

## **Musica, contesto e cultura: contributi della ricerca etnomusicologica alla ricerca in ambito musicoterapeutico (1)**

*Daniela Altavilla*

### **Abstract**

Questo articolo indaga il rapporto fra musicoterapia ed etnomusicologia perché, se l'utilizzo della musica per scopi terapeutici è una pratica antica, varia e diversificata, anche la pratica musicoterapeutica attuale è incredibilmente varia, ed anche se negli ultimi 50 anni si è costituita come disciplina autonoma sempre più scientificizzata, (grazie ai contributi delle neuroscienze, della medicina, della psicologia...) non per questo è rimasta immune dai suoi retaggi ancestrali. La terapia musicale si basa, infatti, sulla "umanità della musica", vale a dire su ciò che nella musica c'è di universalmente umano, che coinvolge il corpo, la mente, lo spirito e le emozioni in un'ottica globale.

Dopo una breve panoramica e un confronto tra le due discipline, viene aperta una finestra su una splendida ricerca etnomusicologica di F.Giannattasio, una ricerca di grande suggestione e ricchezza di particolari, cui seguono degli spunti di riflessione in ambito musicoterapeutico ed, in particolare, sul ruolo e il valore del contesto come contenitore culturale per riconoscere ed accogliere le forme di disagio. La musica, infatti, acquista valore terapeutico solo se inserita all'interno di una cornice di riferimento, quindi un contesto o setting.

**Parole chiave:** Musicoterapia, etnomusicologia, concetto di musica, cultura, legame uomo-suono, comportamento musicale e contesto culturale, interdisciplinarietà, rito come contenitore, setting, ruolo della comunità, funzioni della musica nel rituale

### *Musicoterapia ed Etnomusicologia*

Esistono numerose discipline che si occupano di musica da diversi punti di vista, con diversi approcci e finalità, perché si tratta di un fenomeno complesso e articolato, cui sono connessi una vasta gamma di aspetti. Già a partire dalla definizione stessa di *musica* si apre un ventaglio di possibili definizioni che variano, appunto, a seconda del tipo di approccio, del periodo storico, della cultura e degli individui; non esiste una risposta unica valida in assoluto, ma una serie di risposte possibili che cambiano col cambiare delle esigenze dell'uomo, seguendo le trasformazioni della cultura e della società.

In ambito musicoterapeutico la musica occupa un posto centrale: è l'oggetto intermediario, veicolo di conoscenza e trasformazione nella relazione terapeuta/cliente. Definire quindi cos'è e come funziona la musica nell'esperienza

umana, o più in generale il legame uomo-suono, rappresenta un importante presupposto epistemologico in musicoterapia, ed è anche l'attuale obiettivo degli studi etnomusicali, infatti il suo fine ultimo è la comprensione della musica in quanto attività espressiva umana universale. L'etnomusicologia non studia solamente la musica esotica, ed in questa disciplina sono riposte le speranze di una più profonda comprensione di tutta la musica (Blacking, 1986).

Lungo il percorso in musicoterapia ho incontrato usi, modi e scopi diversificati della musica che mi hanno portato ad interessarmi anche alle pratiche musicali presenti in altre parti del mondo per avere una visione di più ampio respiro. In questo senso, l'incontro con l'etnomusicologia diviene una conseguenza logica e naturale.

L'ambito etnomusicale è un ambito articolato e interdisciplinare, in cui esistono diverse tendenze ed aree di interesse, il cui centro è sempre e comunque sul 'musicale' e profondamente legato all'uomo. L'attività di ricerca è dedicata alla documentazione e all'interpretazione delle forme e dei comportamenti umani presenti nel mondo. È lo studio della musica intesa come forma espressiva universale del comportamento umano, quindi è lo studio di tutte le manifestazioni musicali in rapporto alla cultura che le ha determinate. In altre parole si occupa del legame uomo-musica dal punto di vista delle funzioni della musica nella vita dell'uomo e tende all'individuazione di principi generalizzabili sul comportamento musicale.

*“Mettendo a confronto forme e comportamenti musicali delle diverse società e culture, la ricerca etnomusicale ha posto di fatto al centro della questione il concetto stesso di musica, suggerendone uno di più universale portata”* (Giannattasio, 1998, pag 12) *“Gli studiosi occidentali, abituati a concepire la musica come un prodotto puramente motivato da finalità estetiche, con gli studi etnomusicologici hanno incontrato società che utilizzavano l'attività sonora in modo profondamente diverso e molto più chiaramente connesso alle loro necessità esistenziali”* (Magrini, 2002, pag 169). È soprattutto nella tradizione occidentale che la musica sembra assumere una espressione estetica autonoma, mentre al di fuori dell'area colta europea la musica appare sempre legata e funzionale ai momenti salienti della vita sociale (riti, celebrazioni, ecc.) e non concepita come una 'cosa in sé'.

Gli studi etnomusicali possono aiutare quindi ad ampliare sia il concetto di musica in generale e sia la comprensione del legame uomo-suono in rapporto al contesto culturale. Ma non solo, infatti possono aiutare a non cadere in facili pregiudizi, ad esempio quello di considerare le musiche extraeuropee come 'altre' musiche, quindi ad accedere ad un nuovo mondo musicale e ad una più profonda comprensione della 'nostra' musica. Aiutano ad essere consapevoli dell'insieme dei propri valori musicali (repertori, tecniche compositive ed esecutive, gusto e abilità musicali) che sono indotti dall'ambiente sociale e culturale. Infatti anche J. Blacking ha affermato che dopo i suoi studi in Sudafrica ha iniziato a capire e a valutare meglio sia la sua società che la sua musica (Blacking, 1986).

L'etnomusicologia si propone inoltre come metodo, come antropologia della musica e del comportamento musicale; dunque può aiutare a comprendere l'interazione dei fattori psicologici, sociali, culturali, insieme a fattori puramente musicali, nei processi

di produzione e fruizione del suono organizzato. Conoscere e capire il modo di fare musica in culture differenti porta ad avere una maggiore consapevolezza sul rapporto fra musica, contesto e cultura, perché i sistemi operativi sono universalmente dati, mentre i modelli espressivi sono culturalmente acquisiti (Blacking, *ibidem*).

Ecco che l'ambito musicoterapeutico, per sua natura interdisciplinare, si arricchisce dell'apporto di un altro ambito interdisciplinare, l'etnomusicologia, in particolare per l'importanza che riveste l'ambiente, quindi la società e la cultura, nella strutturazione dell'individuo in tutte le sue manifestazioni. Ogni nuova ricerca, ogni nuova documentazione etnomusicale rappresenta un piccolo tassello verso la costituzione di una 'grande mappa', da cui ricavare le potenzialità/capacità espressive dell'uomo e della musica, per comprendere appieno il legame uomo-suono.

Musicoterapia ed etnomusicologia rappresentano ognuna un intreccio di strade che si intersecano spesso su temi centrali comuni, e che portano verso la conoscenza dell'uomo e della musica: capire l'uomo per comprendere la musica, capire la musica per comprendere l'uomo. Uomo e musica sono legati indissolubilmente l'uno all'altra. Se non esistessero uomini che pensano, agiscono e creano, allora non esisterebbe neppure il suono musicale (Merriam, 1983). Al centro di tutto c'è l'uomo e i suoi rapporti con gli altri uomini; uomo inteso nella sua totalità, cioè nel suo essere biologico, sociale e portatore di cultura. Così la musica, intesa come tratto peculiare della specie umana, prodotto di processi fisiologici e cognitivi universali, e come sistema relativo di suoni, le cui strutture sono prodotte, espressione e funzione di un particolare sistema sociale.

### *Definizioni e confronto*

Per capire come e quanto la collaborazione fra musicoterapia ed etnomusicologia possa essere proficua, si può pensare in via del tutto speculativa di operare un confronto tra i due ambiti; infatti evidenziare le affinità e le divergenze risulta essere un'operazione utile e necessaria se si vuole comprendere perché e in che modo la ricerca etnomusicale può rappresentare un valido contributo per l'ambito musicoterapeutico. Il primo passo è quello di un confronto fra i rispettivi termini e definizioni.

La musicoterapia "*è un processo sistematico di intervento ove il terapeuta aiuta il cliente a migliorare il proprio stato di salute, utilizzando le esperienze musicali ed i rapporti che si sviluppano attraverso di esse come forze dinamiche del cambiamento*" (Bruscia, 1993). È composta da due grosse aggregazioni disciplinari attorno ai due temi fondamentali, la musica e la terapia, ricche ognuna di implicite sfaccettature. Non si tratta infatti di una singola disciplina con limiti definiti e immutabili, bensì di un'aggregazione di molte discipline attorno alle due aree principali, che sono la musica e la terapia (Bruscia, *ibidem*). La musicoterapia si caratterizza per la multidisciplinarietà del corpo di conoscenza e per la combinazione di discipline che spaziano dall'arte alla scienza e al rapporto interpersonale. È da sottolineare il fatto che esistono diverse modalità e diversi approcci di terapia, che si

tratta di una materia ancora giovane, e quindi che ad oggi non è facile avere una definizione unica e accettata universalmente (Bruscia, *ibidem*).

Anche l'etnomusicologia è la dinamica combinazione di molte discipline attorno a due grosse aree: l'antropologia e la musicologia. *“Etnomusicologia è un termine relativamente nuovo e comunemente usato per definire lo studio dei diversi sistemi musicali esistenti nel mondo”* (Blacking, 1986, pag 27). *“Dall’etimo composto di etno-musico-logia si possono trarre due diverse ma altrettanto legittime interpretazioni: a) musicologia etnica (dei diversi popoli); b) etnologia della musica. Entrambe le formulazioni corrispondono in effetti a due tendenze realmente presenti nella ricerca etnomusicale e alternamente presenti nella storia degli studi”* (Giannattasio, 1998, pag.17-18). *“L’etnomusicologia nasce con la scoperta e l’osservazione delle ‘alterità’ musicali [...] essa ha come scopo principale [...] quello di interpretare ogni fenomeno musicale in rapporto alla particolare cultura che lo ha prodotto, adottando strumenti e categorie di portata e validità universali”* (Giannattasio, *ibidem*, pag.31).

Da questo sintetico quadro emergono già importanti analogie e differenze: sia la musicoterapia che l'etnomusicologia rientrano nel corpus delle scienze umane; sono relativamente recenti, sempre in progress, quindi nulla viene dato mai come scontato o definitivo. Non esprimono giudizi di valore sul fatto musicale e tutte le possibili manifestazioni vengono considerate con pari dignità. Possiamo ritenere affine l'interesse di entrambe al rapporto fra testo e contesto, fra analisi e descrizione musicale e analisi e descrizione degli aspetti non-musicali della musica (simbolici, estetici, sociali, psicologici, fisici, ecc.). Sia in musicoterapia che in etnomusicologia esistono diversi modelli teorici di riferimento e diverse aree di pratica; le attività di ricerca e di pratica hanno carattere fortemente interdisciplinare, infatti possono esservi utilmente applicati approcci derivanti da altri campi del sapere. Le discipline affini all'una e all'altra riguardano soprattutto l'area musicale (musicologia, analisi musicale, antropologia della musica, psicologia della musica, sociologia della musica, semeiotica della musica), ma anche l'area psicologica (psicologia generale e psichiatria, psicologia dell'età evolutiva, pedagogia). In entrambe il focus è musicale e umano, *“il suono è l’oggetto, e l’uomo è il soggetto”* (Blacking, 1986, pag.48). Si può notare che entrambi i termini sono dotati di una duplice identità, etnomusicologia e musico-terapia, e in questa duplice identità appare evidente l'affinità nel focus centrale delle due discipline, che per entrambe è nel 'musicale', ma ecco che compare anche una sostanziale divergenza nel tipo di approccio a tale nucleo. Come già ricordato, infatti, mentre la prima è un'attività di ricerca dedicata alla documentazione e all'interpretazione delle forme e dei comportamenti musicali presenti nel mondo, con lo scopo di individuare dei principi generalizzabili sul comportamento musicale, la seconda è un'attività pratica di intervento in cui le esperienze musicali vengono usate come forze dinamiche di cambiamento dell'individuo, con lo scopo di migliorare il benessere psico-fisico del soggetto attraverso l'uso terapeutico della musica.

Dunque è diverso il fine delle due discipline: infatti l'etnomusicologia è essenzialmente una disciplina teorica, per quanto le sia necessaria una fase di lavoro 'sul campo', il cui fine è lo studio, la documentazione e la formulazione di teorie generali, mentre la musicoterapia utilizza questo grande serbatoio di conoscenze per un intervento di carattere applicativo che mira al benessere, all'equilibrio psico-fisico e sociale dell'individuo attraverso un processo dinamico di cambiamento. L'etnologo musicale ha una formazione di tipo musicologico di cui si serve per una ricerca di tipo antropologico, non certo per cambiare o trasformare la cultura che sta osservando.

Sintetizzando molto, possiamo dire: ciò che accomuna ambedue le discipline è la musica e il rapporto uomo-musica, mentre ciò che le diversifica è lo scopo, l'una finalizzata alla comprensione e l'altra al cambiamento.

Inoltre la musicoterapia nella relazione uomo-suono cerca la chiave per la comprensione del singolo individuo, mentre l'etnomusicologia cerca la comprensione di una cultura per scoprirne i modelli generali.

All'etnomusicologia poi, va riconosciuto il primato nell'essersi posta per prima il problema dell'osservazione, della raccolta e dell'analisi dei dati, vale a dire del rapporto fra osservatore e cultura osservata, della relazione fra testo e contesto, delle modalità di trascrizione, ecc.

Dunque, pur avendo scopi diversi, il terreno comune alle due discipline è assai vasto: gli studi etnomusicali possono mettere a disposizione sia la documentazione relativa agli usi terapeutici della musica presenti nelle varie culture (parte documentativa), che gli studi circa la comprensione del rapporto uomo-musica in generale (parte interpretativa). Si tratta quindi di un apporto essenzialmente di natura teorica, ma estremamente pregnante.

Dalla letteratura etnomusicale possono emergere numerose tematiche particolarmente importanti e complesse per il mondo della musicoterapia: ad esempio la definizione del concetto di musica, il rapporto fra aspetti biologici e culturali della musica, le funzioni della musica, i moventi del comportamento musicale, ecc. Un contributo particolarmente significativo riguarda il rapporto dell'individuo e dei fenomeni musicali con la cultura; infatti non si può ignorare il significato simbolico del suono, secondo associazioni e significati che sono culturalmente sottesi. Ma non solo, ad esempio le ipotesi di Blacking sulle origini biologiche e sociali della musica potrebbero ripercuotersi sul modo di valutare la musicalità e sui sistemi di educazione musicale; potrebbero quindi far nascere qualche nuova idea sul ruolo della musica nell'educazione e più in generale nella società.

Ma anche attraverso le ricerche etnomusicali sul campo possono emergere interessanti spunti di riflessione, ed in particolar modo quelle riguardanti gli usi terapeutici della musica potrebbero, ad esempio, far nascere nuove prospettive sul valore terapeutico della musica nelle relazioni d'aiuto, ampliando i confini della conoscenza in generale e offrendo la possibilità di una rilettura di tali fenomeni utile alle applicazioni a noi più vicine.

Come musicoterapeuta non posso rimanere indifferente o ignorare certe pratiche musicali a scopo terapeutico presenti in altre parti del mondo, per quanto possano essere o sembrare distanti, non solo a livello geografico, ma soprattutto a livello culturale. Vediamo ad esempio, attraverso un piccolo stralcio, quanto un culto di possessione praticato in Africa mostri delle corrispondenze interessanti, oltreché affascinanti, tra musicista-posseduto e musicista-terapeuta-cliente:

*“la posseduta è in balia dei suonatori di tamburo, che accompagnano i suoi gesti imprimendo loro un movimento sempre più rapido e violento. In effetti, a partire da questo momento si stabilisce una stretta relazione interpersonale fra il tamburino e la posseduta. In certo qual modo questi la prende a carico: si tiene vicinissimo a lei e non l’abbandona più, seguendo i suoi benché minimi movimenti, osservando continuamente il suo comportamento e regolandosi su di esso per accelerare il tempo o viceversa per rallentarlo, per scegliere le percussioni necessarie e adeguarne l’intensità. Insufflando nella posseduta il ritmo della danza, la mantiene sotto il suo potere e la trascina nel turbine sempre più violento della sua musica. Ma se è in grado di dirigerla a suo piacimento, ciò è possibile perché ha saputo instaurare con lei un’intima intesa; se la domina e può imporle la sua volontà, è perché sa seguirla. È lui a dirigere il gioco, ma vi è dialogo: lui parla con la musica e lei risponde con la danza”* (Rouget, 1986, pag.155).

*Uso terapeutico della musica visto attraverso una ricerca etnomusicologica ‘sul campo’: dalla ricerca di F. Giannattasio, “Musica e trance in un culto di possessione in Somalia” (1998, pagg. 245-263)..*

Questa parte vuole essere una sorta di viaggio di ricognizione attraverso un estratto di una ricerca sul campo di uno dei maggiori etnomusicologi italiani. L’intento è quello di esplorare questioni di interesse musicoterapeutico da un’altra angolazione, con la speranza, insita in ogni viaggiatore, di trovarvi nuovi spunti di riflessione.

Data l’aderenza del tema trattato, piuttosto che operare una parafrasi della ricerca in questione, proporrò qui di seguito un estratto dal lavoro originale di Giannattasio, tralasciando in questa sede quelle parti che si rivolgono specificatamente a persone con competenze musicali.

In questo modo si potrà vedere come la ricerca etnomusicale affronta queste tematiche, che possono offrire un interessante contributo in ambito musicoterapeutico.

Sarà un viaggio affascinante ricco di suggestioni, ma soprattutto di spunti interrogativi utili per ulteriori approfondimenti: ad esempio il rapporto fra divinità-malattia-musica, fra musica e stati alterati di coscienza, il rituale e la struttura del setting, le modalità di intendere la terapia, la cura e la guarigione, il ruolo della comunità, l’importanza della cultura, ecc.

*“Mingis (pron. Minghis) è il nome che lo Zâr, il culto di possessione praticato in tutta l’Africa nord-orientale, assume in alcune aree costiere della Somalia ... Così come gli altri culti della Zâr (in somalo, Saar), anche il Mingis ha il suo fondamento nella credenza in una nutrita schiera di spiriti – che in Somalia sono assimilati ai jinni della religiosità popolare islamica e inquadrati in una complessa gerarchia – ritenuti in grado di ‘possedere’ le persone, con la conseguenza di provocare in esse disturbi psico-fisici. La possessione si manifesta attraverso sintomi di varia natura (ipocondria, cefalea, vomito, ma più generalmente stati nevrotici e psicotici) e può colpire un individuo sia direttamente che per trasmissione da un’altra persona, o può addirittura essere ereditaria.*

*Il culto si sostanzia in un ciclo di pratiche rituali dirette da sacerdoti chiamati calaqad (pron. álacat) attorno ai quali si costituiscono vere e proprie comunità di adepti, con differenti gradi iniziatici. La finalità delle pratiche rituali è essenzialmente terapeutica, in quanto esse devono permettere, attraverso stadi successivi, un patteggiamento fra posseduto e spirito/i possessore/i che, rimuovendo il rapporto conflittuale, elimini la malattia; fondamentali, a questo fine sono gli stati di trance ritualmente indotti nel malato per mezzo della musica e della danza, attraverso i quali si manifesta pubblicamente l’identificazione fra posseduto e spirito possessore. Un ciclo terapeutico completo ha, per la persona che vi si sottopone, una durata piuttosto lunga (generalmente due anni) e costi elevati, soprattutto per l’acquisto di oggetti da utilizzare nei riti e da donare al calaqad (e alla comunità) e di animali (pecore, capre) da sacrificare agli spiriti.*

*Nella comunità oggetto di questo studio, un ciclo individuale di cura comporta diversi stadi, dal momento in cui il calaqad diagnostica il ‘Mingis’ fino al rito novenale chiamato Muul, decisivo per la terapia. Alcune delle pratiche rituali, come ad esempio l’individuazione dei jinni ‘possessori’, possono non avere uno svolgimento pubblico ed essere effettuate senza la presenza della comunità, ma è all’interno delle funzioni pubbliche che ha luogo la terapia coreutico-musicale cui il malato si deve sottoporre in ogni fase del ciclo.*

*Ogni funzione pubblica si configura come sequenza di trattamenti individuali mediante musica, danza e particolari oggetti ed espedienti rituali. Le differenze riscontrabili fra un trattamento e l’altro dipendono, oltre che dagli stadi della ‘terapia’ attraversati dai diversi malati, dal tipo di affezione (e di spirito) che affligge i singoli individui e dal comportamento da questi manifestato durante la possessione, che varia secondo le loro diverse personalità.*

*Un trattamento comporta generalmente le seguenti fasi:*

- 1. preliminare (parzialmente reiterata nel corso del rito), che si sostanzia nel rapporto calaqad/malato e prevede varie operazioni: fumigazione con l’incenso; asperzione con profumi; vestizione rituale; colloquio rituale;*
- 2. musicale, nella quale il calaqad e i suoi assistenti iniziano a cantare e poi a suonare, subito imitati da tutta la comunità, mentre il malato, seduto a terra, ‘prende gli spiriti’ ascoltando i tamburi;*

3. coreutico-musicale, che scaturisce da quella precedente nel momento in cui il malato inizia la danza di possessione, e prosegue con continue interruzioni nelle quali il calaqad lo assiste (praticandogli violenti massaggi se è colto da crampi, parlandogli ecc.), fino a che egli non raggiunge la trance;

4. culminante, nel momento critico in cui subentra la trance e avviene l'identificazione con il jinni;

5. coreutico-musicale conclusiva, nella quale il posseduto ritorna dallo stato di trance a quello di normalità e abbandona il centro del cerchio rituale.

[...] I rituali si svolgono generalmente all'interno di una tenda rettangolare, di circa quattro metri per cinque, priva di addobbi, o ornamenti particolari (a esclusione di semplici stuoie stese per terra); unico elemento scenografico è la penombra che conferisce al luogo un'atmosfera solenne. Oltre a costituire un riparo dal sole e dal forte vento, la tenda circoscrive l'effettivo spazio cerimoniale, il templum del culto, all'interno del quale possono accedere, a piedi scalzi, solo i partecipanti alle cerimonie. Il suo perimetro delimita dunque il luogo sacro (mowlaq) e separa i partecipanti dagli spettatori, connotandone formalmente i ruoli: chiunque esca dalla tenda, anche a seguito di una trance, cessa di essere assistito dalla comunità che partecipa al rito, e nessun atto della terapia coreutico-musicale di possessione può aver luogo fuori della tenda.

### **Gli oggetti del rito**

Prima che la tenda si riempia di gente vengono disposti, sul lato che si oppone a quello d'ingresso, i quattro tamburi cerimoniali che il calaqad e i suoi assistenti percuoteranno durante il rituale. Il ruolo dei tamburi è fondamentale non solo per dirigere e accompagnare i canti e la danza, ma anche perché il loro suono – secondo quanto affermano gli stessi officianti – ha il potere di evocare gli spiriti. [...] Quando vengono percossi simultaneamente, i quattro tamburi sviluppano un volume di suono molto intenso, ai limiti della sopportabilità (almeno per chi non vi sia abituato).

Altro oggetto liturgico indispensabile è un incensiere che viene impiegato per le fumigazioni. [...] In questo caso si deve ritenere che i suffumigi, oltre a un'azione purificatrice e propiziatoria, abbiano anche un effetto psicotropo. L'incensiere viene anche adoperato per 'consacrare' i tamburi, scaldando e tenendo così, con il fumo caldo dell'incenso, le loro pelli.

Durante la cerimonia viene inoltre fatto un uso abbondante e continuo di profumi. [...] Gli intensi effluvi dei profumi si mescolano così all'odore acre dell'incenso, inondando a tal punto la tenda da annullare, di fatto, ogni ulteriore percezione olfattiva.

Fondamentali per l'addobbo cerimoniale sono i veli, le vesti e le stoffe dai colori accesi che i pazienti portano al calaqad e che verranno poi in buona parte distribuiti ai partecipanti nel corso del rituale. [...]

Tamburi, incenso, profumi e vesti colorate costituiscono i paraphernalia della liturgia del Mingis, all'interno della quale assolvono la funzione di determinare un contesto cerimoniale gradito ai jinni, tale da bendisporli e indurli a manifestarsi nel



corso del rito. Per questo gli oggetti assumono necessariamente un carattere sacro: la loro gestione è affidata esclusivamente al calaqad (e ai suoi assistenti); la loro azione 'dichiarata' è indirizzata agli spiriti e non alla comunità. Ma un'influenza più evidente e diretta, anche se non dichiarata, si esercita sugli uomini: strumenti musicali, incenso, profumi e abiti colorati concorrono a una alterazione, in senso iperestesico, delle percezioni dei partecipanti. Queste sollecitazioni sensoriali possono essere considerate condizioni concomitanti, nella particolare dinamica spazio-temporale creata dalla musica e dalla danza, ai fini del raggiungimento della trance.

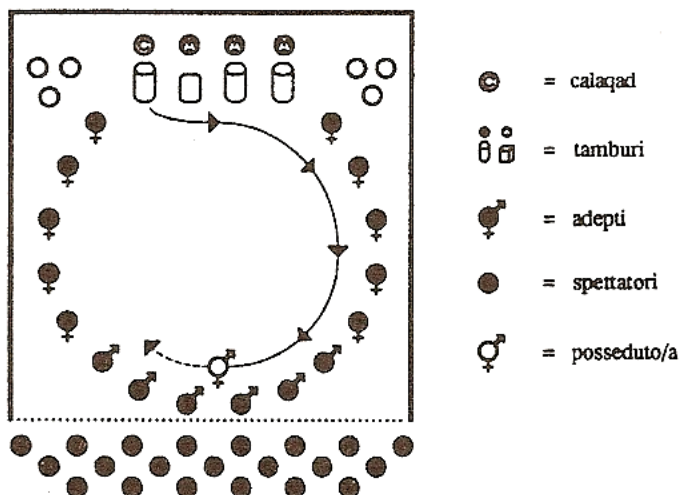
### **La disposizione dei partecipanti**

La tenda comincia ad assumere il carattere di recinto sacro nel momento in cui i fedeli, secondo un ordine determinato dai loro diversi ruoli, si dispongono al suo interno. Prende così forma il cerchio rituale, al centro del quale le danze di possessione avranno luogo:

- sul fondo della tenda siedono, dietro i quattro tamburi cerimoniali, il calaqad e i tre suoi assistenti;
- in corrispondenza dei due lati più lunghi della tenda si dispongono, in piedi, gli adepti del culto (devoti e assistenti del calaqad), per la quasi totalità donne;
- nel lato che corrisponde all'apertura della tenda il cerchio è chiuso da una fila di uomini i cui compiti sono particolari e conferiscono loro uno statuto ambiguo (tra fedeli, assistenti e 'manovali' del culto);
- fuori dalla tenda si assiepa una folla di persone, composta da altri fedeli, familiari e curiosi che seguono la cerimonia senza prendervi parte direttamente.

Nelle cerimonie cui ho assistito, la possessione si è rivelata un fenomeno prevalentemente femminile. Questa prevalenza è una caratteristica generale dei culti di possessione. Nel Mingis essa trova una sua precisa formalizzazione nella disposizione rituale dei partecipanti. Oltre a quelle per le quali la seduta è in special modo istituita (ad esempio le pazienti che iniziano o concludono la terapia), solo alcune delle donne che compongono il cerchio si lanceranno, a turno, nella danza: per aiutare chi sta già danzando (spesso espressamente invitate dal calaqad) oppure spontaneamente, 'richiamate' dal jinni. Il compito delle donne del cerchio si limita altrimenti al canto, al battito delle mani e all'incitamento della danza con grida stereotipe (i caratteristici you-you). [...] Le donne sono del tutto escluse dal settore in prossimità dell'ingresso. D'altro canto nessuno degli uomini che lo occupano entra in trance o abbandona il suo posto se non per essere sostituito da un altro.

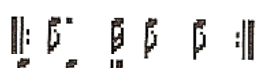
Quella degli uomini è una posizione-chiave nella struttura del cerchio: schierati sul lato aperto della tenda, essi delimitano, e non solo in senso simbolico, l'interno



dall'esterno del templum. Questo ruolo di 'guardiani dell'ingresso' ha infatti anche una utilità concreta: quella di impedire che i posseduti, nell'impeto del loro stato alterato, si lancino fuori dalla tenda sfuggendo così al controllo del calaqad e del gruppo di culto.

### **La musica e i 'contrassegni musicali'**

Il repertorio musicale del Mingis è costituito da una serie di canti eseguiti, al ritmo dei tamburi e del battito di mani, dall'intera comunità. Tale repertorio si presenta come un insieme del tutto omogeneo per quel che concerne la forma, lo stile e le modalità di esecuzione. [...]

All'inizio del canto i tamburi ripetono la formula  che quasi subito si trasforma però in

La variazione dal primo al secondo modello ritmico non ha altra incidenza sul canto se non quella di indurre un aumento d'intensità delle voci. Le due fasi ritmiche sono enfatizzate dal battito di mani, differenziato fra donne e uomini.

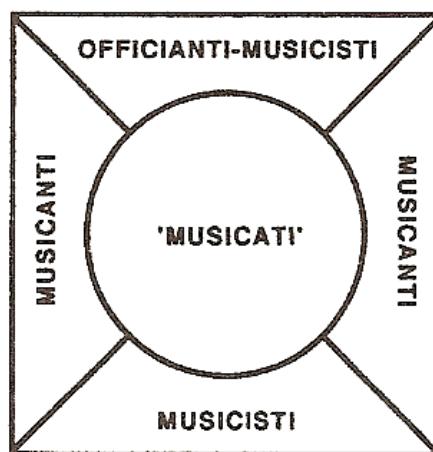
I caratteri formali del repertorio musicale del Mingis possono essere reconsiderati sulla base di una duplice funzione assoluta dai canti: evocare gli spiriti; accompagnare la danza di possessione.

I vari canti sono infatti connessi ai diversi spiriti del Mingis, dei quali si dice elogio il carattere e descrivano attributi, abitudini, desideri ecc. In realtà, nel testo si riesce a malapena a riconoscere il nome dei diversi jinni (Wadhooye, Maame ecc.), poiché viene utilizzata una lingua criptica ignota agli stessi adepti. In linea di principio a ogni jinni corrispondono uno o più canti che gli sono propri e che devono essere eseguiti per evocarlo. In questo senso i testi verbali associati alle diverse melodie le qualificano come 'contrassegni musicali' ('divise musicali', secondo Rouget, 1986 pp.134-43) dei differenti jinni.

Nel Mingis il ritmo non partecipa, come in altri culti di possessione alla caratterizzazione dei contrassegni, dato che tutti i canti si svolgono sempre sulle stesse due formule eseguite dai tamburi. La trasformazione del modulo ritmico sembra invece connessa principalmente alla seconda funzione della musica rituale: quella di accompagnare la danza. Il passaggio dalla prima figura ritmica eseguita dai tamburi a una ripetizione ossessiva del beat in ottavi, che comporta una variazione (e diversificazione) dei battiti di mani e un aumento dell'intensità delle voci [...] incrementa gli stimoli dinamici ed emozionali di cui è fatto oggetto il posseduto nel corso della sua esperienza coreutica

### **La distribuzione dei ruoli musicali**

Posseduti, calaqad e assistenti 'tamburini', fedeli (iniziati, adepti, altri assistenti), uomini-guardiani: nel corso di una funzione ognuno di questi gruppi, che agisce in un'area ben definita della tenda, assume compiti e comportamenti differenziati, fra i quali quelli musicali hanno



*particolare rilievo, dato che musica e canto coinvolgono l'intera comunità.*

*Coloro che nel corso della funzione vivranno lo stato di possessione sono gli unici a essere esclusi, almeno nella fase che li vede impegnati nella danza, dalla produzione musicale. In quella circostanza essi non fanno musica, ma la subiscono [...]. Ciò non implica un atteggiamento passivo nei confronti dell'evento musicale: i loro ansimi ritmati e le loro grida sono piuttosto la prova del modo in cui interiorizzano la musica e soggiacciono ad essa. D'altronde, il canto e il ritmo scandito dalle mani e dai tamburi arrivano loro da tutti i lati, in una sorta di quadrifonia che li pone sempre al centro dell'evento musicale.*

*Sul lato più interno della tenda il calaqad e i suoi assistenti suonano i tamburi e intonano i canti. Sono i responsabili della musica, anche se il loro di 'musicisti' è parte di quello di officianti del rito: i tamburi, strumenti mediatori fra divinità e fedeli, non potrebbero che essere nelle mani di coloro che della mediazione si fanno garanti. Al sacerdote spetta fra l'altro il compito di interrompere e riprendere il canto e la percussione ogni volta che, nella funzione, ciò si renda necessario.*

*Sul lato opposto agiscono gli uomini. Anche a loro spettano precise responsabilità nella produzione musicale [...]. A loro spetta, infatti, il compito di garantire in ogni momento la realizzazione esatta e completa della musica rituale. Per questo possono essere considerati come gli effettivi 'musicisti', il cui ruolo vocale e strumentale è in tutto complementare a quello del calaqad e degli assistenti tamburini. Non a caso, probabilmente, a questa complementarietà corrisponde una distribuzione frontale e contrapposta dei due gruppi musicali.*

*Gli adepti (o meglio, le adepte) del culto si trovano così 'incernierate' nei due restanti settori del cerchio, fra gli 'officianti-musicisti' e i 'musicisti', e da essi dipendono per l'esecuzione musicale. I fedeli possono essere considerati dei 'musicanti', nel senso che la loro attività canora e percussiva è accessoria (e incostante), anche se richiesta e formalizzata nell'esecuzione collettiva della musica rituale. Naturalmente i singoli adepti passano dallo stato di 'musicanti' a quello di 'musicati' nel momento in cui diventano essi stessi protagonisti della danza di possessione.*

*Generalmente le due file di fedeli agiscono di riflesso rispetto alla musica prodotta negli altri due settori del cerchio [...]. A differenza dei 'musicisti', i fedeli caratterizzano l'esecuzione musicale con una forte partecipazione emotiva al 'dramma' che si sta svolgendo al centro del cerchio. Tale emotività si manifesta anche sotto forma di esortazioni verbali al posseduto, grida stereotipe (you-you) ecc.*

### **La danza**

*In una seduta di Mingis l'attività coreutica coinvolge, in forme e misura differenti:*

- 1. coloro che si sottopongono alla terapia;*
- 2. i fedeli che formano il cerchio rituale;*
- 3. il calaqad.*

*I primi sono protagonisti della vera e propria danza di possessione; i fedeli che compongono il cerchio accompagnano la danza del posseduto con movimenti semplici e costanti che ne costituiscono, in un certo senso, il complemento*

coreografico; il *calaqad*, infine, danza in un momento del tutto particolare della seduta: quello in cui presta assistenza sommaria [...] ad alcuni fedeli in attesa di iniziazione [...] ricevendo da loro in cambio un modesto pagamento in denaro.

1. La danza individuale di possessione ha luogo nel circuito determinato dal cerchio rituale. Dopo aver 'preso gli spiriti' [...] il posseduto si lancia nella danza e ha inizio così la fase coreutico-musicale: egli comincia a percorrere in senso orario il circuito rituale con un lungo passo saltellato [...]. Il passo saltellato è un elemento costante della prima fase della danza [...]. L'attività gestuale, invece, varia in misura notevole da danzatore a danzatore, anche se il ricorrere di alcuni movimenti stereotipi rivela l'esistenza di un comportamento cinesico-coreutico formalizzato. [...] Più il posseduto si approssima alla trance, più la sua danza si fa convulsa. [...]

2. Non è facile stabilire, invece, fino a che punto l'attività motoria dei componenti il cerchio rituale possa essere considerata danza. Quando il loro canto si svolge sul primo dei due schemi ritmici eseguiti dai tamburi, essi si limitano a battere le mani, ma compiono quest'atto in modo stereotipo, con un movimento simmetrico e ritmico delle braccia [...]. Non appena subentra il secondo schema ritmico, i partecipanti al cerchio iniziano invece una serie di salti a piè pari [...]. Questa seconda azione del cerchio può essere considerata una forma semplice di danza 'saltata'. Nel complesso, l'attività musicale e cinesica del cerchio rituale va considerata funzionale alla danza di possessione che si svolge al suo interno: anche l'azione coreografica dei fedeli contribuisce infatti a incitare ed eccitare il posseduto affinché raggiunga la trance. Non a caso il cerchio, in determinati momenti, gli si stringe intorno come per infondergli energia e sostegno.

3. La danza del *calaqad*, infine, non è convulsa e anzi appare, rispetto a quella eseguita dai posseduti, estremamente misurata ed elegante [...]. L'autocontrollo del *calaqad* si spiega con la funzione 'medianica' della sua danza, che deve metterlo in condizione di divinare e di farsi portavoce (ma non posseduto) dei jinni. [...]

### **Le funzioni della musica nel rituale del Mingis**

[...] [Nel Mingis le] stimolazioni olfattive (l'incenso e i profumi), visive (i colori e le forme dei veli e degli abiti) e sonore (gli *you-you* delle donne, gli incitamenti verbali, il volume e l'ossessività dei suoni) concorrono, in un quadro formalizzato di comportamenti cinesici (la danza), prossemica (l'allargarsi e lostringersi del cerchio rituale) e musicali-verbali (il canto e il ritmo) a determinare il contesto della trance. Ma nel 'coinvolgimento dei cinque sensi', qual è il ruolo specifico della musica?

Comunque lo si voglia considerare – emozionale, comunicativo o capace di effetti neurofisiologici – il 'potere' della musica nella possessione del Mingis è, secondo le categorie concettuali dei protagonisti, di natura divina. Per questo la musica può costituire l'elemento portante della liturgia e svolgere molteplici funzioni.

Innanzitutto essa permette, nel rituale, l'espressione della comunità nel suo insieme. Come si è detto, ogni comportamento musicale individuale è proporzionato al ruolo che ciascuno dei partecipanti assume nelle specifiche sedute, al punto che è addirittura possibile stabilire una corrispondenza fra organizzazione musicale e disposizione cerimoniale dei fedeli.

*Inoltre, sulla musica, e grazie a essa, sono incernierati e coordinati tutti gli altri rituali. Questa funzione ordinatrice della musica si realizza in una dimensione temporale 'convenzionale' di cui il battito continuo e regolare dei tamburi costituisce, per così dire, il cronometro.*

*In definitiva, nel Mingis, come in molti altri culti di possessione, la musica consente al rito di cadenzarsi su un tempo magico-religioso, diverso da quello profano della quotidianità, immettendo l'azione in una temporalità virtuale, metastorica, in cui gesti, spazi e comportamenti si coordinano e si misurano reciprocamente all'interno di un 'canovaccio' da memorizzare e replicare. Ciò equivale a dire che, grazie soprattutto alla dimensione musicale che incanala l'espressività (verbale, gestuale ecc.) in un ordine sequenziale obbligato e talmente ridondante (la ripetitività del rito), si ha a che fare nel Mingis con un sistema di comunicazione chiuso, completamente formalizzato, per molti versi simile a quello che si instaura nel gioco. Come nel gioco, infatti, ogni atto comunicativo, ogni oggetto, ogni sequenza di azioni ha un valore simbolico e un'efficacia predeterminati.*

*Non è forse un caso che in somalo 'prendere parte al Mingis' si traduca con il verbo ciyaarid (giocare), che significa, a un tempo, 'suonare', 'cantare' e 'danzare', aspetti inseparabili di un'unica azione – 'giocare il Mingis' – definita stabilmente da regole (l'impianto cerimoniale) che ne determinano gli schemi. Ma, come a suo tempo ebbe a osservare Ernesto De Martino (1977, pp.229-30), ciò che distingue l'azione rituale dal gioco, altrimenti autotelico, è la presenza del mito che inverte l'azione rendendola efficace nei confronti del 'divenire storico'. Tale distinzione sottolinea il primato della motivazione e delle finalità sui meccanismi e le regole dell'azione rituale. Il credo religioso è fondamentale per i buoni esiti del rito: infatti è assumendo le spoglie del jinni che la malattia può essere socializzata e curata all'interno di una comunità i cui membri condividano o abbiano già vissuto la 'possessione' e siano perciò in grado di accettare il neofita, testimoniargli l'efficacia dell'atto di fede e guidarlo nel difficile iter che si accinge a intraprendere. Si potrebbe affermare che [...] senza una partecipata adesione al mito difficilmente il gioco rituale sortirà i suoi effetti terapeutici.*

*Inoltre, se si legge un rito di possessione come una pratica tradizionale tesa al superamento e alla ri-socializzazione di stati individuali di disagio esistenziale, non si può non osservare che su un piano concettuale essa è garantita da entità al di sopra degli eventi (la divinità, gli spiriti), mentre sul piano materiale è resa possibile da una serie di procedure specifiche. Queste ultime consentono al malato il superamento delle proprie insicurezze e inibizioni e il passaggio (la trance) da un comportamento 'disordinato' e non comunicativo a un nuovo comportamento – la possessione, in quanto identificazione con il presunto agente causale (nel Mingis, il jinni) – che, per quanto parossistico, risulta 'ordinato' in schemi socialmente condivisi e perciò comprensibile.*

*In questo senso, proprio come il gioco infantile analizzato da Piaget (1945, 1964), il rito sembra svilupparsi su tre piani interrelati: simbolico, delle regole dell'azione e sensorio-motorio. Basta ridefinire questa tridimensionalità, sostituendo:*

a) al piano 'simbolico' quello dei significati 'mitico-rituali', il cui controllo è di specifica competenza degli officianti (il calaqad e i suoi assistenti);

b) al piano 'delle regole' quello dell'impianto 'cerimoniale', la cui gestione è affidata all'intera comunità degli adepti;

c) al piano sensorio-motorio quello delle procedure tecnico-terapeutiche e degli schemi comportamentali finalizzati all'induzione della trance nel posseduto.

[...] Se sul piano mitico-rituale la musica è funzionale a una sacralizzazione e destorificazione dell'evento (tempo virtuale vs tempo reale) e sul piano cerimoniale a una regolazione in senso liturgico dei comportamenti degli adepti, è sul piano tecnico-terapeutico che essa, associata alla danza, gioca in maniera diretta il suo ruolo di 'ordinatore' dei comportamenti del posseduto. L'ordine a cui la musica richiama il malato fa presa in primo luogo sulle sue reazioni istintive e non implica una contemporanea assunzione di coscienza: chiama in causa il suo corpo prima che la sua mente. Si potrebbe dire che, guidato dal calaqad e spronato dai fedeli, il posseduto si 'lasci andare' nella danza appoggiando i suoi movimenti e i suoi passi sull'implacabile ritmo dei tamburi. [...]

Restano comunque aperti alcuni interrogativi: in che modo la musica «parla alla testa e alle gambe»<sup>1</sup>? Perché assume questo ruolo privilegiato di mediazione fra umano e divino, fra diversità e normalità, fra azione e finalità? In che misura la musica può essere considerata una tecnica della trance?

Nel culto del Mingis la musica è in grado di guidare la danza e condurre alla trance, nonostante la sua forma estremamente semplice [...]. Tuttavia, cercare nella musica del Mingis un 'potere' specifico di induzione dello stato alterato di coscienza – a prescindere dai rapporti che essa intrattiene con la danza e la formalizzazione gestuale, con le altre stimolazioni sensoriali e, in generale, con l'intero apparato cerimoniale e mitico-religioso – potrebbe rivelarsi un'operazione impropria e limitativa. [...]

Ma, come si è visto, quello 'sensorio-motorio' non è l'unico piano su cui la musica opera. Sarà quindi il caso di chiedersi se la sua complessiva capacità di sostanziare il rito e di catalizzare la trance non sia dovuta al fatto che essa riesce a dividerne interamente anche le altre due dimensioni: quella simbolica (mitico-rituale) e quella delle regole (cerimoniale). [...] Quello che rende assolutamente particolari i riti di possessione è il fatto di utilizzare la musica in tutte le sue potenzialità per un gioco estremo che ha come sfondo la realtà e le sue più profonde implicazioni psicologiche, come giustificazione l'ignoto e le sue interpretazioni metafisiche, come fine un equilibrio 'terapeutico' fra ignoto (i rischi della malattia, ovvero le divinità, i jinni ecc.) e realtà quotidiana. [...] In nessun altro contesto come nei riti della possessione, la musica si rivela come un metalinguaggio in grado di 'rappresentare' i meccanismi logici ed emozionali della psiche umana e di fornire loro un contenitore spazio-temporale che legittimi, senza soluzione di continuità, i ripetuti passaggi dal reale al sovranaturale, dal 'normale' all'alterato, dal fisico al mentale. [...]

*Indipendentemente dalla specifica questione della trance, le pratiche tradizionali della possessione costituiscono anche, per la particolare sovrapposizione fra rito, gioco e musica che le caratterizza, un passaggio obbligato per chi voglia comprendere gli aspetti più basilari del comportamento musicale. Ma su questa strada, che dirige il percorso dell'etnomusicologia verso gli attuali obiettivi cognitivi delle scienze umane, il cammino da compiere è ancora lungo.*

#### *Indicazioni*

Per concludere e riassumere, si può dire che la musicoterapia è sensibile alle seguenti tematiche presenti nella ricerca etnomusicologica:

- 1) *la comprensione della musica*, di tutta la musica in quanto attività espressiva umana universale, per una definizione epistemologica ampia della componente 'musica' all'interno dell'ambito musicoterapeutico;
- 2) *la ricerca dei principi generali sul comportamento musicale*, sui processi cognitivi, sociali, ed espressivi della musica per una comprensione più completa possibile dei vari aspetti connessi alla produzione e alla fruizione dei fenomeni musicali;
- 3) *gli studi rivolti al ruolo del contesto e della cultura*, quindi all'importanza dell'ambiente sociale e culturale nella strutturazione dell'individuo, dei modelli espressivi e di tutti quegli aspetti della musica e della terapia che sono connessi ai modelli culturali;
- 4) *la documentazione degli usi terapeutici della musica presenti nel mondo*, per avere un'ampia visione del fenomeno e perché la conoscenza di altre pratiche stimola la riflessione e la consapevolezza sulle proprie scelte.

Gli studi etnomusicali arricchiscono la pratica musicoterapeutica occidentale offrendo l'opportunità di un allargamento delle conoscenze, che si riflette sulla modalità di approccio nel fare musicoterapia. Queste conoscenze sono finalizzate ad una maggiore consapevolezza dei propri valori musicali e ad approfondire il rapporto fra musica, contesto e cultura, per l'adozione di una prospettiva transculturale oggi necessaria. *“La cultura è come l'acqua in cui il pesce nuota: il pesce vede attraverso quell'acqua, ma non la vede come tale. Le culture sarebbero le acque in cui nuotano i diversi gruppi umani; acque certo diverse tra loro per determinate caratteristiche, ma che restano comunque varietà della stessa cosa [...]. Il pesce può diventare consapevole dell'acqua in cui nuota solo uscendone o sperimentando acque davvero diverse”* (Coppo, 2003, pagg. 99-100).

Come musicoterapeuta ritengo sia importante essere consapevole del ruolo giocato dalla cultura in tutte le sue innumerevoli implicazioni e l'incontro con l'etnomusicologia si rivela in tal senso fondamentale e unico. Il fattore culturale si riflette infatti sulla concezione e sul valore accordato alla musica, quindi sui suoi possibili effetti e sullo sviluppo delle attitudini musicali. Altro aspetto di grande rilevanza è il valore del contesto come elemento per comprendere ruoli e significati dell'azione sonora. Essere consapevole della dialettica che lega il singolo alla cultura, come *“dimensione sovra individuale cui i singoli appartengono [...] è uno strumento per cognitivizzare e condividere il mondo, un modo per saper orientarsi nel comportamento e per interpretare le azioni altrui e le loro conseguenze [...] la*

*cultura riassume dunque l'orientamento di fondo di un gruppo che vive in condizioni simili di esistenza, e si inverte in ogni individualità*" (Coppo, 2003, pag.79).

Dal concetto di cultura ne discendono altri a cascata; alla cultura è legata la strutturazione del singolo, dei suoi valori e comportamenti, d'altronde *"è proprio di ogni cultura reprimere o al contrario incoraggiare l'espressione delle emozioni, scegliendo quelle che saranno o no valorizzate"* (Rouget, 1986, pag.402).

Come già sottolineato, le caratteristiche della musica variano secondo le culture: se la musica è il prodotto del comportamento umano e l'uomo è portatore di cultura, le manifestazioni musicali sono il risultato delle convenzioni sociali e culturali. Di conseguenza il significato della musica va sempre messo in relazione ai comportamenti e alla cultura che l'hanno determinata. Non si tratta certo di un tema nuovo nella letteratura musicoterapeutica (2), ma da quanto visto risulta che il contributo etnomusicale è assai ricco di connotazioni e di spunti di riflessione.

Anche la valutazione è impregnata di connotazioni culturali, infatti non si può non notare che si tratta sempre di una valutazione culturale; il ricercatore, per quanto cerchi di essere obbiettivo, fa sempre parte di un sistema e di un contesto di valori.

Il rito è un fenomeno culturale, una dimensione dell'esperienza che abbiamo perso, ma che è presente in molte culture tradizionali come pratica terapeutica per la guarigione. Lo si può definire come un contenitore per riconoscere ed accogliere forme di disagio, offrendo l'opportunità di risolvere gli impulsi irrazionali attraverso uno sfogo, una forma di catarsi socialmente condivisa e accettata.

Il concetto di guarigione come pure quello di malattia sono concetti connotati culturalmente. Esistono molti modi in cui la musica accompagna riti di guarigione. A questo proposito è da rilevare che la musica, non essendo un farmaco, acquista valore terapeutico solo se inserita all'interno di una cornice di riferimento, un contesto o setting; infatti cambiando l'ambiente, cioè la cornice culturale, cambia anche il significato che viene dato alla musica. In tal senso ha certamente un peso rilevante sia la motivazione dei singoli, che l'investimento di tutta la comunità nei confronti dell'evento musicale.

L'uso della musica in musicoterapia sembra per certi versi simile alle concezioni musicali presenti in ambiti culturali tradizionali, in cui la funzione estetica della musica è subordinata a funzioni di utilità pratica.

Etnomusicologia e musicoterapia sono entrambe d'accordo nel riconoscere alla musica capacità extramusicali: provocare modificazioni comportamentali, stimolare reazioni psicologiche e fisiologiche (sistema neurovegetativo, ritmo cardiaco, respirazione, risposta sensorio-motoria), condizionare gli stati emotivi.

Essendo una via particolare della comunicazione che esula dalla possibilità del linguaggio parlato, la musica può soddisfare il bisogno di sentirsi appartenenti ad un gruppo i cui componenti ne condividono i valori; può offrire la possibilità di innalzare il livello di consapevolezza delle sensazioni, delle emozioni, della partecipazione e delle relazioni all'interno del gruppo stesso.

Infine non si può non accogliere un suggerimento sulla comunicazione musicale presente sia negli scritti di Blacking che in quelli della Magrini, e cioè che la



risonanza corporea è un prerequisito efficace e il modo migliore per entrare in risonanza con un'altra persona.

Tutte queste considerazioni mi convincono del fatto che “oggi, nessuna ricerca e nessuna azione complessa è pensabile senza una metodica inter- e multidisciplinare” (Coppo, 2003, pag. 94). Se si vuole giungere ad una comprensione complessiva dei fenomeni musicali è auspicabile un approccio di tipo interdisciplinare, per riprendere il contatto con la musica nella sua interezza attraverso le sue innumerevoli relazioni: “la musica può e deve essere studiata da molte prospettive dal momento che i suoi aspetti sono storici, strutturali, culturali, funzionali, fisici, psicologici, estetici, simbolici e via dicendo. Per raggiungere una comprensione complessiva del fenomeno musicale nessuno studio specifico, per quanto accurato, potrà mai sostituire un procedimento analitico globale” (Merriam, 1983, pag. 48). E, a maggior ragione, merita di essere approfondito il dialogo e la reciproca collaborazione fra queste due discipline, consapevoli oramai delle possibilità e dei limiti di entrambe.

Note

(1) Questo contributo è un estratto della tesi di laurea “Contributi della ricerca etnomusicologica alla ricerca in ambito musicoterapeutico” per la Scuola di Specializzazione in Musicoterapia “G. Ferrari” di Padova, istituto associato all’*Université Européenne Jean Monnet a.i.s.b.l.* di Bruxelles. La tesi è stata sostenuta l’8 novembre 2003 a Bruxelles. Relatore: dott. Alessio Surian. Un primo estratto di questa stessa tesi è stato pubblicato nel 2004 dall’Associazione Scuola di Musicoterapia “Giovanni Ferrari” nel secondo volume di *Esperienze in musicoterapia* della collana *Musicaoltre* a cura di G.Ferrari e L.Xodo, editrice Il Torchio, Padova.

(2) Vedi il concetto di ISO culturale in Benenzon R. (1997 e 1998). Per ISO egli interde l’identità sonora in generale di un individuo, che non può essere separata dall’identità culturale etnica di appartenenza.

## Bibliografia

Benenzon, R. (1997). *La nuova musicoterapia*. Roma: Phoenix Editrice.

Benenzon, R. (1998). *Manuale di musicoterapia*. Roma: Borla.

Blacking, J. (1973). *Come è musicale l’uomo?* Ricordi Lim, Collana Le Sfere. Lucca. 1986.

Bruscia, K. E. (1989). *Definire la musicoterapia: percorso epistemologico di una disciplina e di una professione*. Gli Archetti ISMEZ, Roma. 1993. Seconda edizione 1998, *Defining Music Therapy*. Gilsum NH: Barcelona Publishers.

Coppo, P. (2003). *Tra psiche e culture: elementi di etnopsichiatria*. Torino: Bollati Boringhieri.

De Martino, E. (1977). *La fine del mondo* (a cura di C. Gallini). Torino: Einaudi.

Giannattasio, F. (1998). *Il concetto di musica: contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*. Roma: Bulzoni. (prima edizione 1992, La Nuova Scientifica).  
Magrini, T. (2002). *Universi sonori: introduzione all'etnomusicologia*. Torino: Einaudi.  
Merriam, A. P. (1964). *Antropologia della musica*. Sellerio, Palermo. 1983.  
Rouget, G. (1980). *Musica e trance: I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*. Torino: Einaudi 1986.

## **Notizie sull'autore**

**Daniela Altavilla** è specializzata in musicoterapia – Università Européenne Jean Monnet – A.I.S.B.L. Bruxelles.  
Mail: [danielaltavilla@gmail.com](mailto:danielaltavilla@gmail.com)