensano i presidi e la gran parte degli insegnanti, lo scarabocchio aiuta la concentrazione, l'ascolto e l'apprendimento. Oltre alle osservazioni fatte da noi raccogliendo scarabocchi in scuole ed uffici, un esperimento condotto da ricercatori del reparto di scienze cognitive della Cambridge University dimostra che scarabocchiare mentre si ascolta aiuta a ricordare i dettagli. Per verificarlo gli scienziati inglesi hanno dato un banale compito ripetitivo, disegnare scarabocchi ad un gruppo di volontari che doveva contemporaneamente ascoltare un noioso messaggio telefonico. Confrontando le capacità di ricordare il messaggio con un gruppo di ascolto che non era stato invitato a scarabocchiare. Si è scoperto che lo scarabocchio aumenta la memoria del 29%. Anche negli USA quando hanno raccolto gli scarabocchi dei giudici della corte suprema la grande maggioranza ha dichiarato che questa attitudine li aiutava ad ascoltare meglio.
È come se, concentrandosi il complesso occhio-mano in una attività grafica, l'orecchio si libera ad un ascolto più attento.

Perché l'allestimento di un archivio di scarabografie.

Per istituire una autorizzazione sociale a non cestinare questa forma di linguaggio, a cominciare attraverso essa, a scambiarla. Un linguaggio grafico che è stato relegato nella pattumiera quindi nell'insignificante dalla scrittura alfabetica e dalle discipline - dai saperi che la civiltà della scrittura ha reso possibili.

Nicola Valentino, co-fondatore della casa editrice e cooperativa "Sensibili alle foglie".
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°15 della rivista GdL MusicArTerapia (settembre 2013)

MusicArTerapia Metodo Stefania Guerra Lisi

Camillo Valgimigli

L'attualità di Basaglia

Restituire valore agli Operatori

Ho conosciuto Basaglia, e credo ancora che quella fosse la psichiatria, quella che afferma: "Io non so cos'è la malattia mentale. So che la gente soffre e non mi chiedo se sia biologica o sociale, ma so che l'ambiente, la famiglia conta sicuramente, so che le relazioni sono importanti, so che affidare alle pillole la risoluzione di certi problemi non serve a niente".
Conservo soprattutto l'illusione che i muri prima o poi crollino, e sono disposto ad utilizzare tutte le arti.
Basaglia, riferendosi ai pazienti psichiatrici ha detto: "se questi sono uomini non c'è alcuna ragione che restino nei posti dove li state mettendo".
Oggi, nel nome di Basaglia, tutti difendono una legge che sostanzialmente è buona, ma cheper la quale, dopo venticinque anni, un ritocco potrebbe andare anche bene...
La figura dello psichiatra è divenuta una minoranza, perché la psichiatria e l'handicap non interessano più a nessuno: non fanno elettori, non fanno denaro, neanche probabilmente producono più rinomanza accademica.
Un'altra illusione della psichiatria di Basaglia emerge dal bisogno - all'interno non di ambulatori, ma di centri, strutture, ospedali - di lavorare insieme. Soprattutto insieme all'esercito degli operatori, che sono le figure realmente a contatto con gli utenti, che appaiono invece come le cenerentole dei servizi: lavorano tantissime ore al prezzo più basso, senza mai intervenire nella cartella clinica. Tutto questo è scandaloso!
Quindici anni fa collaborai ad un volume a più mani intitolato *Una cartella piena di tracce*: era proprio dall'esperienza che si giungeva al bisogno di raccontare la storia del paziente. Il percorso è fondamentale per capire la persona. Di fatto abbiamo cercato di restituire valore agli operatori, sono loro a custodire dei lunghi diari.
Ho diretto per otto anni una residenza psichiatrica: una delle strutture più difficili, con rischio di suicidi, di acting out; attività da scartare se si crede che il paziente sia da riabilitare, cioè da incanalare in un percorso con una partenza e un arrivo prefissati.
Per poter elaborare un progetto che aiuti una persona in cammino verso una sua autonomia, tutti gli operatori devono lasciare la loro traccia nella cartella clinica; durante il periodo di soggiorno le annotazioni degli accorgimenti non saranno solo di tipo sanitario sulla sudorazione e l'evacuazione, ma riporteranno le paure, le abitudini.
Nelle strutture tutti questi diari degli operatori stanno finendo alle ortiche.
Il manicomio è stato chiuso, è ora da *aprire la cartella clinica;* si pensi che nel manicomio un paziente contava una pagina ogni sette anni.
Nei centri occorre scandire la settimana nelle attività: l'audiovisivo, la ceramica, il teatro; e gli operatori devono registrare le reazioni. È importante creare i gruppi di annotazione dei piccoli passi quotidiani del paziente, curando l'attenzione alle sue relazioni con gli altri.
Oggi prendiamo atto di una rivalutazione enorme della musicarterapia; cominciavano ad essere distribuiti in prevenzione al declino della memoria degli anticolinesterasici in grandi quantità, che costano 100 euro la scatola, e se ne scopre la natura fallimentare; non reggono il confronto anche solo con una seduta di musicarterapia.
Ricordiamo che coloro che lavorano con persone con problemi, attivando progetti ed utilizzando la musicarterapia per poter reinserire la società in queste persone, o queste persone nella società – e forse era anche un bel lapsus – non lasciano traccia.
Il mondo scientifico è d'accordo nel porre il problema dell'informatizzazione; non si avverte però la considerazione di un rivoluzionamento del contenuto della cartella clinica. Non esiste riferimento sul fare della persona, sui suoi modi, sulle sue resistenze, sui suoi miglioramenti. Da un punto di vista medico-legale la figura dell'operatore non è in grado di intervenire sulla cartella clinica!

Camillo Valgimigli, psichiatra, Università di Modena e membro del Comitato Scientifico UPMAT..
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°1 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2006)

Vittorio Volterra

Globalità della Persona e smembramento tecnologico

Spunti di riflessione su corporeità e prassi terapeutica

Se è vero, come Hegel dice e Merleau-Ponty ricorda, che il corpo è il nostro veicolo dell'esistenza al mondo, è pur vero che esso è ciò che in fondo più sfugge alla nostra conoscenza e riflessione.
Già Freud aveva, checché se ne pensi, un profondo radicamento nel corpo per tutta la sua metapsicologia. Il filosofo Baudrillard giustamente dice che i disturbi psichici non sono altro che apparenze disincarnate del corpo: il corpo è un carniere di segni, il segno è un corpo disincarnato. E per un analista come Felix Deutch, il trattamento di ogni evento corporeo è un ineluttabile trattamento psichico. Quindi, sia partendo dalla psiche sia dal corpo, ci troviamo in una intricazione assolutamente inestricabile, che credo dobbiamo tenere presente in tutto il nostro agire e operare.
La mente, o ancora meglio la psiche, non è qualcosa di disincarnato, come si vede nelle figurazioni della colomba, ecc.; è qualcosa che esiste perché tutto, anche lo psichico, esiste dentro il nostro corpo.
Una distinzione che non è solo fenomenologia ma importante anche in psicopatologia è quella tra *il corpo che ho* e *il corpo che sono* (in tedesco, tra Körper e Leib). Così pure distinguiamo e identifichiamo il corpo come *soma*, massa tangibile, opaca, qualcosa di cosificato, oggettivato; come *fisico* che è qualcosa di più dinamico, che riguarda tutto il modo di essere della persona nella sua continua trasformazione, perché il C. non è mai qualcosa di statico; come *organismo*, che è l'aspetto funzionale, di organi e funzioni strumentale al nostro modo di essere nel mondo insieme con gli altri.
Il corpo è alla base della nostra identità, ma è un simulacro dell'identità, non coincide con la nostra identità. A volte ci si confonde: il corpo ha le sue ambivalenze, varie fantasmaticità; e varia da come lo pensiamo noi a come lo vedono gli altri; e non è solo un fatto di natura ma anche un fenomeno sociale e culturale che cambia con i tempi e i contesti (moda, la multietnicità, ecc.) .
Si dice *mens sana in corpore sano*: e infatti, in una qualunque psicopatologia o patologia organica una compromissione esiste sia nel corpo che nella mente.
Corpo immaginario, come nei casi di depersonalizzazione; corpo silente, come nei depressi.
Corpo che ci mette in comunicazione e come barriera che ci separa dagli altri, barriera; in casi gravi schizofrenici, psicotici questa coscienza di barriera arriva fino allo sfaldamento dei confini dell'Io.
La distinzione di Cartesio tra corpo (res extensa) e mente (res cogitans) è un errore pregiudizievole alla pratica clinica e psichiatrica. Tutti gli interventi sia terapeutici che riabilitativi devono rispondere ad attacchi che sono di carattere globale : per cui ogni azione di risposta, anche se mirata, è sempre di fatto un'azione globale.
È vero che possiamo rifarci a una data teoria e praticare un data terapia; però ogni intervento ha sempre anche una frangia che va a incidere su zone aldilà di quelle 'mirate'.
Spesso si frammenta la persona come un puzzle e si invia ogni pezzo a uno specialista: alla fine qualcuno dovrebbe fare una sintesi, che però non si fa; e proprio questo è uno dei gravi handicap della nostra medicina, che non riesce ad abbracciare la globalità, che è l'essenza dell'individuo. Distinguere un cervello che pensa, uno che immagina, uno che si emoziona, ecc., queste sono cose fantascientifiche! Non dobbiamo spezzare l'unità bio-psico-sociale del soggetto, per quanto gravemente malato egli sia; dobbiamo riconoscere l'artificiosità dello smembramento tecnologico, rispettosi della globalità della persona.
Non possiamo fare un mestiere puramente, pragmaticamente tecnico; dobbiamo tener conto della relazione. Lo stile di un intervento globale!

Vittorio Volterra, psichiatra, già direttore della clinica psichiatrica dell'Università di Bologna e membro del Comitato Scientifico UPMAT.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°3 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2007)

Agostino Ziino

Per un riconoscimento della Globalità dei Linguaggi

Intervento conclusivo del primo direttore del Master di MusicArTerapia a Tor Vergata, al 10° Convegno Nazionale della Globalità dei Linguaggi - Ottobre 2005

Sono stato molto colpito da ciò che ho visto e sentito in questi giorni di convegno, dunque sempre più mi convinco della necessità di supportare anche a livello istituzionale questo tipo di interventi, di studi, di ricerche.
All'Università di Roma Tor Vergata c'è un Corso e un Master di MusicArTerapia che io ho accolto e ufficialmente dirigo molto volentieri. Le esperienze non verbali sono le più naturali, le più connaturate con noi stessi; dobbiamo potenziare queste modalità espressive che ci accomunano.
Qualche anno fa uscì un bellissimo libro di uno studioso inglese, John Blacking, dal titolo *Come è musicale l'uomo*, da cui emerge che tutti sono musicali; sono le circostanze esterne che ci costringono alle stonature.
Riguardo il problema dell' istituzionalizzazione, se è vero che la regione Campania ha emanato una legge che riconosce i MusicArTerapeuti, ritengo sia molto difficile estendere su scala statale il metodo della GdL per l'educazione e l'operatività terapeutica.
Una risoluzione si intravvede, a mio avviso, nel tentativo di una pluralità nell'accomodamento e nel confronto scientifico con gli altri sistemi, cooperanti all'interno della stessa problematica.
Occorre lanciare il riconoscimento della GdL come un sistema scientifico, valido, obiettivo, già promosso nell'accrescimento del numero delle scuole e delle occasioni di formazione.
Si auspica una diffusione capillare con una distribuzione dei referenti.
E va sempre ricordato che un metodo non è un circuito chiuso, ma aperto e sempre da aggiornare e ampliare.

Agostino Ziino, musicologo, Università di Roma Tor Vergata emembro del Comitato Scientifico UPMAT.
Il testo riportato è stato pubblicato sul n°1 della rivista GdL MusicArTerapia (marzo 2006)

22° Convegno Nazionale della Globalità dei Linguaggi

ROMA • 6/8 OTTOBRE 2017

"Comunicare per Vivere"

I precedenti Convegni

1 1996 *"... in principio era il corpo..."*
2 1997 *L'integrazione: nuovo modello di sviluppo*
3 1998 *La sinestesia: potenziali umani per l'arte di vivere*
4 1999 *Valorizzare il quotidiano*
5 2000 *MusicArTerapia nella GdL*
6 2001 *Arte e Follia*
7 2002 *Globalità dei Linguaggi e Cultura della Pace*
8 2003 *Contatto e Comunicazione*
9 2004 *Autismo: patologia, problema sociale, strategia di sopravvivenza*
10 2005 *MusicArTerapia nella GdL*
11 2006 *Il Corpo: luogo di segni*
12 *"Fermare la disumanizzazione"*
13 2008 *Integrazione • Intercultura • Interdisciplina*
14 2009 *"... e il corpo si fece parola"*
15 2010 *"Dal grembo materno al grembo sociale" Comunicazione ed Espressione per il servizio alla Persona*
16 2011 *Creatività: Arte di Vivere*
17 2012 *Stereotipie: Arte di Vivere*
18 2013 *Art RiBel: un'Arte che apre i cancelli*
19 2014 *Pratiche e Metodi della MusicArTerapia nella GdL*
20 2015 *La MusicArTerapia GdL sul territorio e nelle istituzioni*
21 2016 *La Sinestesia: struttura che connette linguaggi e comportamenti*

*IN*FORMAZIONE/*IN*FORMAZIONE/*IN*FORMAZIONE/*IN*FORMAZIONE

EVENTI FORMATIVI ANNUALI nella GdL

La Formazione GdL elabora un collegamento fra le espressioni grafica, cromatica, corporea, plastica, musicale, linguistica che informa tutto il progetto educativo-terapeutico, sia nell'espressione che nella fruizione. Partendo da una impostazione psicopedagogica interdisciplinare, il percorso affronta gli aspetti fondamentali di una nuova impostazione autoeducativa per esprimere pienamente la propria personalità e saperla sviluppare negli altri.

SCUOLA TRIENNALE

Percorso formativo di base di MusicArTerapia nella GdL.
La Scuola consiste in 3 annualità di formazione, per un monte di 900 ore. Le annualità si conseguono frequentando una ***Scuola lungo l'anno****, o due turni di* ***Scuola estiva intensiva****. Ogni annualità comprende:*
a) la frequenza del Corso lungo l'anno (Roma, Torino, Firenze, Lecce/Ostuni);
b) il ***Convegno Nazionale*** *GdL a Riccione;*
c) la visita guidata sui simboli della GdL in una città d'arte (un weekend di gennaio);
d) il tirocinio, da concordare Alla fine del triennio, la presentazione e discussione di una tesi dà accesso al diploma di MusicArTerapeuta nella Globalità dei Linguaggi.

MASTER (biennale) in MusicArTerapia nella Globalità dei Linguaggi

In convenzione con
Università di Roma "Tor Vergata"
(Sedi: v. "Scuole lungo l'anno", colonna a fianco)

SCUOLE lungo l'anno

Roma
Università di Tor Vergata
Facoltà di Lettere - Via Columbia, 1
Centro GdL - Via SS. Quattro 36/B

Firenze
Istituto Ferretti
Via Silvio Pellico, 2

Torino
R.A.F. "Il Puzzle" Centro Diurno
Via Nizza, 151

Napoli
Centro "Mamu" - Arte e Cura nella GdL
Via Ferrovia Piedimonte d'Alife a Piscinola, 5/b

SCUOLE ESTIVE intensive

La Scuola estiva si svolge annualmente in diverse località, ha durata settimanale ed ***ha valenza di mezza annualità*** *(due scuole estive - non consecutive - corrispondono ad un anno di Scuola)*

ESTATE 2017

Napoli • 2-8 luglio
• Homo Faber-Ludens
Riattraversamento in 7 giorni della "creazione del mondo" umanizzato nell'integrazione Uomo-Natura

Savona • 15-20 luglio
• Fa-volare nella GdL: radici psico-corporee dei miti e delle fiabe
Riattraversamento nella GdL della simbologia Elementale e delle metafore

UNIVERSITÀ DELLA FAMIGLIA

L'Università della Famiglia è un'occasione di formazione per i genitori, insieme con i propri figli, attraverso percorsi integrati ed integranti nella GdL. Quest'anno si svolge a Napoli, in occasione della Scuola Estiva (v. colonna a fianco)

CONVEGNO NAZIONALE della Globalità dei Linguaggi

ROMA - Università di Tor Vergata
Il ***Convegno Nazionale*** *della Globalità dei Linguaggi fa parte del percorso formativo della Disciplina.*
Convegno 2017: v. pag. 64

Visita d'Arte GdL • 2018 - ROMA 2

Un nuovo itinerario a Roma per scoprire i simboli dell'Arte Etrusca e nell'Arte Contemporanea

FORMAZIONE PERMANENTE

La Formazione Permanente si rivolge ai Diplomati e si svolge ogni anno al termine dei corsi annuali (Scuole lungo l'anno e Master)

Il Centro Globalità dei Linguaggi

SEGRETERIA: tel. 331 8907129 segreteria@centrogdl.org
Contatti con Stefania Guerra Lisi e Gino Stefani - Via S.Giovanni in Laterano, 22 - 00184 Roma
e-mail: info@centrogdl.org • www.centrogdl.org

SCUOLA
Via SS.Quattro, 36/B - Roma
Sede centrale delle attività di ricerca e didattiche, in particolare musicali.

Dotazioni:
- Sala lezioni
- Strumenti musicali
- Attrezzature audiovisive
- Archivio *
- Biblioteca *

** Archivio e Biblioteca sono accessibili per consultazione, previo accordo con la Segreteria, ai diplomati e diplomandi della Scuola Quadriennale e del Master.*

Archivio
Tesi Diploma Scuola Quadriennale GdL (versione cartacea e informatica)
Tesi Master in MusicArTerapia nella GdL (versione cartacea e informatica)
Lauree DAMS (attinenti alla GdL)
Lauree varie (attinenti alla GdL)
Diplomi di Scuole di Specializzazione (Educatori, Insegnanti di sostegno)
Tesine annuali Scuola Quadriennale

Biblioteca
Pubblicazioni GdL - Musicoterapia
Artiterapie - Enciclopedie - Riviste
Arti figurative (Collezioni, Monografie)
Musicologia - Semiotica - Linguistica
Scienze Umane

ATELIER
Via S.Giovanni in Laterano, 216 - Roma
Sede delle attività laboratoriali.

Dotazioni:
pavimentazione in linoleum; costumi, cappelli, maschere, materiali grafici e pittorici, attrezzature GdL per attività psicosensomotorie.

Università Popolare di MusicArTerapia

22° Convegno Nazionale della Globalità dei Linguaggi

ROMA • 6/8 OTTOBRE 2017

Università di Roma Tor Vergata

"Comunicare per Vivere"

"Comunicazione ed espressione nella Globalità dei Linguaggi" è la definizione e il contenuto della disciplina costitutiva della nostra Università Popolare di MusicArTerapia (UPMAT) e del Master in MusicArTerapia attivo dal 2002 in convenzione con l'UPMAT presso l'Università di Roma "Tor Vergata".

In questo orizzonte è pensato il 22° Convegno Nazionale dell'UPMAT, con una prima articolazione tematica come la seguente:

Non c'è vita senza Comunicazione nell'universo vegetale e animale • Comunicazione umana: origini nella vita prenatale • Potenziali umani di Comunicazione • Struttura della Comunicazione • Arte e Comunicazione • La Comunicazione, un diritto umano: di tutti • La Comunicazione nell'infanzia • L'Autismo: non si comunica da soli • Educare alla Comunicazione • Comunicazione nonviolenta • Comunicazione negata nelle istituzioni • Espropriazione e illusione nella Comunicazione di massa • Comunicazione e stati modificati di coscienza • Linguaggi verbali e non verbali • Comunicazione facilitata e altri ausilii

SEDE: Auditorium Ennio Morricone - Via Columbia 1 - Roma

ORARI: Venerdi 9-18 • Sabato 9-18 • Domenica 9-13