

Giorgio De Battistini

RIPETIZIONE E VARIAZIONE
CHIAVE DELLA STRUTTURAZIONE DEL TEMPO
E DELLE ESPERIENZE EMOTIVE

Un approccio trans-disciplinare



Riferimenti:

giorgio_deba@yahoo.com

CORSO TRIENNALE DI MUSICOTERAPIA
A.P.I.M. Associazione Professionale Italiana Musicoterapeuti

TESI DI DIPLOMA

RIPETIZIONE E VARIAZIONE
CHIAVE DELLA STRUTTURAZIONE DEL TEMPO
E DELLE ESPERIENZE EMOTIVE

Un approccio trans-disciplinare

Relatore:

Paolo Cerlati

Candidato:

Giorgio De Battistini

*Il ruolo del ritornello è territoriale,
è il cerchio tracciato intorno al centro,
è porzione di mondo;
è casa/rifugio/nascondiglio,
ma anche definizione/identità/rappresentazione
di sé.*

Cinzia Blanc

INTRODUZIONE	p. 8
1. RIPETIZIONE E VARIAZIONE IN MUSICA	
1.1 Premessa	p. 12
1.2 Ripetizione/variazione nella grammatica e nella forma musicale	p. 14
1.3 Dodecafonia e serialismo integrale	p. 34
1.4 Musica concreta	p. 35
1.5 Alea	p. 38
1.6 Minimal music	p. 41
1.7 Techno	p. 45
2. LA RIPETIZIONE TRA PEDAGOGIA, PSICOPATOLOGIA E PSICODINAMICA	
2.1 Il ruolo della ripetizione nello sviluppo psicologico e musicale	p. 47
2.1.1 Jean Piaget: la ripetizione al servizio di assimilazione e accomodamento	p.47
2.1.2 François Delalande: ripetizione/variazione come corollario di una condotta di esplorazione	p. 49
2.2 La ripetizione in psicopatologia	p. 52
2.2.1 Coazione a ripetere: la ripetizione come elaborazione di una forte impressione emotiva	p. 52
2.2.2 Autismo: la ripetizione come stereotipia	p. 57
2.2.3 Disturbo ossessivo compulsivo: la ripetizione come rituale	p. 58
2.2.4 Disturbo Post Traumatico da Stress: la ripetizione come riedizione dell'evento traumatico	p. 59
2.3 Franco Fornari: la ripetizione come ritorno all'Eden perduto	p. 61
2.4 Daniel Stern: la ripetizione come modalità privilegiata nella relazione madre-bambino	p. 63

2.5 Michel Imberty: la ripetizione come chiave della strutturazione del tempo e delle esperienze emotive p. 67

2.6 Variazioni sul tema p. 73

3. RIPETIZIONE E VARIAZIONE NEL “PENSIERO MUSICALE”:

LA PROSPETTIVA COGNITIVISTA

3.1 Leonard Meyer: attesa e risposta estetica in musica p. 75

3.2 Glenn Schellenberg: attesa, memoria, emozioni p. 80

3.3 Michel Imberty: ripetizione e variazione all'interno degli schemi di rappresentazione dell'espressività musicale p. 81

3.4 Mary Louise Serafine: ripetizione e variazione nel “pensiero musicale” p. 87

3.5 John A. Sloboda: ascolto musicale, memoria e ripetizione p. 91

4. LA NINNA NANNA:

RIPETIZIONE E VARIAZIONE ALL'INTERNO DEL RAPPORTO

FORMA-FUNZIONE p. 96

5. RISVOLTI APPLICATIVI: ESPERIENZE DI TIROCINIO.

5.1 Federica: la ripetizione come stabilità del setting p. 108

5.2 Alessandro: la ripetizione come stereotipia nell'autismo p. 112

5.3 Alessio: ripetizione, imitazione e sintonizzazione p. 118

CONCLUSIONI p. 127

TRADUZIONE DELL'ARTICOLO “THE DEVELOPMENTAL ORIGINS

OF MUSICALITY”, DI SANDRA E. TREHUB - NATURE

NEUROSCIENCE 2003 p. 135

BIBLIOGRAFIA p. 145

L'immagine in copertina è la riproduzione di “*Untitled Red*” (1964), di Mark Rothko.

Nei quadri di Rothko, o meglio, nel processo che porta alla loro realizzazione, si riscontrano diverse analogie con il lavoro del musicoterapeuta. Quando Rothko, dopo aver steso sulla tela un fondo a base di colla e pigmenti, unisce le miscele di colore, non sa esattamente quale sarà il risultato finale. Così, il musicoterapeuta, pur avendo individuato degli obiettivi, ogni volta che entra nella sua stanza non sa cosa accadrà. Come afferma il pittore: “*l'arte è un'avventura all'interno di un mondo sconosciuto, che può essere esplorato solo da coloro che si assumono tale rischio*¹”. Lo stesso può dirsi per la musicoterapia: il paziente accetta il rischio implicito nell'aprirsi alla relazione terapeutica e il musicoterapeuta accetta il rischio legato al trovarsi a gestire situazioni in cui la parola d'ordine è imprevedibilità.

Le parole con cui Rothko parla delle sue opere possono essere prese a prestito per descrivere ciò che dovrebbe essere una seduta di musicoterapia per il nostro paziente: “*il quadro deve essere una rivelazione, la soluzione inattesa e inedita di un problema che da sempre urge dentro [...]; si tratta di porre fine a questo silenzio, a questa solitudine, si tratta di dilatare il petto, tornare a respirare e poter tendere ancora le braccia*²”.

¹ Rothko M., Gottlieb A., The New York Times, 13 giugno 1943.

² Ringrazio Gianni Vizzano per i preziosi spunti sulle analogie tra setting musicoterapico e le opere di alcuni artisti del Novecento.

INTRODUZIONE

Il tema di questa tesi nasce da alcune domande su cui ritorno da diversi anni: *perché mi piacciono le musiche molto ripetitive?; quale funzione svolgono gli elementi di variazione che emergono all'interno della ripetizione?; quale genere di rapporto esiste tra la ripetizione e la variazione in musica?*

Il percorso di studio di musicoterapia ha ampliato la portata di queste domande, collocandole entro nuove cornici e ambiti disciplinari. Le domande originali hanno così preso una nuova forma: *i temi della ripetizione e della variazione trovano un loro specifico nel fare musicoterapico?; se sì, quale funzione assolvono? e, di nuovo, quale relazione intrattengono tra di loro?*

Ma partiamo con la definizione di musicoterapia, approvata e condivisa dalla World Federation of Music in occasione del VIII Congresso Mondiale di Musicoterapia (Amburgo, 1996):

“La Musicoterapia è l'uso della musica e/o degli elementi musicali (suono, ritmo, melodia e armonia) da parte di un musicoterapeuta qualificato, con un cliente o un gruppo, in un processo atto a facilitare e favorire la comunicazione, la relazione, l'apprendimento, la motricità, l'espressione, l'organizzazione e altri rilevanti obiettivi terapeutici al fine di soddisfare le necessità fisiche, emozionali, mentali, sociali e cognitive. La Musicoterapia mira a sviluppare le funzioni potenziali e/o residue dell'individuo in modo tale che il paziente o la paziente possano meglio realizzare l'integrazione intra e interpersonale e consequenzialmente possano migliorare la qualità della loro vita grazie ad un processo preventivo, riabilitativo o terapeutico”.

Più specificamente, nella concezione teorico-applicativa di Benenzon la musica viene intesa come “mezzo” per facilitare il cambiamento attraverso una relazione interpersonale. Per dirla con Bruscia, *“la musica è una sorta di guida che porta il paziente in contatto con il terapeuta”³*.

La musicoterapia, inoltre, è una transdisciplina; dunque l'esperienza conoscitiva intorno ad essa non può che essere “complessa”, nel senso datone in ambito epistemologico, a proposito della

³ Bruscia, 1987.

conoscenza tout court, da E. Morin, uno dei maggiori esponenti del “pensiero complesso”. Nel paragrafo intitolato *Il multidimensionale e l'inseparabile* del volume *La conoscenza della conoscenza*, egli insiste sulla multidimensionalità della conoscenza:

“Se la nozione di conoscenza si diversifica e si moltiplica non appena la si considera, possiamo legittimamente supporre che essa comporti in sé diversità e molteplicità. A questo punto, la conoscenza non può essere ridotta a una sola nozione - informazione, per esempio, o percezione, descrizione, idea, teoria. Occorre piuttosto concepire in essa più modi o livelli ai quali ognuno di questi termini corrisponde. [...] La conoscenza è quindi proprio un fenomeno multidimensionale, nel senso che essa è, inseparabilmente, fisica, biologica, cerebrale, mentale, psicologica, culturale, sociale⁴”.

Questo lavoro è frutto dell'impegno di indagare il binomio ripetizione-variazione in un'ottica transdisciplinare, nell'ambito di alcune delle discipline su cui si fonda l'esperienza musicoterapica: la musicologia, l'etnomusicologia, la psicologia dinamica, la psicologia cognitivista. A loro volta, molte delle ricerche e studi a cui farò riferimento si collocano a cavallo di numerose discipline, tra le quali ricordo la pedagogia, la psichiatria, l'etologia, la psicologia sociale, la psicologia della musica e l'antropologia.

Un'ottica – mi auguro - di ampio respiro, ma anche di notevole complessità, che pare connaturata all'essenza della stessa disciplina della musicoterapia. A confermarlo è lo stesso Manarolo, nell'introduzione al suo “Manuale di Musicoterapia, quando sostiene che *“la multidisciplinarietà della musicoterapia presenta, per forza di cose, un contesto teorico poco integrato e più frutto di accostamenti che di reali integrazioni⁵”*.

Nel primo capitolo intendo mostrare come una delle caratteristiche più singolari nella sintassi musicale sia il ruolo centrale assunto dalla ripetizione e, per estensione, dalla variazione nella ripetizione. Presenterò una sorta di “abecedario” della ripetizione e della variazione in musica, mostrando i numerosi e differenti impieghi a cui tali concetti si sono prestati a seconda del periodo storico, del contesto geografico-culturale, delle diverse funzioni che la musica ha assunto in quel contesto. Mi soffermerò, inoltre, su alcune correnti musicali (dodecafonia e serialismo, musica concreta, alea, minimal music e techno) nelle quali il tema della ripetizione e della variazione ha rappresentato un nucleo tematico centrale ed è stato, di volta in volta, diversamente declinato e

⁴ Morin, 2007.

⁵ Manarolo, 2006, p. 26.

interpretato.

Il secondo capitolo è dedicato alla disamina di alcune delle principali riflessioni sul tema ripetizione-variazione offerte dalla pedagogia, dalla psicopatologia e dalla psicodinamica. Una prima parte contiene alcune considerazioni sull'importanza della ripetizione nell'ambito dello sviluppo dei processi cognitivi, psicologici e musicali. Mi soffermerò, in particolare, sulle riflessioni svolte da Jean Piaget in relazione al rapporto tra le prime interazioni del neonato/bambino, la ripetizione e l'apprendimento, per poi riprendere la rielaborazione dello schema piagetiano elaborata da François Delalande nell'ambito di una pedagogia musicale che offre interessantissimi spunti di riflessione anche per la pratica musicoterapica. Seguirà una breve disamina dei quadri psico-patologici all'interno dei quali la ripetizione assume un ruolo centrale, divenendo spesso “sintomo”. Dopo aver ripreso alcuni punti salienti dell'interpretazione psicoanalitica del fenomeno musicale di Franco Fornari, mi soffermerò infine sui due autori che hanno svolto le riflessioni a mio avviso più significative per quanto riguarda il tema in oggetto: Daniel Stern e Michel Imberty. Stern ha messo in luce come l'intero sviluppo del comportamento sociale e comunicativo del bambino sia costruito sull'apprendimento di sequenze la cui struttura temporale si basa sulla ripetizione. La cadenza ripetitiva assume un'importanza fondamentale per le sue proprietà strutturanti per la funzione che svolge, sin dalla nascita, all'interno dell'interazione intersoggettiva. A sua volta, Imberty ha sottolineato il legame profondo esistente tra cognizione musicale, esperienza affettiva e ripetizione. Riprendendo l'intuizione di Stern - secondo cui la ripetizione implica necessariamente la variazione -, Imberty mostra come la ripetizione musicale, così come la ripetizione delle sequenze comportamentali, generi il tempo e, nel tempo, una direzionalità, un presente che va verso qualcosa. Strutturando il tempo, la ripetizione struttura anche le esperienze emotive del soggetto, e sarà questa una delle fonti più ricche dell'esperienza musicale – e non solo - futura.

Nel terzo capitolo raccolgo alcuni dei principali contributi svolti sul tema della ripetizione-variazione nell'ambito della psicologia cognitivista. Punto di partenza sono le riflessioni di Leonard Meyer sul rapporto tra emozione e significato in musica. La tesi centrale dell'autore – la cui rilevanza si estende ben aldilà dell'ambito dell'estetica musicale - suona così: la musica dà origine a una risposta estetica quando le “tendenze”, le attese destinate dall'ascoltatore subiscono un blocco o un ritardo, quando non trovano appagamento nei tempi e secondo le modalità previste. La

ripetizione, più o meno precisa, di una stessa sequenza genera attese specifiche: dalla violazione di quelle aspettative nascerebbero non solo le emozioni, ma anche il “potere” persuasivo della musica. Di seguito, presenterò i risultati di una serie di test con cui E. Glenn Schellenberg, quasi cinquant'anni dopo Meyer, ha cercato di verificare empiricamente quale tipo di attesa venisse di volta in volta sollecitata dall'ascolto di un campione di melodie differenti tra di loro. Tornerò quindi al pensiero di Imberty, questa volta riprendendo le considerazioni che l'autore svolge in un ambito più prettamente cognitivista, in particolare intorno ai concetti di “struttura sottesa”, “segmentazione” e “gerarchizzazione”. All'interno della riflessione di M. L. Serafine sul “pensiero musicale”, la ripetizione e la variazione figurano nell'ambito di quei processi cognitivi che elaborano le informazioni sonore, apportando unità e compiutezza alla composizione musicale e costruendola nel pensiero che opera “nel” e “con” il suono. La ripetizione di un medesimo evento musicale porta, da un lato, al riconoscimento di un pattern – che veicola due tipi di attese: la continuazione e la cessazione-, dall'altro gioca un ruolo fondamentale all'interno del processo della trasformazione, grazie al quale è possibile determinare la percezione della somiglianza anche in presenza di differenze evidenti. Infine, esplorando la componente cognitiva che è presente nell'apprezzamento di un fatto musicale, mostrerò con Sloboda come la ripetizione sia una delle proprietà strutturali della musica che ci permettono di “dare senso” al brano che stiamo ascoltando. Tale proprietà, verrebbe facilmente recepita dai meccanismi percettivi così da formare rappresentazioni mentali complesse.

Il quarto capitolo, che conclude la parte teorica, è dedicato alla ninna nanna, intesa come archetipo della forma musicale in cui la ripetizione e la variazione assumono un ruolo fondamentale. Mi propongo, qui, di mostrare come il binomio ripetizione-variazione rappresenti uno dei tratti ricorrenti, anche in culture molto lontane tra di loro, nella struttura della ninna nanna, e come tale struttura sia strettamente legata alla funzione primaria di questo genere di canto infantile: rasserenare e far scivolare nel sonno il bambino. Proverò inoltre ad accostare il rituale della ninna nanna alla *sintonizzazione* tra madre e figlio che Stern ipotizza avvenire a partire dal nono mese di vita e che descrive come mezzo ideale per realizzare la partecipazione intersoggettiva degli affetti.

Nel quinto capitolo presento quelle esperienze, svolte nell'ambito del tirocinio obbligatorio, in cui sono emersi i temi della ripetizione e della variazione, ora come condizione preliminare per la

buona riuscita di una seduta, ora come sintomo, ora come parte di un processo intersoggettivo che accosterò nuovamente alle sintonizzazioni affettive di Stern.

Seguiranno infine le conclusioni, dove cercherò di rispondere alla domanda iniziale - *la ripetizione e la variazione trovano un loro specifico nel fare musicoterapico?* - alla luce di quanto presentato nei vari capitoli.

Nelle pagine successive, inoltre, ho riportato la traduzione dall'inglese dell'articolo "The developmental origins of musicality", in cui Sandra E Trehub, attraverso lo studio delle abilità e delle attività musicali nell'infanzia, cerca di far luce sulle propensioni o tendenze che sono radicate nella natura piuttosto che nella cultura. Muovendo da un approccio sperimentale, l'autrice mostra come i neonati siano sensibili a diverse caratteristiche del suono che sono fondamentali nella musica in tutte le culture. Tutti gli esseri umani, dunque, condividono un profondo interesse per la musica.

2.1 LA RIPETIZIONE TRA PEDAGOGIA, PSICOPATOLOGIA E PSICODINAMICA

2.1 Il ruolo della ripetizione nello sviluppo psicologico e musicale

2.1.1 Jean Piaget: la ripetizione al servizio di assimilazione e accomodamento

Nella storia della psicologia Piaget occupa un posto di primo piano per la vastità e la profondità delle indagini condotte, per l'originalità e la ricchezza dell'impostazione, per la possibilità di raccordo interdisciplinare offerto dal suo modello. Il modello teorico piagetiano è stato ed è ancora al centro di un acceso dibattito e ad esso sono stati contrapposti altri modelli dello sviluppo psicologico, tra i quali quelli di Vygotskij e di Bruner.

Non intendo entrare nel merito di tale dibattito, non essendo questa la sede. Mi limiterò a svolgere alcune riflessioni, alla luce dei suoi scritti, sul rapporto tra le prime interazioni del neonato/bambino, la ripetizione e l'apprendimento⁶. Anticipando, infine, il tema del paragrafo successivo, ricordo che lo schema piagetiano è stato ripreso e rielaborato da François Delalande nell'ambito di una pedagogia musicale che offre interessantissimi spunti di riflessione anche per la pratica musicoterapica.

L'ipotesi di fondo da cui parte Piaget è che lo sviluppo proceda senza improvvise modificazioni, ma attraverso un lento e graduale processo di adattamento del bambino all'ambiente circostante, fondato sull'equilibrio dinamico e progressivo dei due “poli” dell'*assimilazione* e dell'*accomodamento*⁷.

L'assimilazione rappresenta il processo con cui un aspetto della realtà esterna viene

⁶ Per una trattazione completa del modello teorico di Piaget, si veda Piaget J., *La nascita dell'intelligenza nel fanciullo*, La Nuova Italia, 1977.

⁷ Lo sviluppo intellettuale del bambino prende le mosse da una forma elementare di intelligenza (0-3 anni) definita da Piaget *senso-motoria*, prosegue con l'"intelligenza rappresentativa", articolata nelle fasi del *pensiero intuitivo* (3-7 anni), del *pensiero operatorio concreto* (7-11 anni) e del *pensiero formale astratto* (oltre gli 11 anni).

incorporato nella struttura mentale del soggetto, senza che questa sia modificata da tale incorporazione. Con l'accomodamento (complementare all'assimilazione), invece, è il soggetto che si adegua all'ambiente; anziché modificarlo, si lascia modificare unilateralmente.

Secondo Piaget tali processi si presentano in condizioni di squilibrio in due fondamentali attività del bambino: il *gioco* e l'*imitazione*. L'assimilazione prevale nettamente sull'accomodamento nel gioco, in cui “*il bambino sostanzialmente opera al fine di sottomettere la realtà alla fantasia, al sogno o alla finzione*”⁸. L'imitazione presenta invece una marcata prevalenza dell'accomodamento: quando un bambino mette in atto un comportamento imitativo o ripetitivo, è infatti interessato unicamente a riprodurre nel modo più preciso una realtà che in quel momento si è imposta alla sua attenzione.

All'interno dei tre stadi di sviluppo del comportamento ludico descritti da Piaget (gioco d'esercizio, simbolico, di regole)⁹, il primo riveste particolare importanza rispetto al tema qui trattato. I giochi d'esercizio prevalgono nel primo anno di vita, nella fase cosiddetta "senso-motoria": il bambino, attraverso l'afferrare, il dondolare, il portare alla bocca gli oggetti, l'aprire e chiudere le mani o gli occhi, impara a controllare i movimenti e a coordinare i gesti. Il piacere che deriva da questi giochi, spinge il bambino a ripeterli più volte. Dunque il gioco d'esercizio è “*ripetizione gratuita, rilassata e intrinsecamente piacevole di attività originariamente serie e con funzione adattiva*”¹⁰.

Il gioco d'esercizio concerne anche il linguaggio verbale, nei primi tempi in cui è acquisito dal bambino. Egli infatti ripete “a vuoto” delle funzioni serie e adattive come il combinare parole.

Secondo Piaget, tuttavia, vi è un punto di sviluppo del gioco d'esercizio in cui questo cessa di essere essenzialmente ripetizione: il passaggio dal quarto al quinto stadio della fase senso-motoria¹¹.

⁸ Sempio O. L., a cura di, Vygotskij, Piaget, Bruner. Concezioni dello sviluppo, Raffaello Cortina, Milano, 1998.

⁹ Piaget distingue tre forme di gioco: 1) il gioco senso-motorio, che implica l'esercizio “a vuoto” di schemi motori, effettuati per il solo piacere di metterli in funzione; il gioco simbolico, del “far finta di...”, che implica la rappresentazione di un oggetto assente; il gioco di regole, che si riferisce al piacere di rispettare le regole date e che si svolge necessariamente all'interno di relazioni sociali. A questo proposito si veda Piaget J., La formazione del simbolo nel bambino, La nuova Italia, Firenze, 1972, p. 161-212.

¹⁰ De Crescenzo, 1988, 26.

¹¹ All'interno dei tre grandi periodi in cui Piaget suddivide lo sviluppo cognitivo (senso-motorio, dell'intelligenza rappresentativa e operatorio formale), la fase senso-motoria (0-2 anni) viene a sua volta suddivisa in sei stadi. 1) Esercizio dei riflessi (0-1,5 mesi), tra cui pianto, suzione, vocalizzo. L'esercizio frequente di questi riflessi, in risposta a stimoli provenienti dal suo organismo o dall'ambiente, porta all'instaurarsi di "abitudini". Non c'è ancora né imitazione né gioco, però il bambino è stimolato a piangere dal pianto di altri bambini. 2) Reazioni circolari primarie (1-4 mesi): ripetizione di un'azione prodotta inizialmente per caso, che il bambino esegue per ritrovarne gli

Nelle attività ludiche del quarto stadio il bambino passa da uno schema all'altro non per provarli e assimilarli, ma solo per “*impossessarsi di essi senza alcuno sforzo di adattamento, sicché gli oggetti, ai quali gli schemi stessi si applicano, non costituiscono più problemi, ma solo occasioni dell'attività propria*¹²”. Tali attività sono ancora legate alle reazioni circolari secondarie; si tratta quindi di attività ludiche che “*riprendono e riproducono siffatte reazioni ritualizzandole, e cioè imitandole e recitandole plasticamente*¹³”. Cosa ben diversa accade nel quinto stadio, nel quale il bambino non si limita più a riprodurre i risultati ottenuti casualmente, ma ne provoca intenzionalmente di nuovi. Dunque in questo stadio il bambino è in grado di costituire schemi nuovi, frutto di una sperimentazione o di ricerca di novità: ora sarà in grado, ad esempio, di attirare un oggetto tirando una cordicella o di avvicinare un oggetto lontano utilizzando un bastone.

Secondo Piaget, dunque, la ripetizione è necessaria - almeno in alcune fasi dello sviluppo del bambino - ai processi cognitivi, in quanto permette la messa in atto di accomodamenti ed assimilazioni successivi che portano alla costruzione o alla assunzione di un concetto, una realtà.

2.1.2 François Delalande: ripetizione/variazione come corollario di una condotta di esplorazione

François Delalande è stato uno dei promotori del rinnovamento dell'educazione musicale in Francia; in Italia ha tenuto numerosi corsi e seminari e insegna al Centro Studi Musicali e Sociali “M. Di Benedetto” di Lecco. I suoi primi lavori si inseriscono nell'ambito delle indagini che il *Groupe de Recherches Musicales* di Parigi ha sviluppato sulla musica elettroacustica - a partire dal metodo

interessanti effetti. Grazie alla ripetizione, l'azione originaria si consolida e diventa uno schema che il bambino è capace di eseguire anche in altre circostanze. 3) Reazioni circolari secondarie (4-8 mesi): passaggio dalla ripetizione delle azioni verso la loro combinazione e verso l'invenzione di nuove condotte. Si tratta di azioni che tendono ancora alla ripetizione, ma questa volta, dopo aver scoperto e riprodotto le azioni compiute sul proprio corpo, il bambino cerca di conservare anche quelle esercitate sull'ambiente esterno. 4) Coordinazione mezzi-fini (8-12 mesi): coordinazione intenzionale di schemi precedentemente acquisiti applicandoli in situazioni nuove. 5) Reazioni circolari terziarie (12-18 mesi): non riuscendo ad adattare certi oggetti o situazioni agli schemi che già possiede, il bambino cerca di capire in cosa l'oggetto si differenzia da quelli che già conosce, per poi provocare intenzionalmente risultati nuovi. 6) Compare la funzione simbolica (dai 18 mesi): il bambino è in grado di agire sulla realtà col pensiero ed è in grado di immaginare gli effetti di azioni che si appresta a compiere, senza doverle mettere in pratica concretamente per osservarne gli effetti.

¹² De Crescenzo, 1988, 27.

¹³ De Crescenzo, 1988, 27.

esplicitato da Pierre Schaeffer nel suo *Traité des objects musicaux* – e che avevano portato a ridefinire il concetto stesso di “musica”. L'esperienza della musica contemporanea ha fornito a Delalande importanti spunti di riflessione pedagogica, tanto da portarlo ad affermare: “è talmente evidente che i musicisti concreti fanno qualcosa di molto simile alla musica dei bambini che bisognava in qualche maniera farlo notare¹⁴”.

La sua analisi delle condotte musicali nasce, da un lato, dall'individuazione di alcuni limiti nel metodo di Schaeffer, dall'altro dal modello teorico di sviluppo elaborato da Piaget.

Dopo aver analizzato i fondamenti dell'atto musicale, Delalande arriva a sostenere l'esistenza di alcuni universali in musica, che si troverebbero non già nelle pratiche musicali o nei funzionamenti della mente umana, bensì ad un livello intermedio, ben sintetizzato dalla formula: “pensare la musica in termini di condotte e non di sapere¹⁵”. Se tutti gli uomini, in ogni parte del mondo e da sempre, fanno della musica, questo avviene *in primis* perché incontrano problemi simili e trovano delle soluzioni analoghe.

Delalande rileva tre finalità delle condotte musicali presenti, in misura variabile, nelle pratiche musicali e alle quali attribuisce lo status di “universali”¹⁶:

1. la ricerca di un piacere senso-motorio, a livello gestuale, tattile, uditivo;
2. la ricerca di un investimento simbolico dell'oggetto musicale messo in rapporto con un vissuto (esperienza del momento, affetti) o con certi aspetti della cultura (miti, vita sociale);
3. la ricerca di una soddisfazione intellettuale che risulta dal gioco di regole.

Dunque lo specifico della musica consiste nel “cercare un piacere in una produzione sonora intrecciando il senso-motorio, il simbolico e il gioco di regole¹⁷”. Inoltre, ciò vale tanto per le condotte musicali del bambino quanto per quelle del musicista: i due aspetti sono di continuo intrecciati nell'opera di Delalande e rivestono grande importanza non solo per la pedagogia musicale ma anche nell'ambito della musicologia.

Per Delalande, infine, la musica è gioco, o meglio, “un gioco da bambini”¹⁸, indicando così la profonda analogia tra le forme di gioco ipotizzate da Piaget e gli aspetti corrispondenti delle condotte musicali. Delalande, tuttavia, supera l'idea di una successione rigida degli stadi,

¹⁴ Delalande, 2001, 42.

¹⁵ Delalande, 1993, p. 52.

¹⁶ Delalande, 1993, p. 49.

¹⁷ Delalande, 1993, p. 25.

¹⁸ “La musica è un gioco da bambini” è il titolo di un libro di F. Delalande, pubblicato in Italia da FrancoAngeli.

riconoscendo invece come queste tre componenti siano sempre tutte presenti nelle condotte musicali di bambini e musicisti. Invece che di successione, si può quindi parlare di predominanza di una sulle altre.

Soffermiamoci ora sulla prima forma di gioco, definito “senso-motorio” e al quale corrisponde una prima finalità del fare musica: la ricerca del piacere che deriva dal controllo senso-motorio.

La musica, il fare musica è fin dalla più tenera età un atto motorio – colpire il tamburo con un battente – e di ricezione sensoriale – il suono produce un'impressione sensoriale. A partire dai due mesi capita che il grido di rabbia di un bambino diventi un grido acuto che lo distrae dal suo dolore e che viene protratto come una sorta di gorgheggio. Questo grido segna la nascita delle “reazioni circolari”, in cui *“un suono interessante è esercitato per se stesso, attraverso la ripetizione¹⁹”*.

Accade, talvolta, durante l'esplorazione, che il bambino trovi casualmente un suono da cui è particolarmente attratto e decida di soffermarsi su di esso. E' quella che Delalande definisce “trovata”, a partire dalla quale il bambino ripeterà instancabilmente il gesto che ha prodotto quel suono.

Ad esempio, un bambino di qualche mese a cui venga regalato un tamburello, inizierà ad agitarlo casualmente, per poi via via arrivare a fissare alcuni schemi motori: grattare, percuotere, battere. Il primo battito, sicuramente casuale, sarà seguito da un secondo e poi da una serie: la “reazione circolare” è messa in moto. L'adattamento a questa nuova situazione avviene per assimilazione (l'oggetto viene incorporato nell'universo gestuale del bambino) e accomodamento (schemi già acquisiti vengono regolati/modificati in funzione delle proprietà del nuovo oggetto).

Con schema si intende qui che *“il gesto utilizzato è un'organizzazione complessa di movimenti muscolari elementari che sono stati progressivamente sincronizzati e regolati grazie alla ripetizione²⁰”*.

Dunque, se il primo battito sul tamburo susciterà interesse, è probabile che il bambino – ma anche il musicista – ripeterà il suo gesto, *“producendo una sequenza ripetitiva, e lo modificherà per rinnovare l'interesse, introducendo così delle variazioni²¹”*.

¹⁹ Delalande, 1993, p. 55.

²⁰ Delalande, 1993, p. 56.

²¹ Delalande, 1993, p. 47.

Arriviamo così alla sintesi della riflessione di Delalande sul tema della ripetizione e della variazione: *“Ripetizione e variazione sono spesso presi come definizione minimale del musicale mentre qui appaiono piuttosto come corollari di una condotta di esplorazione che è conseguenza di una curiosità per il suono”²²*.

Attraverso la ripetizione l'atto motorio si fissa e diviene via via sempre più efficiente. E' la prima forma di assimilazione e Delalande insiste molto sul confronto con l'importanza della ripetizione degli esercizi strumentali per i musicisti. In questo modo lo schema motorio si fissa e sarà in seguito trasferito a situazioni nuove.

Osservando, poi, il nostro bambino di sei mesi percuotere il suo tamburello, noteremo la presenza di variazioni di sonorità, a seconda del punto dello strumento colpito; a questa età, tuttavia, è difficile dire se esse siano casuali o intenzionalmente ricercate. A partire dagli otto mesi, con le *reazioni circolari terziarie*, *“le modificazioni del gesto saranno sistematicamente sperimentate per modificare gli effetti e possiamo immaginare le implicazioni musicali di questa ricerca di variazioni”²³*.

Secondo Delalande vi è poi un ultimo tratto che caratterizza l'attività senso-motoria del bambino: spesso essa è esercitata “a vuoto”, senza alcuno scopo o utilità immediata ed è motivata unicamente da un piacere sensoriale e motorio o, più tardi, dalla soddisfazione per la difficoltà superata. Non a caso utilizza il termine di “gioco d'esercizio”. E' interessante notare come, anche qui, succeda qualcosa di analogo nel musicista, come descrive bene Jean-Claude Penner, pianista:

“Mi sembra che, in un certo numero di casi, il corpo sia più intelligente di noi. Voglio dire che se razionalmente cerchiamo a priori come suonare meglio un passaggio cromatico o un passaggio di ottave, abbiamo molte possibilità di trovare delle soluzioni estremamente povere e schematiche. Mentre se proponiamo al corpo l'esercizio e lo ripetiamo fino al momento in cui il corpo stesso comincia a creare i propri metodi, possiamo prendere in considerazione un certo numero di gesti sottili e di una grandissima complessità”²⁴.

²² Delalande, 1993, p. 47.

²³ Delalande, 1993, p. 56.

²⁴ Delalande, 1993, p. 60.

2.2 La ripetizione in psicopatologia

2.2.1 Coazione a ripetere: la ripetizione come elaborazione di una forte impressione emotiva

L'espressione viene introdotta da S. Freud a partire dal 1885, andandosi poi a precisare all'interno della sua opera nell'arco di un periodo di oltre 35 anni. In generale, la coazione a ripetere si riferisce “a quella tendenza psichica che spinge il soggetto a ripetere comportamenti, esperienze, situazioni già vissuti e, nel loro meccanismo, in qualche modo già acquisiti²⁵”. Il fenomeno è frequente nel trattamento analitico, dove il paziente, invece di ricordare le esperienze rimosse, le ripete, mettendole in atto. E' dunque un meccanismo di difesa che opera per evitare un cambiamento.

Al centro del trattamento analitico risiede il transfert, di cui riporto un'interessante definizione: “una anacronistica ripetizione inconscia (che, come tale, si contrappone al ricordo conscio), a cui il paziente è in certo modo costretto dal bisogno di ogni umano a ripetere situazioni trascorse nella prima infanzia (coazione a ripetere)²⁶”.

Dunque le nozioni di “transfert” e di “coazione a ripetere” sono strettamente legate. Il transfert stesso costituisce, secondo il padre della psicoanalisi, una ripetizione delle esperienze passate che vengono riprodotte nella situazione analitica, all'interno della quale le cariche affettive un tempo vissute nei confronti delle figure parentali vengono ora trasferite sull'analista²⁷.

All'interno del lavoro “Nuovi consigli sulla tecnica della psicoanalisi” (1914), Freud inserisce un paragrafo dal titolo “Ricordare, ripetere e rielaborare” in cui amplia il concetto di coazione.

Dopo aver parlato dell'atteggiamento spesso critico dei pazienti nei confronti del metodo delle libere associazioni, della loro difficoltà a riconoscere le resistenze e a superarle attraverso il ritorno del ricordo, Freud osserva: “l'analizzato non ricorda assolutamente nulla degli elementi che ha dimenticato e rimosso, egli piuttosto li mette in atto, li ripete, ovviamente senza rendersene

²⁵ Galimberti, 1992, p. 196.

²⁶ Giberti-Rossi, 1996, p. 92.

²⁷ Il concetto di transfert viene ulteriormente elaborato dagli allievi e successori di Freud. M. Klein ritiene che nel transfert non si manifestino le componenti edipiche, quanto piuttosto le relazioni oggettuali dei primissimi anni di vita, che il paziente di certo non ricorda, ma che possono essere ricostruite proprio a partire dalle reazioni di transfert del paziente. C. G. Jung ritiene invece che il transfert possa essere espressione di tendenze psichiche che chiedono di essere attualizzate, i cui contenuti non riguardano necessariamente i rapporti edipici già vissuti. Ogni cosa, dal suo punto di vista, può essere proiettata, e il transfert erotico è solo una fra le molte. Si veda Galimberti, 1992, 1046.

conto²⁸". E prosegue: "*Il paziente non si libererà, finché rimane in trattamento, da questa coazione a ripetere e alla fine ci si rende conto che proprio questo è il suo modo di ricordare*²⁹".

Ma che cos'è – si chiede Freud – che propriamente il paziente ripete o mette in atto nella coazione a ripetere? Egli ripete "*le sue inibizioni, i suoi atteggiamenti inservibili, i tratti patologici del suo carattere, egli ripete i suoi sintomi*³⁰". Dunque – conclude Freud - la malattia del paziente non può essere considerata come una faccenda del passato, ma come una forza che agisce nel presente.

Il concetto di coazione, espresso con chiarezza per la prima volta in "*Ricordare, ripetere e rielaborare*", riveste una grande importanza nella successiva teoria freudiana delle pulsioni, al centro dell'opera "*Al di là del principio di piacere*" pubblicata nel 1920.

Prima di questa data, la teoria delle pulsioni di Freud si basa sull'idea che i processi psichici si mettano in moto solo quando vi è una tensione spiacevole o dolorosa, nel qual caso si orienterebbero "*in modo tale che il risultato finale consista nell'abbassamento di questa tensione, in altre parole con l'annullamento di questo dispiacere o con una produzione di piacere*³¹".

L'andamento dei principi psichici – secondo le opere pubblicate sino al 1920 - è regolato automaticamente e senza riserve dal principio di piacere.

Tuttavia alcune esperienze portano Freud a ipotizzare che il principio di piacere non eserciti un dominio incontrastato e che vi siano delle circostanze in cui esso viene per così dire inibito. Ogni volta, ad esempio, che "*entrano in gioco le pulsioni di autoconservazione dell'Io, il principio di piacere viene sostituito dal principio di realtà*³²". In questi casi, pur restando il conseguimento del piacere il fine ultimo, esso viene temporaneamente sospeso e differito: le pulsioni vengono così educate. La rinuncia alla gratificazione delle pulsioni viene temporaneamente sopportata in quanto vissuta come tappa nel lungo e contorto cammino verso il piacere.

Freud comprende così che, nella *coazione a ripetere*, le pulsioni sembrano essere in contrasto con il principio di piacere, dal momento che portano dolore e disagio all'individuo, che sembra subire passivamente un "meccanismo" che non riesce ad interrompere. L'occasione per riflettere sulla coazione a ripetere fu fornita a Freud da quella che lui stesso definì una fortunata

²⁸ Freud, 1914, p. 355/56.

²⁹ Freud, 1914, p. 357.

³⁰ Freud, 1914, p. 357.

³¹ Freud, 1920, p. 1099.

³² Freud, 1920, p. 1099.

circostanza. Egli ebbe modo di vivere per alcune settimane a casa di un bambino (Ernst) di un anno e mezzo e dei suoi genitori, e di osservarlo mentre metteva in atto, durante il gioco, un misterioso comportamento che ripeteva continuamente.

Vale la pena riportare qui per intero i passi essenziali del resoconto delle osservazioni che Freud ebbe modo di fare.

"Ora questo bravo bambino aveva l'abitudine - che talvolta disturbava le persone che lo circondavano - di scaraventare lontano da sé in un angolo della stanza, sotto un letto o altrove, tutti i piccoli oggetti di cui riusciva ad impadronirsi, tal ché cercare i suoi giocattoli e raccogliarli era talvolta un'impresa tutt'altro che facile. Quando faceva questo emetteva un "o-o-o" forte e prolungato, accompagnato da un'espressione di interesse e soddisfazione; secondo il giudizio della madre sul quale concordo, questo suono non era un'interiezione, ma significava "fort" ("via"). Alla fine mi accorsi che questo era un gioco, e che il bambino usava tutti i suoi giocattoli solo per giocare a "gettarli via"³³.

"Un giorno feci un'osservazione che confermò la mia ipotesi. Il bambino aveva un rocchetto di legno intorno a cui era avvolto del filo. Non gli venne mai in mente di tirarselo dietro per terra, per esempio, e di giocarci come se fosse una carrozza; tenendo il filo a cui era attaccato, gettava invece con grande abilità il rocchetto oltre la cortina del suo lettino in modo da farlo sparire, pronunciando al tempo stesso il suo espressivo "o-o-o"; poi tirava nuovamente il rocchetto fuori dal letto, e salutava la sua ricomparsa con un allegro "da" ("qui"). Questo era dunque il gioco completo - sparizione e riapparizione - del quale era dato assistere di norma al solo primo atto, ripetuto instancabilmente come gioco a sé stante, anche se indubbiamente il piacere maggiore era legato al secondo atto"³⁴.

Freud collegò il gioco al fatto che spesso la madre lasciava Ernst da solo anche per diverse ore. Il bambino si compensava, così, dell'assenza materna, *"riproducendo con gli oggetti che gli capitavano a tiro la scena della scomparsa e della riapparizione"³⁵*. Ma - si chiede Freud-, come può conciliarsi con la forma del gioco l'esperienza penosa dell'allontanamento della madre?

E' significativo che questa osservazione si collochi proprio ai 18 mesi, epoca di passaggio tra il gioco d'esercizio senso-motorio e l'inizio dei giochi simbolici. Il gioco del rocchetto viene così

³³ Freud, 1920, p. 1104.

³⁴ Freud, 1920, p. 1104.

³⁵ Freud, 1920, p. 1104.

considerato da Freud come un processo attraverso il quale Ernst elabora simbolicamente le vicende della separazione e del ricongiungimento, integrandole nella sua esperienza e connotandole di significato. Gli oggetti che il bambino butta via e il gesto stesso del “buttar via”, così come quello di far riapparire, stanno per qualcosa d’altro, rappresentano in maniera condensata e per spostamento una catena di idee e di sentimenti legati alla relazione con la mamma.

Secondo Freud questo gioco, con il piacere che il bambino ne trae, gli permette di assimilare un'esperienza sgradevole, ripetendo la quale diventa in grado di padroneggiare meglio una forte impressione emotiva, che prima del gioco si limitava a subire. Ritroviamo in questo gioco *“una sottile interazione tra la manipolazione ripetitiva dell'assenza-presenza del rocchetto e l'interiorizzazione della relazione materna in uno stadio in cui il linguaggio è troppo rudimentale per essere il mediatore di questa simbolizzazione³⁶”*.

Sempre in *Al di là del principio di piacere*, Freud si sofferma su un altro genere di situazione che pare governata dalla coazione a ripetere: la seduta analitica. La tecnica della psicoanalisi, all'epoca in cui venne scritto questo saggio, viene così descritta: il medico esplora il materiale inconscio nascosto al paziente, elabora delle costruzioni e chiede al paziente di scavare nel patrimonio dei suoi ricordi per confermarle. Questa richiesta provoca ben presto l'emergere di più o meno forti resistenze nel paziente. Il paziente non riesce a ricordarsi la totalità del rimosso e ciò che gli sfugge può essere proprio la parte essenziale. In questo modo egli dubita dell'esattezza della costruzione che gli è stata proposta. Per questo si trova *“costretto a ripetere il materiale rimosso come una esperienza attuale invece di ricordarlo come qualcosa che apparteneva al passato [...] Queste ripetizioni, che emergono con un'esattezza spesso indesiderabile, riguardano sempre qualche aspetto della vita sessuale infantile [...] e sono costantemente agite nell'ambito del transfert, vale a dire nella relazione paziente-medico³⁷”*.

Se nel gioco la ripetizione permette al bambino di assumere una parte attiva nell'esperienza, nella vita adulta – osserva Freud - la coazione a ripetere si esaurisce in sé, portando l'individuo a riproporre in vari contesti l'esperienza traumatica, rivivendo e ri-attualizzando senza posa il trauma.

Freud si chiede allora: in che modo la coazione a ripetere – espressione dell'energia del rimosso – è in rapporto con la pulsionalità? Egli non nasconde di rimanere colpito da quei casi in cui il soggetto *“sembra sottostare a una esperienza passiva, sulla quale non ha alcun potere, ma*

³⁶ Marcelli, 1996, p. 193-194.

³⁷ Freud, 1920, 1107.

*nella quale incappa in una costante e fatale ripetizione*³⁸”.

E' così che arriva a scoprire che, celata dietro la coazione a ripetere, vi è una pulsione che opera "al di là del principio di piacere", la quale tenderebbe a ripristinare uno stato anteriore e ancestrale che Freud fa risalire al mondo della materia inorganica, quando l'inerzia regnava sovrana in un mondo dove l'impulso di vita e la tensione che essa porta con sé non esistevano ancora. La pulsione di morte ha come scopo la conservazione e tende a riportare ad uno stato di quiete tutto ciò che sotto l'impulso di vita viene avvertito dall'essere vivente come una forza perturbatrice che mina quello stato di immobilità a cui vorrebbe far ritorno. In questa pulsione Freud ravvisa l'espressione della natura conservatrice della sostanza vivente.

Se Freud aveva abituato i suoi lettori a riconoscere nelle pulsioni un fattore che spinge al cambiamento, con questo scritto la pulsione viene concepita nel modo esattamente opposto, “*come espressione della natura conservatrice degli esseri viventi*³⁹”.

2.2.2 Autismo: la ripetizione come stereotipia

Con stereotipia si intendono quei “*tratti di comportamento, caratterizzati da alto grado di fissità e costanza, che interessano la postura del corpo, il movimento, la comunicazione scritta o parlata e che, indipendentemente dalla situazione, si ripetono come un rituale in modo automatico e vagamente simbolico*⁴⁰”. Le stereotipie comprendono un campo molto ampio e possono assumere diverse forme, tra le quali il dondolamento del corpo, i movimenti ripetitivi delle mani, la ripetizione monotona di parole o frasi.

La si ritrova ovunque nelle psicosi infantili; in questi casi è riconoscibile osservando le variazioni strutturali del gioco. Può essere interessante esaminare le attività ludiche dei bambini psicotici alla luce delle 4 componenti fondamentali dei giochi ipotizzate da Caillois: la competizione (*agon*), il caso (*alea*), il come se (*mimicry*) e la vertigine (*illinx*)⁴¹. Due componenti, infatti, risultano praticamente assenti: l'*agon* e l'*alea*. La maggior parte dei giochi dei bambini autistici o psicotici consistono nel manipolare senza fine un oggetto attraverso schemi di azione assai ripetitivi, del tutto ripiegati sulla propria autosfera. Riguardo al caso, “*tutta la preoccupazione*

³⁸ Freud, 1920, 1109.

³⁹ Freud, 1920, p. 1109.

⁴⁰ Galimberti, 1992, p. 1005.

⁴¹ Si veda Caillois, 2000.

del soggetto sta proprio nel rifiutarlo, nel fare che non sopravvenga mai: la stereotipia delle attività, la ripetizione delle condotte mirano alla riproduzione senza cambiamenti di un universo pietrificato in cui non esiste il caso⁴². Al contrario, numerosi giochi dei bambini psicotici presentano marcatamente quello che Caillois definisce *illinx*: movimenti di trottola, dondolamenti fino alla vertigine, attrazione per tutto ciò che gira. La maggior parte dei movimenti stereotipi presenta questa dimensione vertiginosa. Rispetto alle questioni del significato e della funzione, *“rimane sospeso il problema se questa vertigine sia l'equivalente di una scarica pulsionale primitiva o costituisca una traccia arcaica delle prime reazioni circolari dello stadio senso-motorio⁴³”*.

Nelle patologie autistiche – con riferimento alla concezione autocentrica che Resnik definisce di spazio-tempo circolare – la ripetizione stereotipata di movimenti oscillatori costituisce una sequenza “statica”, in cui il gesto si caratterizza per la sua immodificabilità e circolarità. Oltre che a garantire l'immobilità e l'equilibrio omeostatico, assolve in questo caso anche alla funzione di auto-contenimento.

2.2.3 Disturbo ossessivo compulsivo: la ripetizione come rituale

Il termine *ossessione* (dal latino *obsidere*, assediare, bloccare) descrive *“la condizione di chi è ostacolato dal bisogno insopprimibile di compiere determinati atti o di astenersi da altri, o è costretto a trattenersi con pensieri o idee particolari che non è in grado di evitare, ripetendo indefinitamente questo obbligo a cui non riesce a sottrarsi e di cui non riesce neppure ad appagarsi⁴⁴”*. Il soggetto è consapevole dell'insensatezza delle sue azioni o dei suoi pensieri ossessivi, eppure non può fare a meno di riprodurli in un vero e proprio rituale messo in atto per contenere l'ansia e che successivamente diviene autonomo, trasformandosi in un meccanismo ripetitivo. Tale rituale diviene a sua volta *disturbo* quando non è più in grado di placare l'ansia e, anzi, diviene a sua volta, per il suo carattere coercitivo, motivo d'ansia.

I caratteri che definiscono le ossessioni (idee, pensieri, ragionamenti) sono:

- *incoercibilità* > il soggetto non riesce a liberarsene
- *estraneità* > si impongono contro la volontà di chi li subisce

⁴² Marcelli, 1996, p. 198.

⁴³ Marcelli, 1996, p. 198.

⁴⁴ Galimberti, 1992, p. 731.

- *invasività* > tendono progressivamente ad occupare spazi sempre più grandi della coscienza
- *compulsività* > il soggetto non riesce a sottrarsi; per difendersi organizza dei contro-rituali
- *cerimoniale* > il rituale o complesso di rituali messi in atto per placare l'ansia, in realtà limita o sopprime la libertà e l'autonomia del soggetto;

In ambito psicoanalitico si parla di *nevrosi ossessiva*, entità nosografica introdotta da S. Freud nell'ultimo decennio dell'Ottocento. La nevrosi viene distinta dall'*isteria* in quanto, nella prima, vi sarebbe un avanzamento di sviluppo dell'Io di fronte a pulsioni libidiche inaccettabili e non accettate, mentre nella seconda un Io ancora troppo immaturo non riuscirebbe a controllare pulsioni libidiche troppo intense. Secondo Freud la nevrosi ossessiva indica una *regressione* (o una *fissazione*) alla fase anale, “*dove si esprime la lotta ambigua del poter rilasciare o trattenere le feci, da cui prende avvio il meccanismo del dubbio, tipico di ogni ossessione*⁴⁵”. A sua volta, Anna Freud ha mostrato come lo stadio anale – con l'investimento del dominio, del controllo, della pulizia – rappresenta in realtà una fase ossessiva transitoria e comune. In questa fase una delle risposte maggiormente utilizzate dal bambino per far fronte alle proprie fobie è il rituale. Un esempio è dato dai rituali che accompagnano l'andar a letto: mettere in ordine le pantofole, sistemare il cuscino, farsi raccontare una storia. A seconda che l'ambiente (genitori...) sia in grado o meno di assicurare il bambino, assecondandolo nelle sue richieste, tali rituali saranno gradualmente disinvestiti o, viceversa, assumeranno tratti patologici.

I rituali ossessivi, potremmo dire, si collocano a metà strada tra normalità e patologia. Esiste “*un legame diretto tra le prime interazioni del neonato con il suo ambiente, la ripetizione e l'apprendimento che ne derivano fino a giungere al rituale vero e proprio*⁴⁶”. La “*reazione circolare*” di Piaget può essere vista come una prima forma di ritualizzazione.

In psichiatria si parla invece di *Disturbo ossessivo-compulsivo di personalità*, “*caratterizzato da coartazione emozionale, esagerata ricerca dell'ordine, perseveranza, ostinazione, indecisione*⁴⁷”. Il soggetto è eccessivamente preoccupato per le regole, la precisione, i dettagli, la perfezione. Manca di flessibilità, è intollerante e mosso da un forte senso di dovere.

⁴⁵ Galimberti, 1992, p. 732.

⁴⁶ Marcelli, 1996, p. 329.

⁴⁷ Giberti-Rossi, 2009, p. 223.

Nonostante tali aspetti, teme di fare errori e quindi rimugina continuamente su ogni cosa, risultando perennemente indeciso, spesso non riuscendo a formulare valide priorità finalizzate alla efficace risoluzione dei compiti a loro richiesti.

2.2.4 Disturbo Post Traumatico da Stress: la ripetizione come riedizione dell'evento traumatico

Il Disturbo Post-traumatico da Stress (PTSD) è il più importante, caratteristico e meglio studiato disturbo connesso all'esperienza di eventi traumatici. E' stato formulato in termini moderni nel 1980, con la pubblicazione del Manuale Diagnostico e Statistico dei Disturbi Mentali, III^a Edizione (DSM-III), ma concetti simili sono presenti a quello di PTSD sono presenti fin dall'inizio della storia della psicoterapia.

Riporto sinteticamente il quadro sintomatologico che il DSM IV riporta affinché siano soddisfatti i criteri per poter parlare di Disturbo Post Traumatico⁴⁸:

a) La persona è stata esposta ad un evento traumatico nel quale erano presenti entrambe le caratteristiche seguenti:

- 1) la persona ha vissuto, ha assistito o si è confrontata con un evento che ha implicato morte, o minaccia di morte o lesioni gravi, o una minaccia all'integrità fisica propria o altrui;
- 2) la risposta della persona comprendeva paura intensa, sentimenti di impotenza o di orrore.

b) L'evento traumatico viene rivissuto persistentemente in uno (o più) dei seguenti modi:

- 1) ricordi spiacevoli ricorrenti e intrusivi dell'evento, che comprendono immagini, pensieri, o percezioni. Nei bambini piccoli si possono manifestare giochi ripetitivi in cui vengono espressi temi o aspetti riguardanti il trauma;
- 2) sogni spiacevoli ricorrenti dell'evento;
- 3) agire o sentire come se l'evento traumatico si stesse ripresentando (ciò include sensazioni di rivivere l'esperienza, illusioni, allucinazioni, ed episodi dissociativi di flashback, compresi quelli che si manifestano al risveglio o in stato di intossicazione). Nei bambini piccoli

⁴⁸ Per una descrizione completa si veda DSM-IV-TR. Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali, Masson, 2007.

possono manifestarsi rappresentazioni ripetitive specifiche del trauma;

4) disagio psicologico intenso all'esposizione a fattori scatenanti interni o esterni che simbolizzano o assomigliano a qualche aspetto dell'evento traumatico;

5) reattività fisiologica o esposizione a fattori scatenanti interni o esterni che simbolizzano o assomigliano a qualche aspetto dell'evento traumatico.

c) Evitamento persistente degli stimoli associati con il trauma e attenuazione della reattività generale.

d) Sintomi persistenti di aumentato arousal

e) La durata del disturbo è superiore a 1 mese.

f) Il disturbo causa disagio clinicamente significativo o menomazione nel funzionamento sociale, lavorativo o di altre aree importanti.

Un aspetto caratteristico è l'esperienza di rivivere l'evento traumatico con una elevata partecipazione emotiva, come presentimento di una possibile ripetizione del fatto, come sogno o incubo. Il trovarsi a ripetere interiormente la scena traumatica *“emerge più volte nella mente del paziente come esperienza “attualizzata” con modalità intrusive (a cui non sembra possibile opporsi) e ossessive; altre volte il paziente fa di tutto per evitare stimoli, pensieri, immagini o circostanze che possano ricordargli l'evento, con modalità fobiche o con atteggiamenti di insensibilità e di “intorbidimento” affettivi⁴⁹”*.

A livello di terapie non farmacologiche, negli ultimi anni risultano molto utilizzate *“le tecniche cognitive e quelle psicologiche che hanno come obiettivo la modulazione del processo di sensibilizzazione all'evento traumatico attraverso la ripetuta attivazione della memoria emotiva⁵⁰”*. Tra di esse si ritrovano, ad esempio, l'esposizione immaginativa in vivo e la desensibilizzazione sistematica. Tra le tecniche di esposizione, *“si ricordano l'esposizione all'evento traumatico, cioè un confronto in vivo con situazioni che riportano all'evento [...], l'esposizione immaginativa, che consente al paziente, in un ambiente non legato direttamente al trauma, di formarsi un'immagine mentale dell'evento [...], la desensibilizzazione sistematica, volta, attraverso tecniche di apprendimento, a ridurre il disagio emotivo legato alla memoria del trauma⁵¹”*.

⁴⁹ Giberti-Rossi, 2009, p. 167.

⁵⁰ Giberti-Rossi, 2009, p. 170.

⁵¹ Giberti-Rossi, 2009, p. 170.

2.3 Franco Fornari: la ripetizione come ritorno all'Eden perduto

Con la pubblicazione di *“Psicoanalisi della musica”*, Franco Fornari getta le basi concettuali per una interpretazione psicoanalitica del fenomeno musicale.

Il presupposto da cui muove è che il significato inconscio della musica corrisponde al significato inconscio della vita: indagare sull'origine della musica equivale a indagare sull'origine del linguaggio e, in definitiva, sull'origine della cultura umana in generale.

Se è vero – come sostiene la psicanalisi – che tutti i linguaggi hanno un significato manifesto e un significato nascosto, Fornari individua nel linguaggio musicale alcuni tratti altresì presenti nel linguaggio verbale: i segni ritmici e i segni intonativi. Indagare il significato inconscio della musica significa, dunque, decifrare il significato inconscio del ritmo e dei suoni.

Il nucleo della teoria di Fornari va individuato nell'idea che il significato inconscio della musica sia dato dal ritorno alla situazione intrauterina, concepita come eden originario perduto con la catastrofe del parto.

“All'inizio era il Suono, e il Suono era presso la Madre, e la Madre era il suono⁵²”: con questa parafrasi del Vangelo di Giovanni, Fornari ci ricorda un dato di fondamentale importanza in ambito musicoterapico: originariamente non solo il neonato, ma anche il feto esperisce il mondo attraverso il suono. La madre è, per lui, innanzitutto suono.

Come ormai ampiamente dimostrato dalla scienza, il feto reagisce in modo specifico al ritmo cardiaco della madre e alla voce dei suoi genitori. Il neonato mostra di riconoscere anche la voce del padre, purché abbia potuto percepire alcune parole, con una certa regolarità e frequenza, nella vita prenatale. Non solo. Se il padre ripete una sequenza di parole negli ultimi mesi di gravidanza con una certa regolarità, il neonato mostra chiaramente di riconoscere quelle parole e, se pronunciate in un momento in cui il bambino è agitato, queste producono istantaneamente un effetto tranquillizzante. Ciò è possibile perché *“la scansione, il ritmo e l'intonazione vengono memorizzate dal bambino nella situazione intrauterina⁵³”*.

Proprio per il fatto che il feto è costantemente immerso in un *“bagno di suoni⁵⁴”*, il neonato mostra chiaramente di accogliere positivamente la ripetizione del suono prenatale nel suono

⁵² Fornari, 1984, p. 33.

⁵³ Fornari, 1984, p. 13.

⁵⁴ L'espressione è di Didier Anzieu (L'io pelle, Borla, Roma 1994).

postnatale. L'effetto di incantamento che si crea dalla riproduzione dei suoni prenatali è dovuto, secondo Fornari, al fatto che essi parlano al neonato di un'esperienza precedente, *“dalla quale emerge un significato legato alla intenzione inconscia di recuperare il senso del paradiso perduto⁵⁵”*.

Questa esperienza di riconoscimento avviene in primo luogo nel momento della poppata. Riferendosi esplicitamente a Benenzon, Fornari ricorda come *“il neonato modella il ritmo della propria poppata sul ritmo del battito cardiaco della madre⁵⁶”*. Per questo, il ritmo musicale è connotato, sin dall'inizio della vita, da valenze affettive, in quanto rievoca le pulsazioni cardiache della madre percepite durante la vita intrauterina. La dimensione del ritmo-suono viene, inoltre, affiancata a quella del movimento, giacché nella suzione sono coinvolti ritmicamente anche i muscoli. L'attività motoria della poppata viene così descritta come una sorta di danza tra il bambino e la madre, nella quale *“il battito cardiaco della madre costituisce l'elemento ritmico-fonico originario che guida la danza stessa, in una condizione generale di stato sognante⁵⁷”*. Durante la poppata, infatti, il neonato ha un'attività di tipo REM, cioè di sonno attivo tipico del sogno. Il momento della poppata è dunque una sorta di danza onirica che riporta il neonato alla situazione intrauterina, a quell'eden originario ancora sempre accessibile attraverso l'esperienza musicale.

Il significato inconscio della musica è già custodito, secondo Fornari, nel mito di Orfeo. Con la musica Orfeo riesce a entrare nell'Ade (la vita intrauterina) per recuperare Euridice (l'unità perduta), e portarla alla luce. Ma il progetto fallisce perché portare alla luce significa appunto rompere l'unità originaria: *“come Orfeo, dunque, il neonato non può portare la madre con sé, tuttavia il suono gli permette di recuperare, significandolo, ciò che sta al posto dell'unità originaria perduta, cioè il suono che è la madre⁵⁸”*.

⁵⁵ Fornari, 1984, p. 13. Trovo significativo riportare qui il monito con cui Paolo Ciampi ci ricorda come la concezione esposta da Fornari può essere vera per gli aspetti sonori e protomusicali, tuttavia *“risulta riduttiva se rivolta all'espressività musicale più articolata e complessa. La musica, pur potendo evocare primari mondi ideali, rappresenta nondimeno un elemento ordinante e formalizzante, una modalità capace di apportare senso e significato là dove non c'era; in questo senso la musica [...] rappresenta anche uno strumento di mediazione tra il caos originario delle emozioni e il linguaggio articolato dell'intelletto, diviene strumento di adattamento e di civiltà”*. Si veda Ciampi P., Note sul pensiero di Michel Imberty, su Manuale di Musicoterapia, 2006, p. 105.

⁵⁶ Fornari, 1984, p. 14.

⁵⁷ Fornari, 1984, p. 14.

⁵⁸ Fornari, 1984, p. 2.

2.4 Daniel Stern: la ripetizione come modalità privilegiata di relazione madre-bambino

Prendendo le distanze dalle teorie psicanalitiche di Freud e della Klein – che collocavano all'origine dell'attività mentale le spinte pulsionali interne – Stern insiste sulle esperienze relazionali, realistiche, adattive e interattive come presupposti dell'attività mentale e presenta un bambino che non solo interagisce attivamente con l'ambiente esterno fin dalla nascita, ma anche che struttura il suo senso di Sé attraverso un processo di integrazione dei dati percettivi e non fantasmatici.

Le sue ricerche, che si collocano al crocevia di psicoanalisi, cognitivismo e psicologia sociale, rivestono particolare importanza per il tema qui trattato, in quanto mettono in luce come l'intero sviluppo del comportamento sociale e comunicativo del bambino sia costruito sull'apprendimento di sequenze la cui struttura temporale si basa sulla ripetizione⁵⁹. Stern mostra come l'inizio della socializzazione (tra i 3 e i 6 mesi) si basi su un'organizzazione ripetitiva creata dalla madre durante la relazione con il bambino. Tutte le vocalizzazioni, i movimenti, le stimolazioni tattili e cinestesiche utilizzate spontaneamente dalla madre presentano delle modalità ripetitive. Dunque si può dire che *“in tenera età la ripetizione si presenta come la modalità privilegiata dalla madre per entrare in relazione con il bambino”*⁶⁰.

Essendo poi il repertorio del bambino necessariamente limitato, la ripetizione materna colma un vuoto, in quanto la qualità sensoriale degli stimoli ha più importanza di ciò che viene detto o fatto. Descrivendo i giochi vocali tra bambino e madre, Stern afferma:

*“Molto probabilmente non sono importanti le cose che la madre di fatto dice o fa, mentre altrettanto probabilmente lo sono la “musica” e i “suoni” che essa esprime. Da questo punto di vista la cadenza ripetitiva diventa allora unità strutturale e funzionale dell'interazione d'importanza fondamentale”*⁶¹.

Ogni madre, quando gioca con il proprio bambino, è consapevole di ripetere spontaneamente molte azioni e parole. Una più attenta osservazione di questi giochi evidenzia però

⁵⁹ Le riflessioni che seguono prendono spunto dal testo “La musica e il bambino” di Michel Imberty, pubblicato sull'Enciclopedia della Musica.

⁶⁰ Imberty, 2002, p. 484.

⁶¹ Stern, 1979, p. 125.

un aspetto almeno altrettanto fondamentale: la madre non si ripete quasi mai nello stesso modo. Vale la pena citare testualmente Stern: *“Si può allora dire che dal punto di vista di una messa a punto concettuale, la cadenza ripetitiva è rappresentata dal costituirsi o ricostituirsi di un tema con o senza variazioni. Più della metà delle cadenze, vocali o no, comprendono delle variazioni”*⁶².

Il bambino impara ad adattarsi a un numero sempre maggiore di variazioni e questo è possibile perché la ripetizione è basata su un ritmo regolare che organizza il tempo, diventando quindi prevedibile. La ripetizione genera una regolarità che permette al bambino di anticipare il corso del tempo, quindi in un certo modo di dominarlo. E su questa regolarità che *“si fonda l'alternanza emotiva fra tensione e distensione, insoddisfazione e soddisfacimento, nelle loro diverse trasposizioni e contesti”*⁶³.

La sequenza dell'interazione si organizza, per Stern, secondo due modalità: un *episodio d'ingaggio* e dei *tempi morti*. Il primo fa sì che la madre sia in grado di rendere i comportamenti della sequenza stabili e riconoscibili per il bambino. Non a caso gli atteggiamenti, le espressioni vocali e mimiche della madre sono collegati tra di loro secondo *“un ritmo di sorprendente regolarità”*⁶⁴. Le variazioni riguardano in un primo momento i suoni, l'ampiezza dei movimenti, mai il tempo adottato e la regolarità e solo in un momento successivo potranno riguardare anche questi. L'episodio d'ingaggio *“ha quindi chiaramente la funzione di stabilire il ritorno regolare della ripetizione variata o, piuttosto, esso manifesta il carattere eminentemente temporale dei comportamenti interattivi fra la madre e il bambino”*⁶⁵. La sua funzione principale è propriamente quella di creare attese.

Il tempo morto viene invece in aiuto alla madre quando ha bisogno di rinnovare l'attenzione del bambino, svolgendo una funzione di riaggiustamento e di collegamento. Grazie ad esso la madre può riorganizzare l'insieme delle sue proposte e dare inizio ad una nuova sequenza di atteggiamenti e di gioco, spesso anche variando il ritmo.

La ripetizione riguarda dunque sia il tempo musicale, sia l'emergere e la costruzione del Sé attraverso i legami interpersonali tra madre e figlio. Stern individua un ulteriore aspetto che contribuisce significativamente alla formazione dell'Io: sono gli *affetti vitali*.

Riporto la definizione che egli stesso ne dà: *“molte delle qualità dei sentimenti non trovano*

⁶² Stern, 1979, p. 125.

⁶³ Stern, 1979, p. 484.

⁶⁴ Stern, 1979, p. 484.

⁶⁵ Stern, 1979, p. 485.

posto nella terminologia esistente o nella nostra classificazione degli affetti. Queste qualità sfuggenti si esprimono meglio in termini dinamici, cinetici, quali “fluttuare”, “svanire”, “trascorrere”, “esplosione”, “crescendo”, “gonfio”, “esaurito”, etc. I bambini sono certamente in grado di percepire queste qualità dell'esperienza che rivestono grande importanza ogni giorno e addirittura in ogni momento della loro vita⁶⁶.

Gli affetti vitali sono intesi più come modi di essere, di sentire che come contenuti e non sono riducibili agli affetti categoriali. Rappresentano le qualità dinamiche e cinetiche degli affetti, il loro “colore”; hanno a che fare con i mille modi che vi sono di sorridere, di prendere in braccio un bambino, di spostare una sedia. Definiscono lo “stile” con cui una persona cammina, tanto che riusciamo a riconoscerla da lontano per la sua andatura, quando ancora non siamo in grado di riconoscere la sua fisionomia. Sono, dunque, le categorie primordiali sulle quali si costruiranno successivamente le emozioni, i sentimenti, i pensieri.

Una delle caratteristiche degli affetti vitali è quella di non dipendere, nella loro traduzione in comportamenti, da alcuna particolare “modalità” sensoriale. Stern ipotizza che il neonato utilizzi prevalentemente delle forme primitive di percezione, da lui definite “*percezione amodale*”⁶⁷, ovvero indipendenti dalla specificità dell'analizzatore sensoriale. Il bambino, dunque, traduce spontaneamente il sentire attraverso una modalità o l'altra, senza preferenze, restando spesso in uno stato di percezione sinestesico e confuso.

Gli affetti vitali sono, per Stern, al centro della *sintonizzazione*, termine con cui definisce il rapporto intersoggettivo che si instaura tra madre e bambino a partire dal 7°-9° mese. Si tratta “*della competenza, perlopiù inconscia, della madre di restituire al figlio non solo un'imitazione (seppur variata), ma una rilettura metaforica e analogica che, sottolineando il “come” più che il “cosa”, pone l'accento non sul fenomeno, ma su ciò che sta dietro di esso, sulla qualità dello stato d'animo*”⁶⁸. Stern propone l'esempio di un quartetto di musicisti, i quali per poter suonare insieme devono accordarsi gli uni con gli altri, non solo per quanto riguarda i parametri propriamente musicali (diapason, tempo, accenti, etc...), ma anche dal punto di vista del “sentire” la musica che suonano.

⁶⁶ Stern, 1979, p. 487.

⁶⁷ Stern chiama *percezione amodale* la capacità di ricevere l'informazione in una modalità sensoriale e tradurla in qualche modo in un'altra modalità sensoriale. Per chiarire: quando il bambino piccolo riceve uno stimolo per esempio acustico, lo collega con tutte le altre aree sensoriali, ottenendo di associarlo ad altre sensazioni. Per ora non sappiamo esattamente come questo fenomeno avvenga.

⁶⁸ Manarolo, 2006, 42-43.

La sintonizzazione è caratterizzata dai seguenti aspetti⁶⁹:

- solo apparentemente si tratta di un'imitazione, in realtà la madre ricerca tutta una serie di aggiustamenti interpersonali basati su tempo, ritmo, intensità e forma finalizzati a trovare il corrispondente affettivo esatto – il “colore” - aldilà delle forme esteriori della condotta;
- la risposta è perlopiù transmodale, ovvero può fare ricorso a diverse modalità espressive pur mantenendo invariate determinate proprietà modali; per calmare il proprio bambino, una madre potrà dirgli “Allez, allez...”, accentuando la prima sillaba e rallentando la seconda, ma potrà ottenere lo stesso risultato accarezzando la testa, attribuendo al gesto lo stesso profilo della voce, appoggiato all'inizio, rallentato e alleggerito alla fine;
- oggetto della corrispondenza non è il comportamento dell'altra persona, bensì qualche aspetto che ne riflette lo stato d'animo;
- i parametri su cui si modula la sintonizzazione (e che caratterizzano anche gli affetti vitali) sono essenzialmente parametri musicali: intensità, durata, forma.

Per dirla con Stern: *“In altri termini si potrebbe parlare di imitazione di caratteristiche selezionate in quanto due o più tratti del comportamento e non altri, sono scelti anche se questi più che essere imitati sono riplasmati in forme diverse creando l'impressione di riferirsi ad uno stato interno piuttosto che al comportamento manifesto”⁷⁰*.

Stern distingue tra due tipi di sintonizzazione: *esatta* e *inesatta*. La sintonizzazione esatta è intesa come un'imitazione identica del comportamento del bambino, con la quale si coglie la qualità formale del comportamento e si può così avviare un percorso imitativo. Essa si prefigge l'avvio di un rapporto interpersonale e il rinforzo di un comportamento. La sintonizzazione inesatta propone un cambiamento che poggia però nel campo del consueto, comporta delle leggere variazioni temporali e/o formali rispetto allo stimolo presentato dal bambino. Dal punto di vista musicale, l'esempio più calzante è quello del tema ripetuto con variazioni. Gli scarti rispetto all'originale apportati dalla madre costituiscono uno stimolo per i processi mentali di comparazione e per quelli creativi. Questi producono, infatti, delle situazioni non troppo lontane dal tema originario dello stimolo, ma con in più *“il conseguente piccolo carico di frustrazioni connesso allo sforzo di dover attivare un minimo livello rappresentazionale ed astratto”⁷¹*.

⁶⁹ Lo schema è ripreso da Manarolo, 2006, 180-181.

⁷⁰ Stern, 1987

⁷¹ Postacchini, 1997, 115.

Citando ancora Postacchini, possiamo dire che le sintonizzazioni inesatte sono “*gli elementi costitutivi che forniscono stimolo e materiale per la elaborazione simbolica dei processi sensoriali, favorendo sia lo sviluppo di percezioni modali (e quindi più precise) a partire da quelle amodali, sia la stabilizzazione di successivi apparati sinestesici*”⁷².

La differenza tra sintonizzazione e imitazione è la stessa che esiste tra un'interpretazione artistica e un'esecuzione tecnica, tra un ritmo “elastico” e uno formale. Osservando dall'esterno, forse è proprio questa elasticità che rivela la presenza di una sintonizzazione affettiva e non di una mera imitazione.

La sintonizzazione costituisce il fondamento di ogni modalità di comunicazione non verbale e rappresenta un imprescindibile punto di riferimento nella teoria e nella pratica musicoterapica, su cui ritornerò nella parte esperienziale di questo lavoro.

2.5 Michel Imberty: la ripetizione come chiave della strutturazione del tempo e delle esperienze emotive

La riflessione di Michel Imberty sul binomio ripetizione-variazione, a cavallo tra filosofia, musicologia e psicologia, assume una rilevanza centrale nell'ambito di questa ricerca proprio per il legame profondo che egli vede tra cognizione musicale, esperienza affettiva e ripetizione. In queste pagine mi rifaccio all'illuminante testo “*La musica e l'inconscio*”⁷³, interamente dedicato al tema della ripetizione e ampiamente ispirato al lavoro di Daniel Stern. Tali considerazioni, di carattere prettamente psicoanalitico, troveranno un'integrazione nel terzo capitolo, dove presenterò le riflessioni più marcatamente cognitive dell'autore francese.

Imberty muove da una considerazione che ha del sorprendente: Freud non si interessò mai alla musica, pur vivendo a Vienna, città culla di numerosi geni musicali. La risposta che egli si dà suona così: tutta l'opera del padre della psicoanalisi è un tentativo di decifrare l'inconscio attraverso quel testimone privilegiato che è il linguaggio, e la musica non è accessibile al linguaggio, perché è espressione diretta di un'emozione di cui non si possono individuare le cause.

Tuttavia Freud si occupò di uno degli aspetti fondamentali della musica (ma non solo di

⁷² Postacchini, 1997, 108.

⁷³ Pubblicato su Enciclopedia della musica. II. Il sapere musicale, AA. VV., Einaudi, Torino, 2002.

questa): la ripetizione. Come abbiamo visto, in *“Aldilà del principio di piacere”* nota che il piccolo Ernst, ripetendo il gesto con cui lancia lontano da sé il rochetto, per poi farlo ricomparire, sperimenta un nuovo tipo di piacere, attraverso il quale impara a controllare l'assenza della madre (oggetto pulsionalmente investito) attraverso un oggetto disinvestito. Imberty svolge tre ordini di riflessioni a questo proposito: 1) il gioco ripetitivo si fonda sulla regolarità dell'azione; 2) il gioco insegna al bambino a controllare l'alternanza temporale tra assenza e presenza attraverso la loro prevedibilità, attraverso l'anticipazione; 3) l'esercizio su di un oggetto disinvestito consentirà, successivamente, al bambino di simbolizzare in un codice cognitivo e sociale l'esperienza di controllo del tempo vissuta attraverso il gioco.

Ciò che manca all'analisi freudiana, secondo Imberty, è stato invece esplicitato da Stern, sia per quanto riguarda i bambini che nella sua riflessione teorica sul tempo. L'idea centrale espressa da Stern è la seguente: *“la ripetizione implica necessariamente la variazione, che ogni ripetizione non è mai ripetizione dell'identico – a parte quando è patologica – e che essa è quindi altamente produttiva e creativa, fondatrice di un tempo e di una durata organizzati, ritmati, anticipabili⁷⁴”*.

Imberty mostra come la musica utilizzi ampiamente questa ripetizione creativa della variazione nello sviluppo e afferma che, innanzitutto, la ripetizione musicale supera di per sé la mera riproduzione dell'identico, in quanto *“la qualità del nuovo istante, del presente ripetuto, si aggiunge alla ripetizione precedente, e la ripetizione, per il solo fatto di essere ripetizione e non una sequenza iniziale originale, produce già la variazione⁷⁵”*.

Questo aspetto è particolarmente evidente in quelle forme di musica in cui il ruolo dell'esecutore è essenziale: la variazione può presentarsi qui come minima modifica nel tempo (agogica) o nell'intensità (dinamica), un'accentuazione più marcata delle altre. La variazione, in ogni caso, resta uno dei principi fondamentali di ogni musica che metta in rilievo la ripetizione. Cito per intero un bel passaggio di Imberty:

“In effetti, la ripetizione musicale, così come la ripetizione delle sequenze comportamentali, genera il tempo e, nel tempo, una direzionalità, un presente che va verso qualcosa; ma genera anche un prima e un dopo, con i quali il compositore invita l'ascoltatore a giocare, ricordare e anticipare, con un margine sufficiente d'incertezza affinché ogni volta si insinui la sensazione che la ripetizione avrebbe potuto non realizzarsi, che il futuro può essere sempre sconosciuto, che il

⁷⁴ Imberty, 2002, p. 337.

⁷⁵ Imberty, 2002, p. 337.

*medesimo atteso può fondersi in un altro che, a sua volta, può tuttavia non essere completamente diverso*⁷⁶.

Qui Imberty ritrova non solo le conclusioni a cui era arrivato Freud – la ripetizione genera una regolarità e permette al soggetto di anticipare/controllare il tempo -, ma anche un'intuizione che lo stesso Freud ebbe e tuttavia alla quale non diede seguito. Il passo citato è tratto dall'opera *“Inibizione, sintomo e angoscia”* e recita:

*“L'angoscia ha un'innegabile connessione con l'attesa: è angoscia prima di e dinanzi a qualcosa. Possiede un carattere di indeterminatezza e di mancanza d'oggetto”*⁷⁷.

La ripetizione produce una tensione legata a un'attesa di soddisfacimento del desiderio, che sarà seguita da una distensione più o meno marcata a seconda che la variazione si allontani più o meno dal modello iniziale. Si può dunque dire che *“la successione tensione/distensione, generata dall'attesa e dalla risoluzione dell'attesa, istituisce un tempo originario, un'esperienza primitiva di durata, ma anche un'esperienza primitiva della mancanza del soddisfacimento, che prepara l'esperienza successiva della perdita e del lutto”*⁷⁸.

Così come rappresenta il principio base dell'organizzazione musicale, per Imberty la ripetizione costituisce la modalità privilegiata dalla madre per entrare in relazione con il bambino: tutti i registri comportamentali utilizzati spontaneamente da questa (vocalizzazioni, movimenti, stimolazioni) si fondano sulla ripetizione. La grande intuizione di Stern, secondo Imberty, è stata quella di aver colto come la madre non ripeta mai le sue azioni o parole nello stesso modo e che sia, quindi, sempre presente un elemento di variazione all'interno delle proposte reiterate dalla madre.

Come attestato da numerosi studi, le prime esperienze del bambino (e del feto) sono innanzitutto di natura sonora, grazie alla precocità con cui si sviluppa il sistema uditivo. La prima tappa della costruzione del Sé è quindi una tappa sonoro-musicale, in cui l'*involucro sonoro*⁷⁹ è abitato da suoni e rumori indistinti, una sorta di caos senza ordine e continuità, a-temporale. In questo universo caotico la voce materna si staglia e costituisce, poco a poco, il primo riferimento per la costruzione del Sé. Essa rappresenta una sorta di *specchio sonoro*, che restituisce al bambino le esperienze vocali, rafforzandole. La voce materna prende la forma dell'*eco*, forma primitiva della

⁷⁶ Imberty, 2002, p. 337. Imberty afferma inoltre che i semiologi hanno da tempo scoperto questo principio, formulando il principio della segmentazione in relazione alla coppia ripetizione/trasformazione.

⁷⁷ Freud, 1926, p. 310.

⁷⁸ Imberty, 2002, p. 338.

⁷⁹ Imberty si dichiara debitore per il concetto di *“involucro sonoro del Sé”* ad Anzieu, cfr. Imberty, 2002, p. 339.

ripetizione, divenendo così “*il primo fenomeno sonoro strutturante dei rapporti fra il soggetto e il mondo*⁸⁰”. La voce-eco della madre instaura “*un tempo transizionale, tempo intermedio fra l'atemporalità arcaica del Sé e il divenire dell'ambiente che forgerà presto l'identità dell'Io*⁸¹”.

Ecco la definizione di “eco” proposta da Imberty: “*L'eco è una figura armoniosa nel tempo, è la rappresentazione fantasmatica di quell'istante inaugurale del tempo in cui la fusione tra ciò che è esterno e ciò che è interno, tra Sé e non-Sé, tra identico e differente, tra presente, passato futuro, è ancora possibile*⁸²”. In questo tempo transazionale non c'è spazio per la perdita, il lutto; madre e bambino possono “*inscenare all'infinito la loro separazione e il loro ritrovarsi: il tempo resta chiuso, senza un vero divenire imprevedibile del futuro, senza proiezione verso la morte*⁸³”.

Imberty mostra come tutto ciò sia di essenziale importanza per lo sviluppo cognitivo del bambino, della socializzazione e dell'affettività. E così, infatti, che il bambino impara via via ad adattarsi a un numero sempre maggiore di situazioni, e tuttavia è in grado di farlo proprio perché la ripetizione organizza il tempo in modo che sia prevedibile. Su questa regolarità “*si fonda l'alternanza emotiva della tensione e della distensione, dell'insoddisfazione e del soddisfacimento, nei loro diversi contesti e trasposizioni*⁸⁴”.

Imberty conclude questa riflessione con una breve frase che rischia di passare inosservata: “*Ritroviamo qui ciò che costituisce il substrato universale della musica in tutte le culture*⁸⁵”. Come documentato da decenni di studi etnomusicologici e come ho cercato di evidenziare, sia pur sommariamente, nel primo capitolo di questo lavoro, ritroviamo in ogni continente del nostro pianeta musiche che mettono in rilievo il binomio ripetizione-variazione. La riflessione di Imberty ha il pregio – tra gli altri – di essere applicabile a tutte le forme musicali, anche se, va rilevato, la sua riflessione fa unicamente riferimento alla musica colta europea/americana.

A mo' di sintesi, cito un ulteriore passaggio, limpido e preciso, dello stesso Imberty: “*Probabilmente esiste quindi un legame profondo tra la cognizione musicale, l'esperienza affettiva e la ripetizione: strutturando il tempo, la ripetizione struttura anche le esperienze emotive del soggetto, e sarà questa una delle fonti più ricche dell'esperienza musicale futura. Ma l'abbiamo appena visto: la ripetizione acquista valore positivo solo nella misura in cui genera delle variazioni*”

⁸⁰ Imberty, 2002, p. 241.

⁸¹ Imberty, 2002, p. 341.

⁸² Imberty, 2002, p. 341.

⁸³ Imberty, 2002, p. 341.

⁸⁴ Imberty, 2002, p. 339.

⁸⁵ Imberty, 2002, p. 339.

accettabili, che permettono cioè nello stesso tempo il riconoscimento dei punti di riferimento e l'identificazione del modello iniziale. E' in questo gioco di sottile equilibrio che si spiega l'emozione. Ci sono dei limiti oltre i quali la variazione distrugge l'effetto della ripetizione, instaurando la perdita e il caos. Il ruolo strutturante della ripetizione compare all'interno di questi limiti, e aldilà di questi inizia l'esperienza dell'angoscia e dell'attesa imperiosa del ritorno della ripetizione⁸⁶.

Proviamo ora ad osservare questa delicata questione a partire da una prospettiva differente e complementare. All'interno di un sistema musicale ben definito, l'ascoltatore sviluppa la capacità di anticipare i successivi contenuti. L'opera musicale, a seconda di come è costruita, può assecondare le possibilità di anticipazione dell'ascoltatore (attraverso cadenze, modulazioni) oppure proporre dei nuclei strutturali che interferiscono con il sistema di attese. In tal caso si produrrà un effetto sorpresa, che a sua volta determinerà un aumento della tensione emotiva. Fino ad un certo livello di complessità, *“questa sorta di interferenza strutturale non produce reazioni emotive particolarmente negative, ma se lo stimolo eccitatore dovesse essere eccessivamente contrastante rispetto al quadro complessivo del sistema musicale utilizzato, esso verrebbe respinto dall'ascoltatore come intollerabile⁸⁷”*.

Trovo infine interessante, per l'argomento di cui tratto in questo lavoro, riportare alcune considerazioni che Imberty svolge, alla luce di quanto detto sopra, a proposito della musica del '800 e del '900.

Lo sviluppo normale del bambino implica necessariamente il superamento del tempo transazionale, che è solo illusione di felicità. Il bambino dovrà imparare via via che lo spazio e il tempo comportano la distanza, la scomparsa, la perdita, che la relazione fusionale non permette di costruire legami variabili. Rifacendosi a M. Klein, Imberty ricorda la centralità della scoperta dell'*ambivalenza* da parte del bambino, grazie alla quale potrà superare la *posizione paranoide-schizoide* e accedere alla *posizione depressiva* – esperienza cruciale e indispensabile nella costruzione dell'Io⁸⁸.

Secondo Imberty, *“tutta la vita umana è fatta di accettazione o di rifiuto di questa ambivalenza, e in primo luogo di questa ambivalenza essenziale del tempo in cui si sviluppano i*

⁸⁶ Imberty, 2002, p. 339.

⁸⁷ Ciampi, 2006, p. 89.

⁸⁸ Per approfondimenti, si veda Imberty, 2002, p. 343 e seguenti.

*progetti personali o collettivi e in cui, tuttavia, ogni istante conduce inesorabilmente al termine fatale*⁸⁹.

La musica, dunque, in quanto “*simbolica del tempo esistenziale, collettivo o individuale*⁹⁰”, sarebbe in grado di testimoniare “*le attitudini inconsce fondamentali dell'uomo di fronte all'irreversibilità del divenire, dell'invecchiamento e della morte, rifratti attraverso la sensibilità di un'epoca e l'immaginazione di un artista di genio*⁹¹”. Ed è in quest'ottica che Imberty rilegge alcune delle correnti musicali più significative del '800 e del '900.

Il romanticismo ha tentato di aggirare la morte attraverso un'estetica delle apoteosi: quante morti eroiche che rendono immortali! D'altra parte il romanticismo riporta la morte entro l'orizzonte dell'esistenza, e dunque è anche un'accettazione dell'ambivalenza del tempo : “*le conclusioni tragiche ma calme... le cerimonie funebri, i ritmi ostinati del destino sono altrettanti segni del tempo del lutto e della rassegnazione, sentimenti che risultano da un lavoro psichico consistente nel ritrovare la totalità perduta del divenire e accettare il rischio della perdita e della mancanza, nel ricreare il legame naturale che esiste fra le tristezze e le gioie, l'odio e l'amore, la vita e la morte*⁹²”.

Al contrario, il tempo musicale contemporaneo – a partire da Debussy - “*manifesta il rifiuto dell'ambivalenza del tempo attraverso la sua negazione: in tutta la musica del XX secolo, la scrittura si concentra sulla notazione dell'istante, della sua qualità sonora, della sua ricchezza e tenuità*⁹³”. In Debussy il tempo è negato e idealizzato attraverso la sua frammentazione e idealizzazione; questa negazione nasconde, in realtà, il tentativo di allontanare dall'Io l'immagine della propria morte. Al tempo del divenire romantico, “*Debussy sostituisce il tempo dell'istante, dell'effimero, il tempo di ciò che non dura, quindi di ciò che non passa perché gli istanti sono isolati e fuggitivi*⁹⁴”. La forma musicale sembra adeguarsi ad un movimento irreversibile e imprevedibile. Le sue opere talora restano sospese nel silenzio finale, senza davvero mai concludersi. “*Tutta la musica di Debussy sarebbe, in fin dei conti, una reminiscenza indefinita delle prime esperienze sonore senza legami, prima della loro unità di fusione nel tempo transazionale*

⁸⁹ Imberty, 2002, p. 344.

⁹⁰ Imberty, 2002, p. 346.

⁹¹ Imberty, 2002, p. 346.

⁹² Imberty, 2002, p. 344.

⁹³ Imberty, 2002, p. 344.

⁹⁴ Imberty, 2002, p. 350.

dell'eco⁹⁵”.

Quanto poi al serialismo integrale, esso “*crea un universo allo stesso tempo fisso e mobile: mobile per l'assenza di ogni rapporto gerarchico tra i suoni [...], fisso perché questa agitazione ripetitiva resta continua all'interno di una forma il cui principio fondamentale è già evidente fin dall'inizio*⁹⁶”. Al centro del serialismo integrale che seguirà Webern ritroviamo, secondo Imberty, delle regole vuote, alle quali viene assegnato il compito di realizzare un'unità e una coerenza temporali alle quali è stato tolto ogni carico emotivo legato allo scorrere del tempo e alla sua irreversibilità. L'algebra su cui si regge l'architettura formale di questa corrente musicale esclude ogni genere di emozione dal proprio campo.

2.6 Variazioni sul tema

Come conclusione di questo capitolo riporto alcuni passi tratti dal testo di recentissima pubblicazione “Voci smarrite⁹⁷”, di Laura Pigozzi, docente di canto e di psicoanalisi della voce. Nel paragrafo dal titolo “La ripetizione”, l'autrice propone, in una prosa incisiva e succinta, una serie di riflessioni che rappresentano una sorta di variazione sul tema fin qui trattato. Quelli che seguono sono i passi, a mio avviso, di maggior interesse.

Qual è, allora, la differenza tra la ripetizione come sintomo e la ripetizione come atto creativo? La prima crede di poter evitare la variazione e la seconda, invece, accetta la variazione implicita in ogni ripetizione.

La ripetizione è il primo movimento di un atto creativo: si ripete un gesto quando esso ha trovato una soluzione, sia pure incompleta e parziale, a un problema pratico, psichico, teorico. Ripetendo l'azione, essa diventa acquisizione, sapere, e qualche volta sintomo, come nel gesto ossessivo che mortifica la vita [...]. Curiosamente, persino questi effetti sintomatici nascono dal fatto che si ripete una prima acquisizione di successo, una prima, pur immaginaria, soluzione al

⁹⁵ Imberty, 2002, p. 351-252.

⁹⁶ Imberty, 2002, p. 353.

⁹⁷ Pigozzi L., Voci smarrite. Godimento femminile e sublimazione, Antigone, Torino, 2011

problema: a causa della giù sperimentata sicurezza e riuscita, il soggetto immagina di tener lontano il rischio di fallimento.

Si ripete ciò che si è già vissuto una volta, e si può continuare a farlo per tutta la vita perché il soggetto ha dimenticato – rimosso – quella prima marcatura. Chi non ricorda è destinato a ripetere, chi dimentica il passato è condannato a riviverlo. Per lui non ci sarà rettifica, finché non ricorda.

Il punto essenziale è che la ripetizione è un primo gesto evolutivo, tanto da poterla pensare come fase nascente della sublimazione...

L'ossessivo ripete per non dover cambiare, imbalsamando la sua vita pur di tenere lontana ogni variazione, che è, però, implicata in ogni ripetizione.

Ogni ritornello successivo è variato, arricchito dalla storia che, nel frattempo, si è prodotta nell'opera. Il ritornello è variazione in potenza, anzi è, intrinsecamente, una teoria della variazione, che rivela come esso abbia in sé una struttura che chiama il movimento e la differenza

L'improvvisazione – figura estrema della variazione – non potrebbe esistere senza una rigorosa struttura armonica che si ripete e che costituisce il ground di ogni invenzione.

4. LA NINNA NANNA:

RIPETIZIONE E VARIAZIONE ALL'INTERNO DEL RAPPORTO FORMA-FUNZIONE

Sin dalla nascita i neonati dispongono di potenti mezzi istintivi per attirare l'attenzione dei genitori. Nella specie umana il mezzo più efficace è il pianto, di fronte al quale l'adulto è sollecitato a fare qualcosa per rassicurare l'infante e rasserenarlo. I rimedi più universali e antichi sono il latte, spontaneamente prodotto dal seno materno, e il sonno, per propiziare il quale, fin dalle origini della specie, le madri hanno messo in atto una serie di strategie. Tra tutte spicca il canto.

Ai quattro angoli del mondo, la voce della mamma che parla e che canta è il primo e più distinto suono che il feto percepisce, la ninna nanna⁹⁸ la prima forma di canto che il neonato incontra.

Di canto, non di *bel* canto: non serve “cantare bene” per fare addormentare il proprio bambino. Sono altri gli elementi che rendono efficace la ninna nanna.

Le ninna nanne riportano briciole di storia e cultura, insegnano, esprimono paure, allegria e serenità, offrono un'opportunità di crescita e di sviluppo al bambino, promuovono il rapporto affettivo tra genitori e figli.

Molteplici sono le funzioni assolve dalla ninna nanna. Essa rappresenta, innanzitutto, la testimonianza di costumi e tradizioni di un determinato ambiente storico-sociale; Roberto Leydi l'ha definita “*uno strumento primario ed essenziale di inculturazione*”⁹⁹, in quanto mette in evidenza

⁹⁸ E' interessante fare un accenno all'etimologia del termine, che a sua volta presenta quasi una sorta di “tema con variazioni”. Nel linguaggio infantile i termini *ninna* e *nanna* si riferiscono al sonno; nella loro accezione originaria rimandano a *nenia*, termine utilizzato già dai latini per indicare la cantilena, il linguaggio magico e il lamento funebre, ossia quei canti che hanno a che fare con l'infanzia, la vita e la morte. Il canto di culla era indicato con *lallus* o *lallum*, gli antichi romani cantavano *lalla lalla*, vicinissimo al *lullaby* con cui gli inglesi si riferiscono a questa forma di canto. Nell'area mediterranea a noi vicina si trovano *nana* presso spagnoli e portoghesi (ma anche nella Georgia, un tempo sovietica, si canta *nana* o *nani nani*), *nanourizo* in greco, *anninnia* presso i sardi, *nänni* nella versione tunisina dell'arabo, *ninne* presso gli egiziani, *noumi* in ebraico. C'è chi ipotizza che il termine *nanna* derivi dall'indiano *navna*, che indica la chiusura degli occhi. I francesi usano invece il termine *berceuse*, mentre i tedeschi *wiegenlied*. Per approfondimenti, Saffioti, 1994, p. VII.

⁹⁹ Leydi, 1973, p. 38.

elementi di mitologia, leggende, problemi di natura psicologica relativi all'individuo e alla collettività intera. La ninna nanna è – o meglio, era -, soprattutto nel contesto della società contadina e della famiglia patriarcale dov'è fortemente radicata, un mezzo a disposizione della donna per esprimere i propri sentimenti e problemi, per sfogare le proprie frustrazioni nell'unica occasione in cui si trova finalmente sola. Rimando, a questo proposito, alle preziose riflessioni con cui Sandra Mantovani ci porta a prendere le distanze tanto da una visione stereotipa della realtà infantile, quanto dalle rappresentazioni mistificanti dello stesso repertorio infantile, permeate da un'”immagine oleografica e romantica della madre che dolcemente e sottovoce canta al bambino gentili parole, dondolandolo o cullandolo, fino ad addormentarlo¹⁰⁰”. Solitamente, il canto è tutt'altro che dolce e sommesso, relativamente violenti sono i movimenti per oscillare la culla e forti i rumori – delle gambe della sedia, ad esempio - che accompagnano il dondolamento.

Tali argomenti, di estremo interesse, esulano dagli obiettivi che questo lavoro si propone. Circoscrivendo ulteriormente il campo d'indagine, mi propongo di mostrare come il binomio ripetizione-variazione rappresenti uno dei tratti ricorrenti, anche in culture molto lontane tra di loro, nella struttura della ninna nanna, e come tale struttura sia strettamente legata alla funzione primaria di questo genere di canto infantile: rasserenare e far scivolare nel sonno il bambino. Il rapporto tra forma e funzione sarà quindi al centro delle successive riflessioni.

A questo proposito, gli studi che hanno fornito alcune tra le più significative evidenze si avvalgono di un approccio multidisciplinare, che spazia dalla psicologia all'etologia, dall'antropologia alle scienze cognitive e all'etnomusicologia. Mi riferisco in particolare alle ricerche condotte da Sandra Trehub, psicologa dell'Università di Toronto, che ha osservato, negli ultimi trent'anni, migliaia di bambini mentre ascoltano suoni, voci e ninna nanne. Guidata dal desiderio di verificare in che misura la percezione musicale sia un prodotto della natura e non della cultura, la Trehub ha studiato le reazioni di ascolto dei bambini di pochi mesi, utilizzando dei sistemi di osservazione innovativi e poco invasivi¹⁰¹.

In una ricerca pubblicata sulla rivista *Psychology of Music*, l'equipe di ricercatori guidata dalla Trehub afferma che, nonostante l'atto di cantare sia universale, la struttura delle canzoni sembra variare molto di cultura in cultura; d'altro canto, aggiunge, – facendo riferimento ai lavori di Blacking e Meyer-, “è possibile identificare nelle diverse culture alcuni tratti melodici e ritmici

¹⁰⁰ Leidy, 2001, p. 3.

¹⁰¹ Bencivelli, 2007, p. 106

*simili, anche se il modo in cui sono percepiti e interpretati sembra cambiare molto*¹⁰². Riemerge qui il tema degli universali in musica, su cui si arrovellano da secoli musicologi, filosofi, antropologi e psicologi.

Gli obiettivi di tale ricerca sono duplici: individuare, se ci sono, le caratteristiche che distinguono le ninna nanne dalle altre forme di canzoni e identificare i tratti che sono alla base del riconoscimento di una ninna nanna da parte di un adulto.

In un passaggio di particolare interesse per la presente indagine, gli autori affermano che *“le canzoni in genere variano molto nello stile e nella struttura a seconda delle culture, mentre le ninna nanne potrebbero condividere alcune caratteristiche comuni dal momento che hanno la stessa funzione e si rivolgono al medesimo genere di fruitori”*¹⁰³.

In un'intervista rivolta alla Trehub dalla giornalista scientifica Silvia Bencivelli, troviamo conferma del fatto che le ninna nanne provenienti da Paesi lontani tra di loro hanno caratteristiche simili, in quanto *“tutte contengono molte ripetizioni. Infatti, se un adulto sente una ninna nanna che non conosce e che appartiene a un'altra cultura, non ha difficoltà a identificarla come tale e a distinguerla da altre musiche lente”*¹⁰⁴.

Numerosi studi¹⁰⁵ realizzati dai medesimi ricercatori hanno evidenziato due tratti fondamentali per qualificare una canzone come ninna nanna: la semplicità e la ripetitività.

La semplicità della struttura può presentarsi, secondo la ricercatrice, a diversi livelli: una canzone può essere considerata semplice, ad esempio, quando è ridondante e ripetitiva. A sua volta, una melodia può essere considerata ripetitiva *“se consiste di poche note ripetute frequentemente”*¹⁰⁶. In un'altra accezione, la ripetitività può essere definita in termini di *“probabilità di cambiamento delle note che compongono la melodia”*¹⁰⁷. In questo caso la ripetitività coincide con la frequente ripetizione di alcune sequenze. *“Vi sono prove”*, proseguono gli autori, *“a favore del fatto che le ninna nanne contengono una notevole ripetitività in questo ultimo senso”*¹⁰⁸.

¹⁰² Psychology of Music, Lullabies and Simplicity. A Cross Cultural Perspective, Anna M. Unyk, Sandra E. Trehub, Laurel J. Trainor, E. Glenn Shellenberg, Centre for Research in Human Development, Erindale College, University of Toronto, Mississauga, Ontario, Canada, 1992, 20, pag. 15

¹⁰³ Bencivelli, 2007, p. 106

¹⁰⁴ Bencivelli, 2007, pag. 116.

¹⁰⁵ Trehub S., Unyk A., Trainor L., 1992

¹⁰⁶ Trehub S., Unyk A., Trainor L., 1992

¹⁰⁷ Trehub S., Unyk A., Trainor L., 1992

¹⁰⁸ Trehub S., Unyk A., Trainor L., 1992. I ricercatori guidati dalla Trehub si riferiscono in particolare a Pinkerton R., Information Theory and Melody. Scientific American, 194, 77-86.

Fermiamoci un attimo e pensiamo a come si comporta una madre che, di fronte al pianto del bambino, si avvicina per farlo addormentare. E' lo stesso Platone a ricordarci qualcosa che tutti abbiamo fatto - o almeno visto fare - decine di volte, e che tuttavia ha del sorprendente: “... *quando le madri vogliono addormentare i neonati che hanno il sonno difficile, danno loro non già riposo, ma, al contrario, movimento, cullandoli senza sosta nelle loro braccia, e non già il silenzio, ma cantando qualche ninna nanna ...*¹⁰⁹”. Come ci ricorda Ernesto De Martino, il medesimo processo curativo, la stessa “*cura mediante movimento e combinazione di danza e di musica*¹¹⁰” ha luogo nei riti bacchici o nel tarantismo, da lui profondamente studiato e compreso.

Potremmo allora chiederci: quale canto, che tipo di movimento sortiscono l'effetto di addormentare il bambino? E, ancora, che ruolo svolgono la ripetizione e la variazione?

Avvicinatasi al neonato, la madre inizia spontaneamente a cullarlo, con un gesto perlopiù inconsapevole. Prima ancora che con la voce, la mamma si rivolge al suo bambino con quella forma di comunicazione non-verbale costituita dal calore del contatto corporeo, dall'abbraccio e dal contenimento, dal respiro e dal movimento dondolante impresso dal corpo materno.

Il cullamento del neonato è, per diversi aspetti, isomorfo alla ninna nanna. In entrambi i casi, la struttura interna è cadenzata da una successione – di suoni o di movimenti – nella quale l'intervallo spazio/temporale tra gli attacchi è costante¹¹¹. Il suono e il movimento definiscono e danno forma allo spazio, uno spazio sempre identico percorso e ripercorso in tempi isocroni, e, insieme, precisano i confini temporali entro cui si svolge l'incontro con la madre. Molto spesso l'attacco di una nuova frase della ninna nanna coincide con l'avvio di un nuovo movimento oscillatorio, il canto segue e si adegua al metro scandito dal cullamento (e viceversa). In realtà, come ci ricorda Piaget, anche in questa circostanza tempo e spazio costituiscono un tutto indivisibile: “*lo spazio è un'istantanea scattata sul tempo e il tempo è lo spazio in movimento*¹¹²”.

Entrambi i gesti, suono e dondolio, rimandano alla prima esperienza isocrona vissuta dal neonato - la pulsazione del cuore della madre – e riportano il neonato alla condizione prenatale, al continuo fluire durato nove mesi.

Dentro il liquido amniotico il feto percepisce¹¹³ infatti un rumore di fondo, rassicurante e

¹⁰⁹ Platone, Leggi, libro VII.

¹¹⁰ De Martino, 2009, p. 233.

¹¹¹ In realtà ritroviamo spesso anche qui delle micro-variazioni, le cui valenze saranno approfondite nelle pagine successive.

¹¹² Piaget, 1979.

¹¹³ Oggi sappiamo come il feto percepisca suoni, anche esterni, già a partire dalla 24° settimana e reagisca agli stimoli

continuo, che rappresenta il primo stimolo uditivo che arriva alle sue orecchie ed è anche il diapason su cui accorda i primi suoni che sente dopo la nascita. Potrebbe essere questo uno dei motivi per cui i feti e i neonati mostrano di preferire la musica ripetitiva e dolce a quella movimentata. Inoltre, “forse è anche per questo che la maggior parte delle madri, destrimane o mancine, tiene il proprio bambino con la testa appoggiata sul petto alla sua sinistra, per fargli sentire ancora quel ritmo familiare che lo tranquillizza tanto¹¹⁴”.

Tutto ciò ci suggerisce come la ripetizione presente nella ninna nanna possa aiutare il bambino a ricostruire quel luogo uniforme e dalle sonorità ovattate che ha appena lasciato e, al contempo, contribuisca a sviluppare quel legame di “attaccamento” che Bowlby¹¹⁵ ha teorizzato come centrale nello sviluppo del neonato.

Curiosamente alcuni dei tratti fondamentali che ricorrono nelle ninna nanne si ritrovano nel particolarissimo modo in cui le mamme, a qualsiasi latitudine del mondo, si rivolgono ai loro bambini.

Al centro di numerosi studi e ricerche di carattere psicologico, pedagogico e musicoterapico, tale spontanea forma di comunicazione viene indicata con il nome di *baby-talk*, ma anche *motherese* o, in Italia, *mammese*.

Pur esistendo diverse versioni del baby-talk in relazione alle diverse culture, ovunque si ritrovano dei tratti comuni: segmentazione, semplicità sintattica, lentezza nel tempo, semplificazione, amplificazione dei moduli espressivi e dei contorni melodici¹¹⁶ e, anche in questo caso, ripetizione¹¹⁷. Come avviene nelle ninna nanne, ritroviamo nel motherese un linguaggio cantilenato, fatto di molte ripetizioni, oltre che di un ritmo lento. Le ricerche mostrano come il neonato mostri di essere rassicurato dalla ripetizione della stessa serie di parole, pronunciate sempre nello stesso modo. Come ho già ricordato, lo psicoanalista Franco Fornari ha mostrato come il neonato si rassereni nel momento in cui il padre pronuncia una serie di parole – quella, e solo in

musicali aumentando o diminuendo il battito cardiaco, ruotando la testa, innalzando le braccia, distendendo le gambe e battendo le palpebre.

¹¹⁴ Bencivelli, 2007, p. 113.

¹¹⁵ Si veda John Bowlby, *Attaccamento e perdita*, Bollati Boringhieri, Torino 1999

¹¹⁶ E' di nuovo Imberty (2002) a mostrare come nel baby-talk vengano generalmente utilizzati intervalli più ampi rispetto a quelli che ritroviamo nelle ninna nanne.

¹¹⁷ Per approfondimenti si rimanda alle ricerche svolte da Hanus e Mechthild Papousek: *Musical elements in the infant's vocalisation: their significance for communication, cognition, and creativity*. In “*Advances in infancy research*”, vol. 1, Lipsitt L. O., Rovee-Collier (eds.), Norwood, NJ: Ablex, 1981; *Preverbal vocal communication from zero to one: preparing the ground for language acquisition*. In “*Perspectives on infant development: contributions from German-speaking countries*”, Lamb M. E., Keller H., eds., Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1991.

quella sequenza – che ha ripetuto quotidianamente e con una certa regolarità negli ultimi due mesi di gravidanza¹¹⁸.

I bambini, infatti, riconoscono e apprezzano il baby talk anche quando viene parlato dal padre, e addirittura da adulti che non sono i loro genitori, che appartengono a culture diverse e persino se rivolti a un altro bambino¹¹⁹. Nessuna di queste, tuttavia, raggiunge il gradimento raggiunto dalle voci delle rispettive madri.

Diverse sono le differenze esistenti tra la struttura del baby-talk e quella della ninna nanna. Una delle più rilevanti è data dalla tonalità usata dalle mamme: generalmente grave per le ninne nanne, acuta nel motherese¹²⁰. Secondo Imberty, le ragioni di una tale preferenza sono dovute al fatto che il registro acuto sembra aiutare il lattante a identificare e a seguire il segnale uditivo, distinguendolo dal rumore ambientale di fondo. Un suono acuto contribuirebbe, quindi, a mantenere elevata la soglia di attenzione del bambino, mentre un registro grave sembrerebbe più appropriato per conciliare il sonno.

Johannella Tafuri, docente di Pedagogia musicale presso il Conservatorio di Bologna, ha messo in luce come il baby talk, fatto di onomatopee, frasi semplici, parole ripetute, cantate o cantilenate abbia un ruolo fondamentale proprio per la sua caratteristica di ripetitività. Tali ripetizioni hanno infatti la funzione di permettere l'individuazione dei punti di riferimento in ciò che si sussegue nel tempo e quindi favoriscono lo sviluppo della capacità di anticipare ciò che avverrà, cioè di prevederne il ritorno (di una parola, un oggetto, una musica...). Confermando gli studi e le ricerche empiriche svolte da Stern, ritroviamo qui l'idea che sia la regolarità della ripetizione a far emergere uno schema temporale nel quale il bambino troverebbe i suoi punti di riferimento, e a determinare quindi la strutturazione temporale dei comportamenti interattivi.

Qualcosa di analogo succede quando una madre canta una ninna nanna al suo piccolo. La ripetizione della melodia, del ritornello, di alcune parole, le rime, il tutto incorniciato in un ritmo semplice e anch'esso ripetitivo, generano il tempo e, insieme al tempo, un preciso disegno di direzionalità, un presente che modella a sua immagine gli istanti successivi. Essa genera un “dopo” caratterizzato dalla cifra della riconoscibilità. A differenza del compositore musicale – che mantiene

¹¹⁸ Fornari, 1984, p. 13.

¹¹⁹ Bencivelli, 2007, p. 116.

¹²⁰ Secondo Imberty (2002), le ragioni di una tale preferenza (di cui la madre è generalmente inconsapevole) sono dovute al fatto che il registro acuto aiuta il lattante a identificare e a seguire il segnale uditivo, distinguendolo dal rumore ambientale di fondo.

vivo “*un margine sufficiente d'incertezza affinché ogni volta si insinui la sensazione che la ripetizione avrebbe potuto non realizzarsi*¹²¹”, la mamma vuole assicurare il suo bambino, offrendogli un futuro uguale – o molto simile – al presente, già conosciuto e per questo rasserenante. L'esperienza dell'abituazione, diversamente da quanto accade perlopiù in musica, è qui intenzionalmente ricercata attraverso una serie di espedienti, fra cui figura la ripetizione, grazie ai quali la soglia di attivazione del neonato è progressivamente ridotta, sino a farlo addormentare.

A ben vedere, la reiterazione ritmica e melodica che ritroviamo alla base delle ninna nanne “*sortisce una sorta di effetto ipnotico, secondo un procedimento che richiama l'antico rito di incantamento*¹²²”.

A tale esito contribuiscono sia l'aspetto melodico sia quello verbale fortemente ripetitivi e monotoni. La ninna nanna è, a tutti gli effetti, un rituale, messo in scena quotidianamente da ogni madre in modo perlopiù inconsapevole. In una serie di ricerche, la Trehub mostra la presenza di una sorprendente stabilità all'interno del peculiare e differente modo con cui ogni genitore canta al proprio neonato. Nell'arco di due settimane e più, il canto della madre rivolto al suo bambino “*varia di meno di un semitono e meno del tre per cento nel tempo, che è sotto la percentuale di variazione che si ritrova negli adulti al di fuori del loro rapporto con i bambini*¹²³”. Questa stabilità nel canto dell'adulto che si rivolge al neonato “*potrebbe essere spiegata dalla natura ritualizzata del canto genitoriale*¹²⁴”.

Secondo Van der Leeuw, grande storico delle religioni, “*un rito è la ripetizione di un frammento del tempo primordiale*¹²⁵”. In qualsiasi società, il rito contribuisce a restaurare “quel tempo”, il tempo mitico, il tempo Originario. Secondo Eliade, una delle caratteristiche fondamentali del tempo mitico è proprio la sua ripetibilità, “*nel senso che ogni azione significativa lo riproduce*¹²⁶”.

E' ancora Fornari a contestualizzare tali riflessioni nell'ambito della vita pre e neo-natale. La musica e i suoni, in particolare per quanto riguarda gli aspetti del ritmo e dell'intonazione, parlano al bambino di quel tempo mitico, di quell'Eden durato nove mesi e decaduto con il parto. I suoni, e in particolare la ninna nanna, in virtù della sua struttura isomorfa a quella del rito, parlano al

¹²¹ Imberty, 2002, p. 483.

¹²² Saffioti, 1994, p. 8.

¹²³ Trehub, 2002, p. 42 e seg.. Si veda anche Bergeson & Trehub, 2001 e Trehub & Bergeson, 1999 in Trehub, 2001.

¹²⁴ Trehub, 2002, p. 42 e seg.

¹²⁵ Eliade, 1999, p. 358.

¹²⁶ Eliade, 1999, p. 359.

bambino di un'esperienza precedente, *“dalla quale emerge un significato legato all'intenzione inconscia di recuperare il senso del paradiso perduto¹²⁷”*.

Successivamente, non appena il bambino inizierà ad articolare i primi suoni, tale rituale prenderà nuova forma, pur mantenendo intatti alcuni aspetti sostanziali. La voce materna, ora, *“gioca un ruolo di specchio sonoro, che riflette le esperienze vocali del bambino, rafforzandole¹²⁸”*. Come ho mostrato nel capitolo 2, senza dubbio è stato Imberty a fornire la sintesi più completa dei diversi nuclei tematici in oggetto. La voce della madre, *“forma primitiva della ripetizione¹²⁹”* e *“percepita come eco della propria, rappresenta per il neonato “la prima esperienza d'una sensazione o d'un fenomeno che dura¹³⁰”*. L'eco materna definisce i limiti d'un *tempo transizionale*, *“tempo intermedio fra l'atemporalità arcaica del Sé e il divenire dell'ambiente che forgerà presto l'identità dell'Io¹³¹”*; segna la nascita del tempo e insieme perpetra la fusione tra presente, passato e futuro. Nel tempo transizionale non c'è posto per la separazione, la perdita, il lutto.

Cito per intero un passaggio di Imberty che pare racchiude la summa di queste riflessioni: *“Il Medesimo e l'Altro si sovrappongono in interminabili dissolvenze incrociate e, in quest'aria armoniosa, la madre e il bambino possono inscenare all'infinito la loro separazione e il loro ritrovarsi: il tempo resta chiuso, senza un vero divenire imprevedibile sul futuro, senza proiezione verso la morte¹³²”*.

All'interno di un universo - quale quello del neonato - in cui, inizialmente, non esiste la nozione di durata, di un prima e un dopo, la ninna nanna contribuisce a definire quel *tempo chiuso* che rassicura e, insieme, consente al bambino di adattarsi progressivamente ad un numero sempre maggiore di variazioni.

Come infatti ha efficacemente messo in luce Stern, non si dà in natura una ripetizione esatta. Anche la madre non ripete mai nello stesso modo le azioni, le parole e i canti con cui si rivolge al neonato per addormentarlo. Ogni ripetizione è sempre, anche, una variazione sul tema. Muovendo da un approccio psicodinamico, Stern ci ricorda l'importanza del principio della variazione, in quanto incita il bambino ad un adattamento costante e ad un arricchimento del repertorio di base.

Nel caso delle ninna nanne, possiamo assumere che le variazioni si collocheranno a un

¹²⁷ Fornari, 1984, p. 13.

¹²⁸ Imberty, 2002, p. 340.

¹²⁹ Imberty, 2002, p. 341.

¹³⁰ Imberty, 2002, p. 341.

¹³¹ Imberty, 2002, p. 341.

¹³² Imberty, 2002, p. 341.

livello “micro”, allontanandosi di poco dal modello iniziale. Saranno, cioè, sufficientemente piccole da non perturbare l'effetto rassicurante prodotto dalla ripetizione, in un momento così delicato come quello dell'addormentamento. Non a caso la modificazione del tempo, della durata, del ritmo e dei silenzi sono variazioni che l'adulto utilizza in misura cospicuamente maggiore in altre forme di interazione con il bambino - ad esempio, nel baby-talk. La discriminante è, evidentemente, costituita dal fine: qui si vuole comunicare serenità al bambino e farlo addormentare, là si intende proporre un'interazione sociale. Altri saranno i contesti a cui affidare l'esperienza, certamente strutturante per il bambino, dell'alternanza emotiva tra tensione e distensione, tra insoddisfazione e soddisfacimento.

Durante il rituale della ninna nanna, inizialmente sembra che siano i suoni a far da guida al bambino; successivamente diventa più evidente che il bambino è parte attiva all'interno della relazione con la mamma. Man mano che il bambino si abbandona al suono della voce materna, cambia il suo modo di pesare sulla madre, che registra in modo perlopiù automatico e inconsapevole questi cambiamenti. Mentre culla il suo bambino, la mamma segue, mima il calo delle tensioni muscolari del bambino che si è addormentato, e in questo procedimento modifica le tensioni delle sue braccia, l'emissione dei suoni e della sua voce.

Nell'ambito di una ricerca comune, due pionieri della musicoterapia - Leslie Bunt e Mercedes Pavlicevic - hanno rilevato l'esistenza di un codice musicale al centro dell'interazione madre-neonato: “... *i neonati si sintonizzano con le sottili variazioni presenti nel timbro della voce, nel tempo e nell'intensità, negoziano e condividono con le loro madri una pulsazione musicale flessibile, adattando costantemente il tempo, l'intensità, l'andamento, la forma e i contorni di suoni, movimenti e gesti così da “ritrovarsi” e comunicare reciprocamente*¹³³”.

Altre ricerche¹³⁴ mostrano che il bambino resta indifferente se, di fronte alle sue grida, la madre si limita a recitare ad alta voce, in maniera monocorde, un testo qualsiasi, senza rivolgersi esplicitamente a lui attraverso quella particolare intonazione melodica a cui fanno riferimento Bunt e Pavlicevic. Il bambino, dunque, percepisce la voce materna innanzitutto “*all'interno di una relazione simbiotica di scambio*¹³⁵”. L'universo sonoro e vocale del neonato si caratterizza, prima di tutto, come universo affettivo e umano, che acquista significato all'interno della relazione che il

¹³³ Bunt L., Pavlicevic M, 2001, p. 193.

¹³⁴ Si veda Mehler, J., Barriere, M., Jassik-Gerschenfeld, D., *Reconnaissance de la Voix Maternelle par le Nourrisson*, La Recherche, 7, 1976.

¹³⁵ Imberty, 2002, p. 478.

bambino intrattiene con la madre e, attraverso la madre, con se stesso.

Attraverso il rituale della ninna nanna, la mamma instaura con il neonato una forma di compartecipazione degli stati affettivi che per molti versi anticipa quella *sintonizzazione* tra madre e figlio che Stern ipotizza avvenire a partire dal nono mese di vita e che descrive come mezzo ideale per realizzare la partecipazione intersoggettiva degli affetti.

La sintonizzazione presuppone, secondo Stern, un'intersoggettività di tipo bidirezionale: “*io so che tu sai che io so che cosa stai provando*¹³⁶”, e viceversa. Occorrono dunque due “letture” dell'altro: “*la prima consiste nel conoscere l'oggetto dell'esperienza dell'altro; la seconda nel conoscere il modo in cui l'altro sta facendo esperienza della nostra esperienza di lui*¹³⁷”.

Mi pare interessante provare ad applicare tali considerazioni alla condotta materna che accompagna l'addormentamento dell'infante. Ben presto la madre impara a riconoscere che il neonato è stanco attraverso una serie di segnali corporei: un preciso movimento della testa, gli occhi arrossati, le gambe che scalciano forte e in modo scoordinato. Nel momento in cui prende a cullarlo mentre gli canta una ninna nanna, comunica al suo bambino che ha compreso il suo bisogno, che ne è partecipe e che intende darvi risposta. Adeguando e variando continuamente il proprio canto, la mamma comunica al neonato che il proprio sentire è molto simile al suo. Quando il bambino comincia a rilassarsi e via via scivola nel sonno, la madre riceve conferma del fatto che la ninna nanna “ha funzionato”, o, per dirla con Stern, che il suo piccolo “sta facendo esperienza della nostra esperienza di lui”.

Ma cosa dire della (duplice) lettura che anche il bambino dovrebbe essere in grado di dare della madre, affinché l'intersoggettività sia davvero di tipo bidirezionale? La domanda – ovvero: “*come possiamo sapere che cosa sanno i bambini?*¹³⁸” - è al centro dei lavori pubblicati da Stern, dove trova un'ampia e ben documentata risposta. Mi limito qui a ricordare che, secondo l'autore: il neonato non sperimenta mai un periodo di totale indifferenziazione tra il Sé e l'altro; sin dalla nascita comincia a sperimentare il senso di un Sé emergente ed è predisposto a rispondere selettivamente a eventi esterni di carattere sociale¹³⁹.

In realtà, seguendo Stern, al centro della situazione sopra descritta ritroviamo una forma di “comunicazione” piuttosto che di sintonizzazione, ch'egli definisce come “comunione personale”;

¹³⁶ Stern, 2005, p. 68.

¹³⁷ Stern, 2005, p. 68.

¹³⁸ Stern, 1987, p. 55.

¹³⁹ Il testo fondamentale di riferimento è: Stern, 1987.

comunicare, infatti, “*significa in genere scambiare o trasmettere informazioni nel tentativo di modificare le convinzioni o le azioni dell'altro [...], mettersi in comunione significa partecipare dell'esperienza dell'altro senza alcun tentativo di modificare ciò che l'altro fa o crede*¹⁴⁰”.

L'esperienza della ninna nanna si colloca forse a metà strada: la madre agisce per mutare la stanchezza o il nervosismo del neonato in sonno (comunica), ma per farlo mette in atto una forma di comunione interpersonale attraverso cui ricalca con il proprio canto gli affetti del bambino (si sintonizza).

Stern ipotizza che la corrispondenza dei livelli d'intensità sia uno dei criteri principali per individuare le sintonizzazioni, e che nella maggior parte dei casi “*si tratti di una corrispondenza tra l'intensità di un comportamento fisico del bambino e l'intensità del comportamento vocale della madre*¹⁴¹”. E' quanto avviene nella ninna nanna: quanto più profondo si fa il respiro del bambino, quanto più lieve si fa il movimento del suo corpo, tanto più pacata diviene la voce della madre.

Va inoltre rilevato che, rispetto a quanto avviene nella sintonizzazione, il comportamento della madre è qui, talora, più “direttivo”: se, posto nel suo lettino, il bambino piange o grida, la madre probabilmente non risponderà imitando alcune delle qualità del pianto o delle grida, bensì offrirà con il suo canto quel contesto rassicurante e contenitivo che accompagnerà il piccolo al sonno.

Secondo Stern, i processi interpersonali sono caratterizzati da una sorta di unità fondamentale che lega strettamente esperienze sensoriali, motorie e affettive, in quanto i contenuti di tali esperienze sono fondamentalmente transmodali. In altre parole, il canale o la modalità espressiva usata dalla madre per accompagnare il proprio comportamento a quello del bambino è diverso dal canale o dalla modalità usato dal bambino.

Nel caso della ninna nanna, ad esempio, a un rallentamento del respiro del bambino potrà corrispondere un decrescendo del cullamento, al rilassamento del suo tono muscolare potrà seguire, da parte della madre, un calo dell'intensità della voce.

Come ho già ricordato nel capitolo 2, al centro della sintonizzazione risiedono gli *affetti vitali*, che Stern definisce come quelle “*...qualità dei sentimenti (che) non trovano posto nella terminologia esistente o nella nostra classificazione degli affetti [...]; Queste qualità sfuggenti si esprimono meglio in termini dinamici, cinetici, quali “fluttuare”, “svanire”, “trascorrere”,*

¹⁴⁰ Stern, 1987, p. 156.

¹⁴¹ Stern, 1987, p. 161.

“esplosione”, “crescendo”, “gonfio”, “esaurito”, etc.¹⁴²”

Gli affetti vitali sono dei modi di “essere con”, di sentire, che non si lasciano ridurre alla categorie affettive classiche, ma che anzi le colorano ogni volta secondo sfumature diverse, definendone lo “stile”. Si riferiscono ai mille modi di sorridere, di alzarsi da una sedia, di prendere in braccio un bambino. Secondo Stern, gli affetti vitali si manifestano in ogni comportamento e *“possono essere quindi un tema quasi onnipresente di sintonizzazione¹⁴³”*. Si riferiscono infatti a *come* un comportamento è eseguito, non a quale comportamento è eseguito.

Mille sono, senza dubbio, anche i modi per cantare una stessa ninna nanna, e tuttavia, in ogni circostanza, la mamma apporterà quelle variazioni nel tempo, nell'intensità, nel profilo melodico che le consentono di “essere con” il suo bambino, in quel modo unico e irripetibile che solo lei è in grado di realizzare.

Ecco che la ninna nanna - ogni ninna nanna -, nel momento in cui viene fatta vivere attraverso il canto, mette in luce la straordinaria plasticità della sua forma, che ogni volta viene riadattata alle esigenze presentate dall'interazione madre-bambino. La forma della ninna nanna ricalca, innanzitutto, la forma delle emozioni, il profilo degli affetti vitali vissuti nel “qui ed ora” o, per dirlo ancora con Stern, nel “momento presente”.

Di fronte alla straordinaria ricchezza e dinamicità messe in scena dalla madre che sussurra una ninna nanna al suo bambino, viene prepotentemente in luce l'asetticità di un accompagnamento al sonno dell'infante effettuato attraverso la riproduzione di ascolti musicali pre-registrati. Privato dell'interazione speculare con la madre, al di fuori di quella relazione simbiotica di scambio, l'universo sonoro veicolato da una ninna nanna che si ripete instancabilmente uguale a se stessa perde ogni connotazione di tipo emotivo. L'esperienza sonora è scissa dall'esperienza affettiva, una delle fonti di arricchimento più importanti e strutturanti per lo sviluppo del bambino.

A questo proposito, la stessa Trehub conferma l'ipotesi che le ninna nanne contribuiscano alla sopravvivenza del neonato e, insieme, promuovano i legami affettivi tra bambini e genitori. Gli effetti positivi del canto *“sui livelli di attivazione del neonato – riduzione delle lacrime, induzione al sonno, incremento degli stati d'animo positivi – potrebbe stimolare la reiterazione di questo comportamento da parte dei genitori e così controbilanciare il fardello, fisico e psicologico, legato all'accudimento dei figli, favorendo in questo modo l'attaccamento e, quindi, il benessere della*

¹⁴² Stern, 1985, p. 69.

¹⁴³ Stern 1985, p. 164.

prole che è particolarmente vulnerabile nel corso del primo anno di vita¹⁴⁴”.

A partire da un approccio neurobiologico, Siegel mostra la funzione regolatrice e strutturante delle prime relazioni che si instaurano tra madre e neonato e che veicolano, innanzitutto, contenuti emotivi. Quando nasce, il bambino *“ha un cervello poco sviluppato e la possibilità di sintonizzarsi con gli stati della mente del genitore consente al bambino di ampliare i suoi stati emotivi positivi, controllare quelli negativi e sviluppare la capacità di autoregolazione [...] ; il cervello del bambino utilizza gli stati della mente del genitore per cercare di organizzare le sue attività¹⁴⁵”.*

Il mondo al contempo ripetitivo e vario, rassicurante e dinamico evocato dalla ninna nanna aiuterebbe, quindi, il bambino a regolare le proprie emozioni e ad allinearsi con lo stato d'animo, amorevole e cullante, della madre. La ninna nanna rappresenta per la madre un efficace strumento per controllare l'espressione emotiva del bambino, per inibire paure e tensioni e facilitare il neonato nel realizzare il fondamentale processo di elaborazione delle emozioni.

¹⁴⁴ Bargiel, 2002 [<https://normt.uib.no/index.php/voices/article/viewArticle/149/125>]

¹⁴⁵ Manarolo, 2006, p. 43.