

L' IMPROVVISAZIONE VOCALE

di Renata Chiappino
renata.chiappino@tiscali.it
info@renatachiappino.it
www.renatachiappino.it

Relatore, Dario Bruna

Triennio di Musicoterapia APIM, Torino, 2011

*Dedicato alla mia nipotina
Klara,
che possa vivere e crescere
con Armonia*

*Dedicato a chi riflette e
pazientemente,
tenacemente,
serenamente,
si raggiunge...*

■ **INDICE**

1 INTRODUZIONE

3 **1. L' IMPROVVISAZIONE MUSICALE**

6 L'IMPROVVISAZIONE IN MUSICA E IN MUSICOTERAPIA

6 *Cenni d'improvvisazione musicale nella storia*

13 *Definizioni e caratteristiche dell'improvvisazione musicale*

16 *L' ISO di Benenzon, la Gestalt, l'improvvisazione di Derek Bailey, John Cage*

16 - *Identità sonora nel principio di ISO del modello Benenzon*

22 - *La Gestalt: teoria, psicologia, psicoterapia*

30 - *Derek Bailey*

32 - *John Cage*

37 *La musicoterapia attiva*

37 - *Che cos'è la Musicoterapia*

38 - *La Musicoterapia attiva: l'improvvisazione e il ruolo del musicoterapista nell'intervento musicoterapeutico*

41 *La pratica improvvisativa in musica e in Musicoterapia: confronti e considerazioni.*

41 - *Il Setting, spazio temporale dell'azione e il dialogo sonoro in musica e in Musicoterapia*

44 - *Irreversibilità, estemporaneità e circolarità dell'improvvisazione in musica e in Musicoterapia*

47 **2. L' IMPROVVISAZIONE VOCALE**

50 LA VOCE E LA VOCALITÀ

Lo strumento corpo-voce e l'espressività vocale

51 - *Lo strumento corpo-voce*

52 - *Altezza, intensità, durata e timbro negli strumenti musicali e nello strumento voce, il respiro ed il battito cardiaco, l'orecchio e l'ascolto*

61 - *La vocalità*

68 - *La voce che canta*

73 *Voce e vocalità nei setting di Musicoterapia.*

79 L' IMPROVVISAZIONE VOCALE IN MUSICOTERAPIA

Ipotesi e considerazioni

79 - *Cosa, come, dove quando e perché*

91 3. L'ESPERIENZA

94 L'INCONTRO E L'ESPERIENZA CON G.V.

Il tirocinio, l'incontro con G.V. e il progetto "Alice"

94 - *Il tirocinio*

96 - *L'incontro e la presa in carico di G.V., la sua identità sonora e le sue caratteristiche vocali; i suoi talenti espressivi, le sue attitudini e la progettualità*

100 - *G.V. e il progetto "Alice"*

106 4. CONCLUSIONI

110 RINGRAZIAMENTI

111 CONTRIBUTI BIBLIOGRAFICI, SITOGRAFIA

111 ARTICOLO

INTRODUZIONE

L'idea di questa tesi è nata dal momento in cui mi è sembrato riscontrare una diffusa difficoltà nel ritenere la voce un vero e proprio strumento sonoro e musicale con l'altrettanto diffusa resistenza ad essere integrata in un contesto di libera improvvisazione musicale diverso, ad esempio, da quello più "istituzionale" del jazz. In seguito, l'incontro tra le mie competenze come cantante ed insegnante di canto con la Musicoterapia ed il tirocinio, mi ha permesso di comprendere ed approfondire una diversa visione dell'esperienza vocale: lo strumento voce, unico, che serve sì a parlare, a cantare, a recitare, ecc. ma che prima di tutto è suono, ha iniziato a trovare una sua specifica collocazione nel mondo del sonoro/musicale, nel territorio, nello spazio, nel tempo, ecc., nella dimensione relazionale e della comunicazione non verbale attraverso la felice intesa con l'improvvisazione musicale.

Il cambiamento, il movimento continuo dato dall'imprevedibilità della libera improvvisazione sarà dunque oggetto di questa tesi ed accompagnerà, insieme all'approfondimento della voce e della vocalità, il percorso all'interno dell'espressività e della dinamica personale.

Un intenso e profondo connubio che identifica, distingue e rappresenta ogni individuo, nello spazio sonoro-musicale e in quello spazio che mette in comunicazione e relazione persone e luoghi.

La tesi sarà suddivisa in quattro quadri: nel primo, dal titolo "L'improvvisazione musicale", viene presentato l'aspetto improvvisativo in un excursus che si sviluppa partendo dal "semplice" significato letterale, passando attraverso brevi cenni sul suo uso e sulle sue forme nell'arco della storia musicale ed a un'ipotesi su quello che può o non può essere considerata improvvisazione musicale; verranno analizzate le teorie del modello Benenzon, la psicologia e la psicoterapia della Gestalt, ma anche gli importanti contributi che John Cage e Derek Bailey hanno dato in merito all'aspetto creativo e performativo. Questo primo quadro si conclude, attraverso l'analisi della Musicoterapia attiva e delle competenze del musicoterapista, con una serie di ipotesi e considerazioni e di differenze tra l'uso dell'improvvisazione in musica ed in Musicoterapia.

Nel secondo quadro, "L'improvvisazione vocale", vengono affrontate le tematiche della voce e della vocalità viste anch'esse inizialmente nel loro significato letterale e poi messe in relazione-confronto come contributo e rinforzo alla definizione di quella

identità vocale che dà la possibilità ad ogni individuo di essere identificato e rappresentato da una personale espressività della voce stessa; il primo paragrafo viene concluso con la contestualizzazione in relazione all'uso della voce in Musicoterapia.

Il secondo paragrafo, più specifico, incomincia ad affrontare e considerare in particolare in quali contesti, setting, quando cosa e come può essere utilizzata la tecnica dell'improvvisazione vocale in Musicoterapia.

Nel terzo quadro viene descritta "L'esperienza", l'incontro con G.V., in cui è stato osservato il suo rapporto sia in un setting individuale che di gruppo, nella collaborazione al progetto "Alice"; progetto in cui l'improvvisazione vocale, vissuta in contesti relazionali diversi, ha dato la possibilità di far emergere non solo le caratteristiche sonore/musicali, le potenzialità artistico-creative proprie di G.V., ma di evidenziarne l'aspetto relazionale nel suo rapporto con me, i musicisti e il gruppo, visto in un contesto di crescita e sviluppo personale reciproco.

Il quarto quadro, "Conclusioni", vuole presentarsi come osservazione ed analisi di quanto l'esperienza dell'improvvisazione vocale possa vivere il contesto relazionale. In sintesi, quanto l'introduzione dell'improvvisazione (esperienza sonora/musicale) con la voce (rappresentazione della propria identità individuale) utilizzata ed esposta nei diversi setting, possa permettere la messa in atto di modalità di sviluppo e crescita espressiva, comunicativa, relazionale fatta anche di intenzionalità, di progettualità e di memoria dell'esperienza.

Concludendo, la tesi è ben lontana dal voler essere un "trattato universale" e standardizzato di applicazione metodologica e tecnica; l'intento è quello di offrire spunti di interesse e di applicazione di una pratica -quella della voce applicata all'improvvisazione- che può portare, in alcuni casi ed in alcuni contesti, al miglioramento della qualità della relazione, in diversi ed anche complessi ambiti applicativi, oltre che ad uno sviluppo della propria identità personale.



Mandala

La voce di Maddalena Delani era una voce trasparente e profonda.

Sembrava venisse da un'estrema lontananza e sembrava creata dal nulla.

Quella voce per molti era un mistero; per qualcuno, una curiosità.

Una voce così - erano in tanti a dirlo - non s'era mai sentita.

C'era chi ne parlava per ore, chi ne discuteva con passione, chi tentava di descriverla. Descrivere però non è ascoltare.

Dicevano che era una voce trasparente e profonda, e sebbene non fosse del tutto chiaro che cosa significasse cantare con una voce trasparente e profonda, pure molti di quelli che l'avevano sentita si ritrovavano d'accordo, e facevano di sì col capo, ed erano contenti perché sembrava loro di aver quella voce ancora vicina.

Una voce che non si può descrivere è una voce che non si è mai sentita .

Il canto di Maddalena Delani aveva questo di particolare: che sembrava giungere da lontano, da una grande profondità o, come pure si diceva, da una vetta inesplorata: e in questo lento e forse faticoso risalire su su fino alla superficie, fin dove ci siamo noi che l'ascoltiamo, o in questo precipitoso e lieve discendere, giù giù fino ad incontrarci, il canto di Maddalena Delani portava con sé non i detriti e le scorie e le tracce della fatica, non la precipitazione e l'affanno, ma una specie di spessore, ecco, uno spessore solido e compatto e inscalfibile come un cristallo, perfetto nelle forme e lucido, levigato, luminoso, che sgomenta e anche un po' fa paura.

Tratto da "Un così bel posto"

di Fabrizio Dondolino

Edizioni Rizzoli (La Scala) 1997

L' IMPROVVISAZIONE VOCALE IN MUSICOTERAPIA

- Ipotesi e considerazioni.



¹
“Mi piacerebbe non aver visto, né letto, né ascoltato mai niente...

e poi creare qualcosa.”

Keith Haring

Cosa, come, dove, quando e perché.

“Si improvvisa conversando, in un gioco sportivo, cucinando, di fronte agli ordinari piccoli imprevisti come ai grandi eventi esistenziali per i quali non disponiamo un copione già noto”².

Keith Haring e Davide Sparti ci propongono, con i loro interventi, spunti allo stesso tempo profondi e coerenti con quanto vuole essere esposto in questa tesi.

Ma che cosa si vuole intendere per (libera)improvvisazione vocale?

La si potrebbe considerare una forma estemporanea di creazione sonora che utilizza lo strumento voce; l'uso della voce al di là dei contenuti, al di là del “cosa” si vuole comunicare.

E' il come si usa questo delicato strumento naturale caratterizzato da infinite espressività diverse (sensibilmente o meno) l'una dall'altra; è la parte non verbale che si vuole permettere di portare fuori attraverso il suono (o il silenzio) non costretto, né veicolato da condizioni legate alle strutture tonali o squisitamente didattico musicali.

Nei suoi studi, Juliette Alvin “ideò un approccio completo alla musicoterapia che impiegava la libera improvvisazione [...] Definì l'improvvisazione libera perché il terapeuta non impone nessuna regola, struttura o tema all'improvvisazione del paziente ma, piuttosto, lascia che egli “vada a briglia sciolta” sullo strumento musicale. Non essendo limitato da nessuna regola per la tonalità, il ritmo e la forma,

¹ Haring K, Monkey - 1988

² Sparti D., “Suoni inauditi” – quarta di copertina

il paziente ha la libertà di scoprire i propri mezzi per ordinare e porre in sequenza i suoi. [...] Essa può consistere di qualche o tutti i tentativi di creare suoni o musica che non sono stati composti o scritti in precedenza, dal semplice suonare uno strumento in modi diversi, o produrre suoni vocali disorganizzati, all'inventare temi musicali e creare forme musicali. Concettualizzata in questo modo l'improvvisazione libera non richiede alcuna abilità musicale e non viene valutata secondo criteri musicali. A prescindere dal risultato, i tentativi del paziente di produrre liberamente suoni o musica estemporanea vengono accettati come autoproiezioni e non vengono imposti livelli di abilità musicale da raggiungere.”³

Ma quando lo strumento musicale è la voce e la sua espressività in quanto rappresentazione del nostro corpo fisico, emotivo, esperienziale, razionale, l'esperienza improvvisativa viene riportata sul piano e sulla dimensione personale, intra-personale e relazionale.

L'uso della voce (e del silenzio) come strumento espressivo di se', permette già di per se' un'immediatezza ed una comunicazione libera (a meno che si rientri nel campo della comunicazione efficace, del teatro, ecc. in cui l'uso della voce ha una diversa finalità); se poi viene affiancata ad una tecnica come l'improvvisazione, ci si può permettere di far ri-suonare, attraverso il suono e la musicalità, la propria soggettività ed interiorità in un contesto di contenimento, accoglienza, di relazione.

Come approfondito nei capitoli precedenti, la voce, la vocalità si differenziano dagli altri strumenti musicali proprio perché essa non è il prolungamento del nostro corpo; la voce è il nostro corpo e la vocalità ne è l'espressione più diretta.

E' la nostra conformazione fisica, è l'esperienza della vita, il nostro vissuto sociale, culturale, musicale, sonoro, ambientale, ecc.; è l'espressione della nostra intimità, delle nostre emozioni, della nostra visione del mondo, del nostro senso rispetto alla vita e agli altri che passa attraverso un piano non verbale.

L'improvvisazione vocale (libera) in ambito musicoterapeutico, guarda all'intonazione, al volume, al timbro, al ritmo, al respiro, alla durata, ecc. in una dimensione lontana da preconetti, da giudizi tecnicistici, produttivi e/o performativi o legati al significato della parola; come sta usando la voce?, Come si sente? Come sta respirando? Quali pause, silenzi sono portate fuori in questo momento? Quali tensioni emergono? Qual è il suo bisogno, la sua necessità? Chi è lui/lei? Qual è stata la sua esperienza vocale? ...

³ Bruscia K.E., "Terapia della libera improvvisazione (modello Alvin)" in "Modelli di improvvisazione in Musicoterapia"- pag.89,91

Questo approfondimento, il quale inizia a porre in evidenza l'importanza ed il senso nell'usare la voce/vocalità/silenzio in ambito musicoterapeutico, utilizzando la tecnica della (libera) improvvisazione, introduce un altro aspetto tra i fondamentali di questa tesi: perché la voce? A cosa serve improvvisare con la voce? Perché l'improvvisazione vocale può essere terapeutica? "Cosa succede quando due voci si incontrano?"⁴

E' importante sottolineare nuovamente che, quando si parla di voce in musicoterapia questa è da intendersi in un contesto prevalentemente non verbale, in un setting in cui la voce e l'espressività vocale si manifestano in modo libero e spontaneo.

Se ci appoggiamo da una parte agli assunti teorici propri del modello Benenzon, l'identità sonora vocale del paziente e del musicoterapista, si incontrano proprio in questa dimensione relazionale in cui ci si permette, grazie al mezzo musicale ed alla professionalità di quest'ultimo, di aprire canali di comunicazione, portare fuori e dentro se stessi una parte di se' in un contesto di reciprocità; si potrebbe dire che in assenza d'uso di materiali ed oggetti sonori, l'aspetto vocale-relazionale si pone in una condizione di maggiore immediatezza ed autenticità.

La libertà di poter esprimere, senza particolari vincoli ma in un setting protetto, la dimensione psico-emotiva del paziente attraverso la voce e la sua espressività ed il suo contenimento, assume una valenza "pluri-terapeutica" atta a favorire il potenziale cambiamento e l'evoluzione del paziente stesso (ma anche del musicoterapista) in una dimensione di conoscenza e consapevolezza.

La percezione del tempo e dello spazio (durata, inizio e fine) attraverso il silenzio e la creazione sonoro-vocale in un luogo (setting) in cui "accadono" azioni improvvise (flusso) non premeditate né vincolate da consegne direttive o didattiche o psicopedagogiche; uno spazio in cui c'è ascolto, silenzio ma anche –spesse volte saturazione di produzioni vocali, momenti di incontro e di conflitto (armonia/disarmonia) evidenziate durante il dialogo sonoro e l'interazione sonora/silenzio con l'altro e con l'ambiente; uno spazio in cui c'è circolarità e scambio tra musicoterapista-paziente; è proprio grazie a questa "speciale" interazione che può avvenire la crescita personale.

Per tornare al concetto di ISO si potrebbe ipotizzare che ogni esperienza vissuta in un contesto musicoterapeutico (agevolato dal musicoterapista) vada via via arricchendo il "bagaglio" sonoro del paziente e non solo: vissuto relazionale e

⁴ Sartori E., "La spirale della voce: uno sguardo alla vocalità nella relazione musicoterapica" in "La voce in Musicoterapia" - pag.83

vissuto sonoro, interagendo fra loro in modo inconsapevole, entrano a far parte di quel tutto in cui le parti esperite dialogano/non dialogano fra loro.

L'identità sonora, caratterizzata da una specifica ed unica soggettiva vocalità, è di per sé in continuo mutamento sia dal punto di vista fisico (invecchiamento delle cellule del corpo quindi anche della laringe, del cervello, ecc.), esperienziale (relazione con l'altro e l'ambiente) ed emotivo (necessità, soddisfazione dei desideri/conflitto e disarmonia interiore-esteriore); questo, comunque, a prescindere dal tipo di disagio e/o di disabilità e/o normodotabilità delle persone coinvolte in questo specifico processo relazionale, in cui la dimensione temporale e di movimento (flusso) modificano la percezione, caratterizzano il senso della soggettiva visione del mondo, della vita e del rapporto relazionale. "Può esserci chi si chiude, nel rifiuto delle relazioni; ma forse proprio un certo tipo di relazione può aver condotto la persona ad una tale scelta, dunque il "motore" ha sempre a che fare con la relazione"⁵.

L'improvvisazione è quindi insita nella relazione. E "nella relazione ognuno può portare se stesso, perché insieme si possa creare qualcosa di unico, che viene sostenuto e si autoalimenta, proprio dalla forza della relazione in atto e dagli stimoli che ciascuno porta."⁶ E la voce ne è lo strumento più diretto ed immediato; così come nella vita avviene l'imprevedibile, nella relazione terapeutica che utilizza la libera improvvisazione vocale, questa imprevedibilità viene osservata, compresa, accettata, guidata e trasformata da parte del musicoterapista a favore del paziente attraverso l'ascolto di sé e dell'altro, la sintonizzazione affettiva in interazione con la vocalità del paziente, il silenzio/creazione-produzione sonoro vocale, come proposta creativa e risposta, la variazione. La capacità di accogliere e contenere il potenziale caos emotivo, integrare le voci interiori, arginandole senza inibirle né bloccarle come possibilità di diminuzione della conflittualità e del malessere interiore, la loro modulazione/trasformazione/armonizzazione attraverso il processo di ripetizione/variazione spazio/tempo/durata, può dare al paziente la possibilità di autoregolamentazione e comprensione di autocontenimento.

L'uso della tecnica della (libera) improvvisazione vocale è una scelta, così come lo è la possibilità di utilizzare la vocalità come strumento di accesso all'interiorità e di possibile trasformazione della stessa. Essendo un contesto delicato ed ancora, forse, poco conosciuto, questa specifica modalità relazionale, dovrebbe essere ben ponderata e vissuta in modo responsabile da parte del musicoterapista con

⁵ Sartori E. "La spirale della voce: uno sguardo alla vocalità nella relazione musicoterapica" in "La voce in Musicoterapia" – pag.83

⁶ *Idem* – pag.84

particolare attenzione alla propria sfera emotiva la quale, differentemente da una performance pubblica in cui il musicista può permettersi di lasciar fluire liberamente le emozioni, in un setting è necessario che questa venga ascoltata e gestita a beneficio del paziente e della relazione terapeutica. Un'altra valenza è la consapevolezza che, come già accennato, pur ipotizzando che "lavorare con la voce nella relazione musicoterapica possa essere molto efficace, comunque non è semplice, perché è immediata, diretta, manca la mediazione data dall'oggetto (strumento musicale). Va dunque introdotta con delicatezza e pazienza, ma la sua ricchezza di possibilità è davvero ampia, nonché direttamente proporzionale al lavoro che su di essa - e attraverso di essa - ha svolto il terapeuta nel suo personale percorso di crescita."⁷

Anche riguardo l'ascolto, è necessario che il professionista sia consapevole dell'importanza che la soggettiva percezione gioca durante l'ascolto nel "qui ed ora"; uno stesso suono può essere ascoltato o meno con caratteristiche talvolta completamente diverse da un individuo all'altro. E poi, ancora in ambito percettivo, ogni persona è attratta, interpreta e dà un senso proprio al suono o ai gruppi di suoni; per questo motivo, un'altra delle competenze e abilità del musicoterapista è quella della versatilità e dell'adattabilità al contesto, al momento e alla eventuale risposta/non risposta vocale e gestuale del paziente in base alla propria sfera percettiva.

Per quanto concerne le competenze musicali del musicoterapista, oltre quelle già menzionate nel capitolo relativo, potrebbe risultare necessario che lo stesso abbia esperito percorsi che lo abbiano avvicinato all'universo voce, non necessariamente accademici, che gli consentano una valida varietà timbrica, tonale, di gestione del volume, di dinamica espressiva, di una competente capacità e conoscenza delle parti che concorrono alla creazione sonoro-vocale (respiro, vibrazione, risonanze, consonanze, ecc.) oltre a, chiaramente, una competenza riguardo i parametri e la didattica musicale ed un'acquisizione di una certa "elasticità" necessaria nella libera improvvisazione vocale. Quanto appena descritto, non tanto a vantaggio di una specifica attività performativa, quanto a favore di una sempre più maggiore fluidità all'interno della relazione terapeutica; tanto più il musicoterapista è in grado di riprodurre, attraverso un processo di ascolto/imitazione e successivamente di riproduzione/proposta con variazione la proposta vocale del paziente, tanto più si sviluppa con esso il processo di sintonizzazione e integrazione. Inoltre, dovrà avere piena capacità di dosare adeguatamente i silenzi, le pause in una condizione di non invasività.

⁷ *Idem* – pag.84

Tra i parametri che possono essere utilizzati dal musicoterapista come osservazione/riproduzione in abito vocale-relazionale, troviamo

- modalità ritmiche e durata delle emissioni vocali: velocità, pause, esitazioni, silenzi. I suoni vocali possono essere distinti in: continui o legati, suoni intermittenti o cellule melodiche (suoni legati, intervallati a momenti di silenzio) suoni staccati o a colpo (i suoni puntati o accentati) e suoni interattivi (sonorità simili a trilli, ai glissati, ai tremoli);
- dinamiche di intonazione: aspetti melodici ed intonazionali, presenza del cantilenare o del cantare in tono;
- varietà timbriche: tipologia e quantità delle variabili timbriche (misto, orale, nasale, ecc.);
- dinamiche di intensità: volume della voce, uso dei crescendo e diminuendo
- espressioni spontanee, emozionali, energetiche;
- aderenza o non aderenza al contesto esperienziale;
- variazioni nel tempo dei parametri sonori e degli aspetti musicali.

Ma quando può essere adottata la libera improvvisazione vocale?

L'aspetto "economico"⁸, la "leggerezza" dal punto di vista materiale ma, soprattutto il fatto che ogni essere umano ne è dotato, rende la voce uno "strumento" versatile e di immediata fruibilità e la libertà espressiva dell'improvvisazione vocale, che va al di là del contenuto specifico della parola e del codice linguistico, in una dimensione non verbale, rende questa specifica tecnica un mezzo, una modalità naturale di espressione della propria soggettività.

La tecnica della libera improvvisazione vocale, si può prevalentemente utilizzare nell'approccio musicoterapico di tipo attivo in ambito sia preventivo che riabilitativo, indirizzandosi oltre che verso situazioni con pazienti anche molto compromessi, partendo già da alcuni contesti in ambito neonatale, dell'età evolutiva, dell'adolescenza, degli adulti, della terza età, come musicoterapia preventiva in ambito scolastico e, naturalmente, in molti ambiti psichiatrici e neurologici; e/o, comunque, in tutti quei contesti in cui è possibile rilevare anche la minima capacità di accettazione del setting anche in modo parziale, di esplorare lo strumentario musicale e vocale sia in fase di ascolto che di "produzione" sonora nella relazione con il musicoterapista e con l'alterità, prevalentemente in assenza di comunicazione verbale.

⁸ ECONOMICO: che è fatto con economia, che comporta una modica spesa, o che fa risparmiare / ECONOMIA: Uso razionale del denaro e di qualsiasi mezzo limitato (anche di cose diverse dal denaro, e cioè di tempo, di spazio, di forze, ecc.), che mira a ottenere il massimo vantaggio a parità di dispendio o lo stesso risultato col minimo dispendio.

Un ulteriore ed interessante ambito in cui le potenzialità dell'uso della voce in un contesto di libera improvvisazione trovano senso e spazio, forse ancora in modo sperimentale in ambito musicoterapeutico, è l'intervento con i pazienti in stato di coma; luogo in cui "l'approccio musicoterapico adottato consiste nella proposta vocale di sequenze melodiche con caratteristiche sonoro-musicali specifiche"⁹ senza uso di strumenti musicali e dove il musicoterapista improvvisa con la propria voce sintonizzandosi prevalentemente con le caratteristiche ritmiche, dinamiche e agogiche¹⁰ del respiro del paziente ed in cui l'ipotesi di lavoro consiste nella verifica riguardo a se la "musicoterapia possa indurre modificazioni nei parametri fisiologici dei pazienti [...] e se, grazie alla forza emotiva della musica, in particolare della voce, sia possibile aprire un canale di relazione con i soggetti in esame."¹¹ E' importante sottolineare in questo caso, quanto comunque delicatezza e sensibilità d'intervento siano necessarie da parte del musicoterapista pertanto, se è pur vero che "la voce, risuonando nel corpo sia di chi produce suono sia di chi lo riceve, facilita la con vibrazione attraverso la sintonizzazione di due mondi diversi, ma affettivamente partecipi di uno stesso legame"¹², dall'altro voce e canto, secondo Benenzon, rappresenterebbero gli "elementi più regressivi capaci di risonanza intima e per questo devono essere utilizzati con estrema attenzione, soprattutto nel trattamento dei casi più complicati come nel trattamento di pazienti in stato vegetativo. Voce e canto, infatti, sono strettamente connessi con l'ISO del musicoterapista e costituiscono il luogo per eccellenza di proiezione dei complessi non verbali del paziente nel corso della sua evoluzione."¹³

Quindi, in tutti quegli ambiti in cui si rende necessaria l'agevolazione del processo terapeutico, la facilitazione dell'espressività soggettiva ai fini di uno sviluppo di un'integrazione psichica, emotiva, affettiva, sociale, ecc., può venire inserita e proposta la tecnica della libera improvvisazione vocale, in quanto modalità tendenzialmente fruibile da più persone per la sua natura estemporanea e slegata da vincoli stilistici, attraverso l'uso dell'elemento sonoro musicale-vocale al fine di agevolare e favorire la relazione ed aprire i canali di comunicazione.

Al fine di una maggiore chiarezza e dettaglio, si vuole approfondire la teoria di Juliette Alvin, già precedentemente aperta, per la quale la libera improvvisazione "può consistere di qualche o tutti i tentativi di creare suoni o musica che non sono

⁹ Meschini R. Consuelo G., "La voce che incontra il silenzio di pazienti in stato vegetativo" in "La voce in Musicoterapia" – pag.111

¹⁰ AGOGICA:nel linguaggio della critica musicale, l'impulso motorio da cui scaturisce e si svolge il ritmo musicale, inteso quale virtù soggettiva e non riducibile a ritmico schema, che è quindi compito dell'interprete intendere e valorizzare.

¹¹ *Idem* - pag.110

¹² *Idem* - pag. 109

¹³ *Idem* - pag. 109

stati composti o scritti in precedenza, dal semplice suonare uno strumento in modi diversi, o produrre suoni vocali disorganizzati, all'inventare temi musicali e creare forme musicali. [...] non richiede alcuna abilità musicale [...] A prescindere dal risultato, i tentativi del paziente di produrre liberamente suoni o musica "estemporanea" vengono accettati come autoproiezioni e non vengono imposti livelli di abilità musicale da raggiungere. [...] quando l'improvvisazione libera è usata come tecnica attiva il paziente ha diversi livelli di libertà a seconda delle condizioni di interazione dell'improvvisazione. La più grande libertà esiste quando il paziente improvvisa da solo senza nessun consiglio da parte del terapeuta; tuttavia, quando improvvisa con il terapeuta, il paziente improvvisa liberamente mentre il terapeuta segue e sostiene musicalmente. [...] le libere improvvisazioni possono essere organizzate secondo considerazioni rigidamente musicali (non referenziali), oppure esse possono essere programmatiche nella loro natura, riferendosi a qualcosa al di fuori della musica (referenziali). Possono avere o non avere un titolo."¹⁴

Quest'ultimo assunto si collega in parte ad un'altra fase/aspetto di questa tesi, in particolare riguardo all'esperienza della preparazione e delle performance del caso esposto, riguardante G.V.



Johannes Itten, *Incontro* - 1916

Rifacendosi non solo alle teorie del modello Benenzon quando parliamo di identità sonora e della Gestalt quando trattiamo il setting come luogo sonoro in cui avviene lo scambio, il flusso continuo delle esperienze percettive e di senso con l'altro e l'ambiente e degli aspetti conflittuali che accomunano tutte e due i concetti, in questa tesi si propone un ulteriore aspetto legato in particolare alla dimensione performativa e di preparazione ad essa, forse più vicina alle concettualizzazioni di Bailey e Cage.

E' importante evidenziare che, comunque, alla base delle suddette teorie c'è un elemento comune: la relazione. La relazione con il musicoterapista, con gli altri componenti del gruppo, con i musicisti (professionisti e non), con gli spazi e l'ambiente (ambiente chiuso-sala prova/ambiente aperto-palcoscenico/dentro-fuori) e con il pubblico.

¹⁴ Bruscia K.E., "Teoria della libera improvvisazione" in "Modelli di improvvisazione in Musicoterapia" – pag.91

Quando della preparazione alla performance vocale diventa importante e fondamentale l'esperienza più che il risultato, quando si guarda alla persona e alla sua espressività, al suo bagaglio sonoro, quando la dimensione estetica è quella legata al benessere al piacere di esibirsi a discapito del moderno concetto di estetica del bello legata all'immagine o alla precisione tecnicistica, quando l'improvvisazione è libera ma guidata da un canovaccio creato insieme, tutto questo diventa terapeutico.

Tornando al concetto di estetica, risulta chiaro che non si possa escludere a priori la ricerca soggettiva volta alla "perfezione" dell'atto, ma che questa, pur essendo in parte insita nelle esigenze umane, non ne è l'obiettivo terapeutico.

L'obiettivo, l'idea, se così vogliamo chiamarla, è forse più vicina all'aspetto evolutivo che permette di portare fuori le proprie predisposizioni, i propri talenti e una parte di sé attraverso l'esperienza della relazione e grazie al suono vocale.

Durante la preparazione, insieme al musicoterapista, si crea, si rileva una potenziale intenzionalità (e responsabilità) nel scegliere quale/i brano/i utilizzare nelle prove prima e nella performance dopo. Ma questi brani, non essendo veicolati da strutture e parametri musicali prefissati assumono un livello di versatilità improvvisativa tale da essere riproposti ogni volta, sia durante le prove che durante l'esibizione, in modo diverso in relazione al soggettivo stato d'animo, alla sfera senso-percettiva, al tipo di sonorità anch'esse improvvisate liberamente dai musicisti (vocalisti e strumentisti) e possono inoltre durare tempi diversi, riportare ripetizioni o silenzi in totale assenza di spartito (inteso in senso accademico).

Come accennato, anche i musicisti e il musicoterapista-"performer" improvvisano liberamente adeguandosi al contesto o alla traccia secondo il proprio senso, la propria identità sonora ma, soprattutto il più possibile liberi da idiomi stilistico musicali in una dimensione di sintonia con il contesto dell'esperienza.

Riguardo quest'ultimo aspetto è necessario porre maggiore chiarezza: portando ad esempio l'ipotesi che un musicista professionista di Jazz partecipi attivamente alla preparazione ed alla performance che integri una o più persone che presentano stati di disabilità ed handicap psicofisici più o meno gravi, il suo apporto dovrà cercare di essere il più possibile "sganciato" dalle specifiche conoscenze legate ai parametri musicali pur conservando e portando fuori, però, la sua identità sonora, musicale e di sensibilità artistica.

Questo approccio, sicuramente complesso dal punto di vista dell'esperienza personale, è presente anche nel pubblico che assiste e, talvolta, partecipa alla performance; l'interazione e l'integrazione che può avvenire solo per il fatto che siano presenti altre persone, le quali, intenzionalmente hanno scelto di vivere,

ascoltando e guardando, una determinata esperienza, le pone in una dimensione di ascolto fisico ed emozionale il quale si trasforma, a sua volta, in espressione fisica e vocale (anche l'illusoria assenza di suono e di movimento ne è espressione).

Il flusso continuo che genera questo tipo di relazione, nasce dalla comunicazione espressiva, vocale-fisica (postura, atteggiamenti motori, ecc.) non verbale, dai condizionamenti/adattamenti presente sia in chi si esibisce sia nel pubblico presente e nel suo rimando all'interno della sala (setting) prima, durante e dopo l'atto performativo.

Quando Bailey sostiene che le regole appaiono nell'azione del flusso esecutivo e possono modificarsi ed addirittura capovolgersi completamente durante l'esperienza stessa, che le caratteristiche della libera improvvisazione sono definite esclusivamente dall'identità sonoro-musicale della persona che la suona (nel nostro caso, lo strumento voce e l'espressività vocale) e che una delle cose garantite da questo tipo di improvvisazione è quella di non sottostare a regole rigide che consentirebbero la perdita dell'ispirazione; e quando Cage sostiene che "la libertà totale del gesto intuitivo ed estemporaneo esiste solo se ci si affranca dalla coazione a ripetere il già noto, che all'istintualità irriflessa (falso mito-simbolo di un facile raggiungimento della libertà totale) si contrappone l'uso intensivo e radicale delle leggi del caso [...] in cui l'irruzione della casualità rompe terapeuticamente il corto circuito delle abitudini coatte consentendo di liberarsi dai lacci del condizionamento sintomatico alla civiltà occidentale contemporanea, [...] che la musica è un territorio sul quale possiamo quotidianamente misurare la pervasività di tale condizionamento, [...] che sperimentale è ciò di cui non si conosce prima il risultato, [...] che il percorso vale più della meta, e il cuore pulsante del progetto comunicativo è l'esperire collettivamente (artisti e pubblico) forme musicali le quali, addirittura, possono prefigurarsi come sperimentazioni di altri possibili sistemi di convivenza, rappresentati nell'emotività del linguaggio dei suoni"¹⁵, che si trovano gli spunti di una diversa concezione e visione dell'atto performativo in ambito terapeutico.

Quindi non la "spettacularizzazione" dell'handicap, bensì una proposta di modalità espressiva diversa che può permettere di portare fuori e mettere in comunicazione la parte profonda (o meno), potenzialmente autentica di ogni soggetto. Se' coinvolto nel flusso sonoro, in questo caso vocale, al di là di ogni significato contenutistico sia dell'evento che della parola.

Un contesto performativo che diventa setting, un atto performativo che diventa relazione e confronto con l'altro e l'ambiente.

¹⁵Tratto da Lugo C., "Il silenzio dei suoni pacifici" presentazione degli incontri - 2005

In conclusione, si potrebbe supporre che l'identità sonora proposta dal modello Benenzon rappresentativa della soggettiva espressione delle persone messe in relazione dalla comune esperienza di vita; la forma, il setting, lo spazio sonoro gestaltico in cui avviene la relazione stessa ed il senso che si sviluppa grazie alla soggettiva percezione ed il reciproco contatto olistico-corporeo (le parti del tutto sono in relazione tra loro o con le parti e il tutto degli altri); il pensiero cageano riguardo la composizione casuale e la libera spontaneità dell'interprete nel proporre la propria espressività e di Bailey riguardo l'improvvisazione libera da stereotipi ed idioma musicali in cui l'esperienza musicale esperita insieme agli altri musicisti ed il pubblico, sono pensieri e concetti che consentirebbero di avvicinarsi al senso, all'importanza ed alle potenzialità terapeutiche che il mezzo tecnico della libera improvvisazione vocale ha nella relazione musicoterapica sia si tratti di interventi che di veri e propri contesti performativo-concertistici.

Se da un lato la tendenza a ripetersi ed alla stereotipia sono caratteristiche particolarmente costanti in questo particolare ambito, la libertà di esprimersi liberamente in un contesto relazionale protetto permetterebbe, potenzialmente, di portare delle variazioni e dei principi di sviluppo della percezione e quindi del senso delle persone partecipanti agli incontri ed a una conseguente apertura dei canali di comunicazione.

Quindi, si potrebbe supporre che la libera improvvisazione vocale possa presumere un cambiamento ed il fatto stesso che il paziente improvvisi/non improvvisi con il terapeuta e con gli altri, lo pone in una dimensione di contatto relazionale in parte già solo per il fatto di essere presente fisicamente; fondamentale diventa quindi, la capacità del musicoterapista di improvvisare –in questo ambito con lo strumento voce- modulando le proprie conoscenze, le proprie attitudini relazionali in rapporto alla specificità dell'utente e del contesto (anche performativo) in cui si trova ad agire, sintonizzandosi adattando ciò che è, che sa e sa fare nel “qui ed ora” della relazione, presentando nella pratica elementi di estemporaneità costituenti, per certi versi, un indice della qualità dell'intervento stesso, chiamando in causa la personale dimensione creativa (la capacità di dare vita a nuove soluzioni, a nuovi percorsi, a nuove idee ponendo in rapporto circolare noi stessi con le nostre conoscenze e con il contesto, la capacità di giocare, ecc.) e ricercando la qualità della relazione stessa in una dimensione di fiducia reciproca.

*“Addio”, disse la volpe.
“Ecco il mio segreto. E’ molto semplice: non si vede bene che col cuore.
L’essenziale è invisibile agli occhi.”*

*“L’essenziale è invisibile agli occhi,” ripeté il piccolo principe,
per ricordarselo.¹⁶*

¹⁶ Antoine de Saint-Exupéry, “Il piccolo principe” - pag. 95

CONTRIBUTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV., **Quaderni italiani di Musicoterapia** - Ed. Cosmopolis, n.1/2001,10/04,11/05,13/06
AA.VV., **La voce in Musicoterapia**, - Ed. Cosmopolis, 2008
AA.VV., **Musica&Terapia** - Ed. Cosmopolis, 1998
Bailey D., **L'improvvisazione** - Arcana Editrice, 1980
Benenzon R., **Manuale di Musicoterapia** - Borla Edizioni, 1983
Benenzon R., **Il modello Benenzon - Teoria del modello** - www.centrobenenzon.it
Bologna C., **Flatus vocis** - Il mulino Editore, 1992
Bruscia K.E., **Modelli di improvvisazione in musicoterapia** - Ismez Editore, 1987
Calvino I., **Sotto il sole del giaguaro** - Oscar Mondadori, 1995
Caterina R., **Cosa sono le artiterapie** - Carocci Editore, 2005
Fubini E., **Estetica della musica** - Il mulino Editore, 1993
Gibran K., **Il Profeta** - Oscar Mondadori, 1990
Giuliani G., **La voce, l'ascolto** - Bulzoni Editore, 1990
Maggia K.A., **Il processo improvvisativo** - Vers. Free download
Manarolo G., AA.VV., **Manuale di Musicoterapia** - Ed. Cosmopolis, 2006
Maule E., Azzolin S., **Suoni e musiche per i piccoli** - Edizioni Erikson, 2009
Murray Schafer R., **Il paesaggio sonoro** - Ricordi Lim, 1985
Neri S., **Conosciamo meglio la musicoterapia** - Vers. Free download, 2009
Saccottelli D., **Che casino questo silenzio** - MEF Autore Libri Firenze, 2007
Scardovelli M., **Il dialogo sonoro** - Cappelli Editore, 1992
Sparti D., **Suoni inauditi** - Il mulino Editore, 2005
Tomatis A., **L'orecchio e la voce** - Baldini&Castaldi, 2002
Vitali M., **Alla ricerca di un suono condiviso**, - Franco Angeli Editore, 2004
Wigram T., **Improvvisazione** - Ismez Editore, 2005

Devoto Oli, Il dizionario della lingua italiana - Ed. Le Monnier, 2003

Galimberti U., Psicologia - Garzanti, 1999

Musica "Le Garzantine" - Ed. Garzanti, 2006

Alice - Racconto Sonoro in 12 quadri, CLG Ensemble - Nicotine Records, 2006



SITOGRAFIA

Galimberti U., **"La voce" in Luoghi e forme della musicoterapia** - www.mtonline.it

Gazzola G., **Viaggio nella vocalità** - www.musincanto.it/vocalità

Moschetti G., **Voce e persona, voce e presenza** - www.musicoterapia.it

Penitenti A., **Che cos'è la musicoterapia** - www.aid.a.it, 2009

Spagnolo Lobb M., **Presentazione della Gestalt Therapy** - www.gestalt.it, 2008

Gestalt therapy, la psicologia della Gestalt - www.news-aziende.it

Il metodo Tomatis - www.tomatis-torino.it

La voce e il canto - www.accademiaarsantiqua.net/voce-canto

Principi teorici della musicoterapia - www.benessere.com

Vocalità - www.kalicantus.com

Immagini: www.google.com

Definizioni, didascalie, testi: www.treccani.it, www.wikipedia.it, www.riflessioni.it

Su Cage: www.paoloparisi.org

Su CLG Ensemble: www.clgensemble.it

Su Alice nel paese delle meraviglie: http://liviabidoli.myblog.it/labirinti_di_alice