

Spaccazocchi Maurizio, La memoria musicale in musicoterapia

La memoria musicale umana, permette alle persone di attivare molte operazioni mentali. Alcune di queste attività mentali musicali, se viste espressamente in ottica musicoterapeutica, potrebbero creare non pochi problemi all'operatore musicoterapeutico¹. Mi sto riferendo a tutta quella serie di attività connesse con le interpretazioni della musica che molti pazienti esternano al musicoterapeuta senza che, quest'ultimo, possa verificarne la vera natura o, se vogliamo, il vero stimolo musicale che le ha davvero prodotte. Affermo tutto questo, (sia sulla base di tante esperienze d'ascolto fatte con soggetti di diversa età, cultura e condizione psicofisica e, inoltre, sulla stesura di un nutrito studio che ho svolto sulla memoria musicale umana²) poiché ritengo che la mente-memoria musicale svolga comportamenti interpretativi dettati tanto da un consistente grado di percezione egocentrica, quanto dall'attivazione istintiva di operazioni mentali mirate molto spesso all'economia stessa dello sforzo intellettuale. È mio interesse portare di seguito un chiaro esempio di ciò che il musicoterapeuta potrebbe rischiare nel momento in cui si affidasse a interpretazioni riportate dal soggetto-paziente; interpretazioni che, emerse sulla base di un ascolto reale o di un risveglio musicale mnemonico o su una rimessa in memoria di certi fatti musicali (*fonomnesi* e *anamnesi*³), potrebbero portare a soluzioni terapeutiche non del tutto pertinenti, propr per effetto della lettura dedotta dall'operatore terapeutico in rapporto ai dati manifestati dal paziente. Paziente che, attraverso la sua personale interpretazione di un determinato fatto o evento musicale, "offre" al musicoterapeuta la possibilità di dedurre e giungere a proporre una sua eventuale "mossa" musicale (o extramusicale) terapeutica.

¹Naturalmente questi problemi potranno emergere anche in altri contesti, sulla base di didattiche dell'ascolto condotto con scopi educativi, animativi, analitico-musicologici, semiologico-musicali, ecc.

² Spaccazocchi, M., *Suoni in testa*, Progetti sonori, Mercatello sul Metauro 2012.

³ Uso questi due termini con il valore che hanno negli studi di psicoacustica, come appunto sono riscontrabili in Conrado, A. (a cura di), *Repertorio degli effetti sonori*, Lim, Lucca 2003.

Un'abitudine mnemonico-musicale

La mente-memoria dell'uomo, come tutta la sua dimensione psicofisica, è naturalmente portata verso l'assunzione di condotte mirate all'economia del risultato: il bisogno di sintetizzare i fatti, gli spazi del proprio movimento, le energie del proprio corpo, ecc., portano tutti gli esseri umani, e ancor più i soggetti con problemi di varia entità e qualità, a "stringare" tutto ciò che può essere condensato in termini di manifestazione del corpo inteso, come direbbe la dottoressa americana Sheper-Hugues Nancy, *The Mindfull Body*⁴ cioè, un *corpo pieno di mente* che è sempre e comunque mirato a sintetizzare tutto ciò che può esprimere, sia fisicamente che mnemonicamente e, ancor di più, nel momento in cui deve manifestare la sua specifica e umana dote interpretativa. Potrei sostenere che l'uomo, specialmente nella manifestazione-interpretazione di certi eventi che direttamente coinvolgono il suo esercizio di mente-memoria, può giungere a produrre comportamenti di sintesi che, in determinati contesti, sembrano operare in termini identici alla figura retorica della *sineddoche* (gr. *synekdochē*). Figura, all'interno della quale, è possibile trovare applicata anche la tattica interpretativa che fa uso del concetto o operazione mentale definita come *parte per il tutto* e che della quale qui voglio espressamente trattare. In termini più ampi, potrei anche dire che, pur avendo percepito e vissuto un *tutto*, una totalità (ad es. una poesia, un racconto, un brano musicale, ecc.), può capitare che il soggetto percettore "stringa" la sua totale interpretazione dell'evento, facendo riferimento a una certa *parte* che viene assunta dalla mente-memoria come il *tutto*. Questo avviene diffusamente nell'esercizio del linguaggio sia comune e sia poetico, e ciò può pure avvenire nelle quotidiane interpretazioni musicali abbinate in special modo alle pratiche di *fonomnesi*⁵ e/o di *anamnesi*⁶. In breve, il "risveglio" o l'attivazione mnemonica, o ancora la proposta di ascolto di brani, temi o frasi musicali (come capita di frequente nelle tante pratiche di musicoterapia recettiva), possono indurre o stimolare nel paziente interpretazioni che solo apparentemente potrebbero risultare corrette ed

⁴Faccio riferimento a Sheper-Hughes, Nancy, *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology* with Margaret Lock, *Medical Anthropology Quarterly*, 1987.

⁵ *Fonomnesi*: attività mentale che utilizza l'ascolto interiore per riportare alla memoria dei suoni, frasi, temi musicali ecc.

⁶ *Anamnesi*: effetto di reminiscenza nel quale un segnale sonoro o un contesto musicale provoca il ritorno alla memoria di un vissuto, di un'emozione, di una situazione o atmosfera passata.

esaustive, poiché si affidano alla tattica interpretativa della *sineddoche*, e che quindi offrono un'interpretazione limitata del determinato brano (o pensiero) musicale trattato o vissuto all'interno della seduta terapeutica. Questo è un limite interpretativo, sul quale, l'operatore terapeutico potrebbe "cascare" ritenendo che si tratti di un'interpretazione-valutazione generale (ad es. *anamnesi* provocata dal *tutto* musicale), cioè dedotta da un insieme musicale percepito realmente o "rivissuto" mnemonicamente, quando invece il soggetto, inconsciamente, ha semplicemente estratto la sua "lettura" da una sola e singola *parte* musicale trattata da lui, appunto, come fosse la *parte per il tutto*.

Il logo-costante interpretativa

Questo vissuto musicale, che porta il soggetto verso interpretazioni che hanno l'evidente forma retorica della *sineddoche*, assomiglia molto al lavoro che svolgono i produttori di immagini-logo pubblicitarie. Scrivere a colori l'insegna di una fabbrica di vernici, è creare un logo-immagine mentalmente coerente, presente come *costanza precettivo-interpretativa* nella mente-memoria di moltissime persone; però, e non dobbiamo mai dimenticarlo, questo logo è il frutto dell'estrazione di una delle tante parti all'interno di quella totalità operativa davvero utile e pertinente per giungere alla reale produzione di vernici. Lo stesso vale per tutti quei logo-grafici di associazioni culturali, artistiche, corporazioni, ditte, società, ecc., così come la stessa nostra bandiera italiana è il *logo-simbolo* visivo di uno stato che ben più ampi valori, concetti e interpretazioni riesce ad esprimere, ben oltre a quelli ricavabili dalla *sineddoche* risultante da un telo di tre colori legato ad un palo. Bruno Munari, nel suo testo ormai classico dal titolo *Fantasia* (Laterza, Bari 1979), definisce come *costante* interpretativa questa modalità di produrre un logo-immagine, e forse non è nemmeno un caso che lo definisca *costante* dal momento che fa riferimento ad un comportamento psicologico molto comune, come a voler dimostrare che la gente è portata anche a comporre interpretazioni sulla base di *costanti*, di forme interpretative che rimandano alla tattica mentale della *parte per il tutto*, tipica della *sineddoche*. E, anche il fatto che nel linguaggio musicale si possa giungere a ragionare in termini di *parte per il tutto*, ci fa capire quanto la pratica delle *costanti interpretative* sia ben più diffusa di quanto si possa credere all'interno della dote interpretativa umana dei fatti musicali.

Una musica, più loghi musicali

A livello generale si potrebbe sostenere che da un brano musicale, l'uomo può estrarre più loghi musicali, identificabili, a seconda dei singoli casi e dei possibili rapporti fra *parte* e vissuti emotivi dei soggetti, all'interno di queste tre principali condizioni:

- *parti* del testo cantato che si caratterizzano fortemente sul piano semantico (emistichi) e che “toccano” per varie ragioni il soggetto in atto di reale percezione o in atto di rimessa in memoria di un evento musicale;
- *parti* di frasi musicali che si caratterizzano al momento della percezione-emozione (molto spesso sono gli inizi melodici evidenti, ritornelli o frasi che emergono per varie ragioni dal *tutto* melodico) del soggetto o durante le sue prassi mentali di *fonomnesi* e *anamnesi*;
- *parti* di testo-musica che si caratterizzano su una incisiva e caratterizzata convergenza tra frase di testo e frase musicale e che, di conseguenza, possono “colpire” il soggetto e attivarlo sul piano emotivo-interpretativo, sia che accada in un reale momento d'ascolto che in una fase di riattivazione mnemonica della parte musicale stessa.

Sulla base di queste tre generali condizioni, che possono portare il soggetto-paziente alla produzione di *parti per il tutto*, si scorge un nuovo impegno da parte dell'operatore musicale terapeutico: cercare a tutti i costi di non generalizzare l'interpretazione, ma quanto piuttosto cercare di individuare (nel brano proposto o nella memoria musicale “risvegliata” il punto), la *parte per il tutto* che ha permesso quel movimento interpretativo, naturalmente connesso ai contributi e vissuti emotivi indicati dal paziente. Tutto ciò richiede un'evidente conoscenza del brano musicale, in tutte le sue manifestazioni melodico-spaziali, ritmico-temporali, dinamico-energetiche, armoniche, formali, di testo, di possibile valenza fisico-motoria, ecc.

I loghi di...

Tanto per capire meglio questo tema della tattica interpretativa della *parte per il tutto* musicale, posso portare come esempio musicale le varie parti di uno dei canti più famosi al mondo e che molto ha inciso sul componente-memoria di tante persone giovani e anziane, sane e ammalate, e cioè *Nel blu dipinto di blu* di Domenico Modugno.

- **Volare sognare**

Non è certo un caso che moltissima gente ricordi e identifichi il *tutto* del brano con la parte centrale *Volare*, poiché questo ritornello, più delle altre parti, sa caratterizzarsi maggiormente come una vera condotta melodica abbinata al senso del volo-sognante. Parte, questa, nella quale il corpore si può distendere, rilassare e alleggerirsi a tal punto da perdere tutte le sensazioni di gravità e passare verso un *altrove* appagante e soddisfacente, confermato pure dalla stretta aderenza delle parole dilatate e vocalizzate del testo *volare oh oh cantare oh oh oh oh* hanno con la frase melodica.



Fig. 1 Spaccazocchi Maurizio, La memoria musicale in musicoterapia

La terzina di semiminima finale, qui offre una divertita instabilità, quasi piacevolmente giocosa dal momento che trova subito un appoggio sicuro e certo.

Piacere, sogno, volo, libertà ed espansione espressivo-emotiva, ecc. sembrano essere i tratti di senso più pertinenti di questo momento musicale.

È chiaro a tutti che questa *parte* musicale non potrà certo soddisfare, sul piano interpretativo-emotivo, un *tutto* che subito di seguito mostrerò come ben più articolato e quindi portatore di altre interpretazioni e promotore di altri vissuti psicofisici.

- **Volare danzare**

Lo stesso brano di Modugno offre un'altra *parte*, molto evidente, che si caratterizza con forti tratti motori. Ora si tratta di un corpo gravitazionale che emerge, un corpo ritmico-motorio, che ha bisogno di appoggi e punti evidenti per trovare una sincronia utile a esaltare il piacere di un corpo danzante.

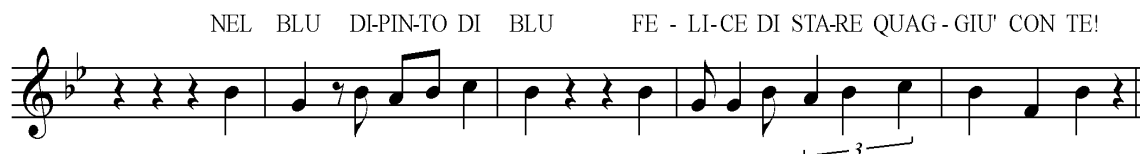


Fig. 2 Spaccazocchi Maurizio, La memoria musicale in musicoterapia

L'*altrove* del volo-sogno di prima, qui si materializza in pratica fisica molto terrena, in cui il pensiero felice ludico-infantile prende il sopravvento per sostituire, la figura dell'innamorato sognante, con il gusto tipico di un corpo-bambino danzante. *Piacere ludico motorio, danza, sicuri sostegni, ritorno all'essere bambino, ecc.* sembrano essere i tratti di senso più pertinenti di questo secondo momento musicale.

- ***Volare vagare***

Ecco ora un'altra *parte* di questo medesimo brano che sembra caratterizzarsi fortemente sul piano dell'instabilità psicofisica. La lunga sequenza di terzine di semiminima crea questo effetto di instabilità antigraavitazionale motoria: il volo ora sembra farsi più rischioso, meno certo, poiché vengono a mancare gli impulsi-sostegno di riferimento dei quali un corpo non può fare a meno.



Fig. 3 Spaccazocchi Maurizio, La memoria musicale in musicoterapia

Non è detto che, in questo caso, il rapporto fra parole e melodia, possa essere da molti ritenuto convergente: il *volavo felice* del testo potrebbe mettersi in contrasto con la vaghezza insicura della parte melodica. L'*altrove* di questa parte musicale sembra portare verso sensazioni di perdita del controllo, di spaesamento. *Instabilità, scarsa sicurezza,*

*manca*za dei punti di riferimento, stordimento, estraniamento, ecc. sembrano essere i tratti di senso più pertinenti di questo terzo momento musicale. Questa *parte*, nella sua incertezza psicofisica, indurrebbe ad interpretazioni ben diverse da quelle che potremmo ricevere dalle precedenti due altre *parti*.

- ***Volare pensare***

La parte introduttiva di questo brano rimanda ad un recitativo libero che sembra “annebbiarsi” fantasticamente dalla presenza delle vaghe terzine di semiminima. È una parte che si oppone in modo evidente al ritornello *Volare*, per il suo avvio melodico su l’ambito più basso di tutto l’intero brano. L’idea del ricordo, del rimettersi in memoria un vissuto passato, attraverso un recitativo pensato, molto interiorizzato, offre a questa *parte* di musica e testo, una sua specifica dote di intimità, di avvio musicale con un forte tratto di personalizzazione.

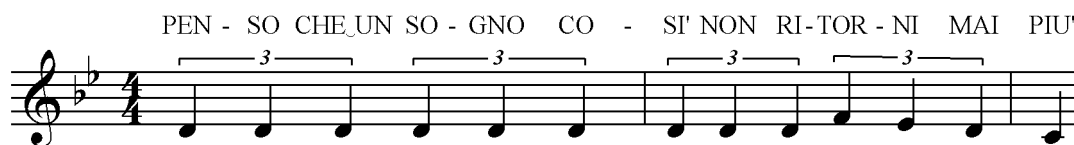


Fig. 4 Spaccazocchi Maurizio, La memoria musicale in musicoterapia

Ci troviamo di fronte ad un ricordo-pensiero musicale molto interiore, che sembra portare l’interpretazione verso “immagini” private, non pubbliche, segrete, vissute in sé. Senso di intimità che non emerge affatto nelle altre tre *parti* musicali prima individuate, dal momento che tutte appaiono, sul piano di una analisi prossemica (lo studio del rapporto di vicinanza e lontananza psicofisica fra evento musicale e soggetto percettore e interpretante), palesemente molto più pubbliche, cioè “dette”, manifestate alla presenza di tutti.

Conclusioni

Spero di essere riuscito a dimostrare quanto la possibilità di interpretare la musica secondo il concetto mentale della *parte per il tutto* sia di fatto una realtà diffusa. Una pratica che, nel contesto musicoterapeutico, impone agli operatori una forte attenzione, una maggiore riflessione e un

più attento e approfondito studio di ogni evento musicale promosso nel setting. Questo perché, sulla base di una determinata interpretazione espressa dal paziente, è sempre utile fermare il giudizio prima di procedere alla scelta di eventuali altre “mosse” musicali terapeutiche. Eventuali “mosse” musicali terapeutiche dedotte, non da una generalità interpretativa, ma dall’individuazione della reale provenienza di quel *logo musicale* “preso” dal paziente come punto determinate per la sua lettura-interpretazione.

In sintesi: quanto più si riuscirà a determinare il *logo musicale* provocatore o eccitatore di contesti vissuti e/o ricordi emotivi, tanto più l’operatore potrà sostenere di aver “pro-mosso” la sua più efficace condotta musicale terapeutica.

Maurizio Spaccazocchi
spaccazocchi@alice.it