

## 5. Congresso Europeo di Musicoterapia, 21.-24.4.2001, Napoli

Subkeynote:

### Dimensioni estetiche della musicoterapia

**Dott.ssa Isabelle Frohne-Hagemann, Berlino**

È interessante dare uno sguardo alle dimensioni estetiche della musicoterapia perché qui trovano applicazione teorie assai diverse, naturalmente condizionate dal periodo storico in cui vengono elaborate. Porre poi in relazione le **posizioni dell'estetica** degli ultimi 2500 anni e l'attuale musicoterapia può essere istruttivo poiché, partendo dalla conoscenza di questa evoluzione, potremmo riuscire a fornire una motivazione esteticamente nuova e migliore a questo tipo di terapia. Una motivazione che ritengo inoltre necessaria per definire più chiaramente i tratti caratteristici della musicoterapia.

La storia dell'estetica, a ben vedere, non è tanto una storia dell'arte quanto una storia del "corpo" <sub>1</sub> o meglio della consapevolezza *di* (n.d.t. possedere) un corpo e (n.d.t. posseduta) *dal* corpo. La si potrebbe forse definire anche la storia della *rimozione della nostra condizione corporea*. O ancora la storia dell'enfatizzazione dell'*io*.

È necessario chiarire ora il concetto di estetica, dato che con questo termine nel linguaggio comune si intende in genere più che la percezione *corporea*, la percezione *relativa agli oggetti*, ad esempio un tavolo bene apparecchiato, un giardino stilizzato alla maniera giapponese. Estetico è un corpo di donna ben proporzionato, oppure una danza dai movimenti armoniosi. In questo caso l'elemento estetico emerge sempre da un particolare che eleva un evento banale. Ecco perché si parla anche di "elemento elevatore" (Welsch, 1996,24).

Nella storia dell'estetica, quest'ultima viene intesa per lo più come abbellimento, creazione e di conseguenza anche come dominio dell'evento. Il fatto che il termine estetica derivi in realtà da "aisthesis" (percezione) non veniva considerato un particolare rilevante. Eppure l'organo di percezione e di conoscenza dell'uomo è proprio il corpo! Ma è solo con Feuerbach e Nietzsche che le cose cominciano ad assumere questa connotazione (cfr. Jung, 1994; Petzold, 1985). Ma dove viene prodotto e si forma il mondo? È proprio il corpo *il* luogo in cui ciò avviene.

Prima non esisteva un'estetica a partire "dal corpo"<sub>2</sub>, né un corpo inteso come "organo sensoriale totale", per dirla con Merleau-Ponty (1945). La percezione della realtà esterna si riferiva a ciò che sta *dietro* al mondo materiale, il *meta-fisico* – da Platone al Romanticismo – o alla percezione soggettiva – in epoca romantica. Materialismo o idealismo. Ma senza alcun contatto tra le due posizioni.

E ancora oggi l'uomo medio non considera il corpo come luogo di conoscenza estetica. Al contrario: quanto più il corpo è al centro dell'attenzione, tanto maggiore è l'*offuscamento* della corporeità; *quanto maggiore è l'estetizzazione del corpo, tanto maggiore è l'anestetizzazione*. Nell'era digitale il corpo umano sembra diventare sempre più superfluo (chi ha ancora bisogno del corpo se si chatta su Internet?), e se non è superfluo deve essere interamente programmabile e modellabile a piacimento. Oggi come non mai il corpo viene sottoposto a trattamenti estetici, massaggi e tecniche di rilassamento in fitness center, sport club e beauty farm e abbellito con abiti, tatuaggi, piercing e così via (cfr. Klein, 2000). È con un corpo del genere che ci si rapporta all'esterno in modo estetico e ci si sente in grado di fare qualcosa. Ed è questo il corpo che si crede di poter dominare e plasmare. Nessuno dice: "Io sono il mio corpo" (Marcel, 1985, 15). Oggi si "possiede" solo un corpo fisico. Ma il corpo continua ad essere il nostro *organo di senso* attraverso il quale sperimentiamo il mondo, veniamo in contatto con i nostri simili e viviamo la vita!

Ma se io *sono* il mio corpo e non solo ne *possiedo* uno, allora vuol dire che sono anche *mondo* perché nel mio corpo custodisco la storia del mio vivere sociale, lo spirito del tempo e sono intessuto nel mio ambiente. È questo il senso socio-ecologico del mio essere corporeo. Per questo è assolutamente insensato desiderare solo di plasmare e costringere esteticamente il corpo. È molto più ragionevole *abbandonarsi* veramente al proprio corpo, e quindi al mondo, e fidarsi nel fluire dell'essere.

Per essere più chiari prendiamo ad esempio l'improvvisazione utilizzata in musicoterapia: qui ciò che conta non è tanto la rappresentazione estetica della forma. Il paziente non è tenuto a suonare "bene", ma partendo dalla *sensazione provata*, deve invece cercare di seguire il flusso del divenire, seguire i suoni come se sfociassero da un tutt'uno e stupirsi del modo creativo in cui si adattano alle circostanze e assumono quasi autonomamente una forma che solo grazie a questo processo può essere riconosciuta come qualcosa di sensato.

Non si tratta di aderire esteticamente ad una norma stabilita dall'esterno, ma del processo estetico di *creazione* di forme (= *Gestaltbildung*)<sup>3</sup>.

Riferendomi alle dimensioni estetiche della musicoterapia intendo qui tracciare il percorso della storia dell'estetica che, in un primo momento gradualmente e con molta cautela, sembra approdare alla dimensione dell' "io *sono* il mio corpo". Oggi l'estetica non si riferisce più tanto all'oggetto finito, ma parte dal corpo, il che vuol dire che **è il corpo biopsicosociale che percepisce e in risonanza si dirige verso ciò che percepisce. È il corpo che sente e agisce in base alla sensazione percepita. Ed è sempre il corpo che sente attivamente ciò che pensa e riordina mentalmente ciò che vive.**

Un tempo però le cose non stavano affatto così. Diamo un rapido sguardo alla storia (cfr. Helderich, 1998, 464 segg., Hauskeller, 1999, 9 segg.).

Nell'antichità l'estetica era finalizzata alla conoscenza della perfezione divina, della verità e del bene. La questione estetica era quindi anche una questione gnoseologica. In sostanza i quesiti dell'estetica filosofica confluiscono nelle arti figurative. L'arte riusciva infatti a rappresentare visivamente la realtà, e ciò che viene visto ha in genere più credito di ciò che viene percepito con gli altri sensi.

Secondo Platone, l'esperienza del bello svolgeva solo una funzione educativa. L'arte non doveva assolutamente stimolare i sensi o suscitare emozioni. Al contrario, doveva insegnare all'uomo a controllare le proprie emozioni, a vivere in modo virtuoso e a tendere alla verità. Per Aristotele, invece, una forte eccitazione, se provata nel luogo adatto e al momento giusto, poteva avere un valore morale ed essere quindi conciliabile con la ragione. L'arte era principalmente una valvola dell'affettività e un esercizio per rapportarsi in modo corretto. Nel complesso l'arte soggiaceva però – Platone – alla metafisica. Nell'arte bisognava guardare al pensiero e controllare i sensi.

Questa posizione estetica, che W. Welsch definisce "*posizione metafisica*", verrà mantenuta per tutta l'antichità. Nonostante l'*ardente* ammirazione per tutto ciò che è spirituale si tratta di una posizione fondamentalmente *anti-sensoriale*. I sensi e il corpo sono di fatto un veicolo per *il passaggio dal sensoriale all'extrasensoriale*. E la posizione metafisica è quindi sostanzialmente una "*estetica anestetizzante*" (Welsch, 1990, 27).

Una **posizione metafisica** come questa si ritrova anche in musicoterapia quando la musica viene utilizzata per trascendere e/o dominare le pulsioni, piuttosto che per esprimere le emozioni personali. O anche quando la musica ha il compito di ordinare e strutturare l'anima e il paziente deve seguire la musica come un maestro. Questa posizione si ritrova nelle forme ideologiche della musicoterapia, come quella antroposofica, ovvero ogni volta che si ha a che fare con il concetto di trascendenza o di sublimazione senza considerare il corpo come organo sensoriale totale. Si potrebbe ad esempio rimproverare a Freud di non aver voluto una rivalutazione delle pulsioni e dell'ES ma di averle invece sottomesse all'Io. La sensorialità deve essere sublimata. E questo può anche avere un senso, ma ogni musicoterapeuta ha il dovere di chiedersi in modo critico se il suo uso della musica è finalizzato a *reprimere* o ad *accrescere* la saggezza del corpo. E se la percezione sensoriale funge da oggetto di riflessione o è finalizzata ad altro.

Per l'**estetica medievale** il compito dell'arte consisteva non solo nel mettere in evidenza il bello, ma anche nel mostrare *l'effetto dell'invisibile nel visibile*, ovvero nel rivelare al mondo le tracce divine. Ciò che non poteva essere percepito dai sensi, doveva essere rappresentabile esteticamente con l'aiuto della luce e del colore, ovvero mediante la vista. Ma per essere rappresentabile l'invisibile necessita di simboli. E da qui l'accentuata tendenza all'uso di *simboli* e allegorie.

In realtà, ciò che non è percepibile è molto più interessante di ciò che lo è, e nella musica si possono cogliere oltre ai suoni anche campi energetici e relazioni (Zuckermandl, 1963) che pure hanno un significato simbolico. Il simbolo e l'evento simbolico svolgono un ruolo importante in musicoterapia. Per quanto riguarda l'interpretazione dei simboli e l'interpretazione in generale ci si pone in modo diverso. C'è chi guarda alla *rappresentazione* estetica e interpreta *l'opera* estemporanea in base a determinati criteri psicologici, e chi preferisce concentrarsi sul *fenomeno* estetico in sé, ad esempio intensificare, dilatare, abbreviare, deformare, elevare, capovolgere, mescolare o spostare motivi, figure e forme musicali. Il secondo gruppo è quello che personalmente predilige. Invece di tentare di capire il simbolo il mio sforzo è rivolto a cogliere la simbolizzazione. Quest'ultima viene intesa anche dai musicoterapeuti morfologici come un modo per creare delle forme, ovvero come un processo estetico di creazione e trasformazione (6 fattori di forma secondo Salber, 1991).

Si distinguono quindi due dimensioni: alcuni musicoterapeuti mettono in primo piano la *creazione* compiuta, altri l'atto del *creare* in sé. A quanto mi risulta quest'ultima posizione estetica in passato non esisteva.

Fino al XV secolo gli oggetti visibili venivano apprezzati come segni di una realtà divina invisibile. Nel **Rinascimento**, invece, gli oggetti parlano *da sé*. Ritenere "bello" qualcosa significava riconoscere le leggi strutturali che si manifestavano nell'apparizione. Il che a sua volta voleva dire che l'artista applicava *le leggi della prospettiva*, un concetto visivo. Le cose possono quindi sembrare più piccole o più grandi, più sottili o più larghe, più chiare o più scure, dipende. Se da un lato la scoperta della prospettiva creava una relazione tra l'oggetto e l'osservatore, lo *sguardo* rimaneva stranamente rivolto *all'oggetto* e si continuava ad avere un'estetica riflessa *visivamente*. Non si era ancora giunti alla consapevolezza della *risonanza* sensoriale del proprio corpo sulla percezione oggettiva.

È importante sottolineare che l'estetica pragmatica e veristica occidentale è stata fortemente influenzata dal "theoreon" greco (io vedo), e lo è tuttora. La conoscenza, e quindi anche la teoria, sono legate all'*occhio* inteso ovviamente come parte del cervello. Concetti come la visione, lo sguardo, la panoramica, la visuale, l'illuminazione, etc. sono di natura visiva e trasmettono un altro tipo di conoscenza rispetto a quella sensoriale dell'udire, del sentire, del toccare, e dell'assaporare. La seconda è una conoscenza prettamente corporea basata sulla sensazione, il contatto, la vicinanza, l'empatia e la risonanza. Che differenza c'è tra: "udire delle voci" ed "avere delle visioni"? Risposta: "udire delle voci" ha a che fare con la psichiatria, mentre "avere delle visioni" potrebbe essere una qualità adatta per candidarsi come capo di Stato. E questo a dispetto del fatto che un'accentuazione della vista implica un'unilateralità sensoriale che indica una riduzione della conoscenza!

In epoca romantica, nel **XVIII secolo**, in Inghilterra cominciò finalmente a delinearsi un'*estetica del sentire* (Shaftesbury, Hutcheson, Burke). Poteva essere ritenuto bello solo ciò che veniva percepito come tale, a prescindere da come fosse obiettivamente l'oggetto. Si manifestava l'approccio **romantico** che mette le sensazioni umane in primo piano. Il "felix estheticus" assurse a nuovo ideale d'uomo (Welsch, 1990, 28 segg.).

Questo è anche il periodo in cui nel 1750 Alexander Gottlieb Baumgarten recupera con la sua opera "Aestetica" (Schweizer, 1988) il significato di *aisthesis*, la conoscenza *sensoriale* da cui egli fa derivare il concetto di estetica. Attraverso l'arte l'uomo doveva ora diventare *egli stesso* estetico. Il che suonava bene e faceva credere che la costituzione sensoriale dell'uomo, l'*aisthesis*, ottenesse finalmente giustizia. Ma non era così. La "educazione della sensibilità", intesa come "nobilitazione", per dirla con Schiller, segnò il distacco definitivo dalla sensorialità primaria (Schiller, cit. in Welsch, 1996, 117). Di fatto non era cambiato nulla. Secondo **Schiller** (1759-1805) l'arte mostra all'uomo ciò egli potrebbe *diventare* mettendogli davanti agli occhi, tramite il *gioco*, lo stato del suo completamento. "L'uomo è interamente tale solo quando gioca" (Schiller, cit. in Fricke, Göpfert, 1984, 618). Per gioco Schiller non intendeva però il libero gioco, cioè quella che viene oggi considerata la libera improvvisazione, ma riteneva che nel gioco noi impariamo ad appropriarci del "mondo", ovvero a plasmarlo per possederlo. E' necessario modificare tutto *attivamente* in modo che niente sia più com'era, ma diventi come noi vogliamo che sia (" *alles Äußere forme(n)'... man 'soll alles in sich vertilgen, was bloß Welt ist'* (Schiller, 11. Lettera, 603). La teoria di Schiller rivela una mancanza di disponibilità ad abbandonarsi a un processo incompiuto, a dedicarsi a qualcosa di materiale e a lasciare che questo qualcosa ci trasformi. È invece necessario assumere il controllo sulla materia. Il mondo deve essere plasmato e creato senza che ci si debba arrendere ad esso e alla sua peculiarità. "*Festgemauert in der Erden, Steht die Form aus Lehm gebrannt; Heute soll die Glocke werden, Frisch, Gesellen, seid zur Hand; Von der Stirne heiß, Rinnen muss der Schweiß, Soll das Werk den Meister loben, Doch der Segen kommt von oben*" (Murata nella terra, sta la forma d'argilla bruciata; oggi verrà forgiata la campana, fresca, compagni siate pronti a dare; se il maestro loda l'opera, è dall'alto che giunge la benedizione) (Schiller, Die Glocke). È questa la situazione dell'estetica tradizionale.

Da ciò si può dedurre che anche i progetti di estetizzazione del romanticismo *non* portarono a un recupero dell'*aisthesis*. Se i sensi devono essere soltanto plasmati ed educati, tanto vale diventare insensibili e anestetizzarsi. Così si spiega il perfezionismo delle scuole superiori di musica che rovina tanti studenti che imparano a non sentire più ciò che è proprio e a giocare con i suoni con la spontaneità dei bambini. L'artista che vuole (o deve) comprimere le proprie capacità entro i limiti della perfezione estetica finisce dal medico con un'inflammatione ai tendini o dallo psicanalista per stress. È questo un altro estremo del processo di anestetizzazione.

Un approccio del tipo "tutto può essere plasmato e creato" è riscontrabile ancora oggi in musicoterapia. Purtroppo lo Stato ci costringe a dimostrare l'efficacia dei metodi e delle tecniche di musicoterapia, ma allo stesso tempo non accetta la "*aisthesis*" come strumento di misurazione. Anche in terapia, però, ci sono disturbi che secondo l'estetica moderna non possono essere risolti se al paziente non viene data anche la possibilità di dare, sulla base delle proprie sensazioni, percezioni e azioni, una concretezza estetica al proprio dolore. Regole del gioco e proposte di esercitazione non dovrebbero essere disposte secondo un certo ordine, ma andrebbero intese come una varietà di campi di esperienza entro cui il paziente "escogita" da solo le regole e se ne assume la responsabilità.

Ogni uomo che viene plasmato solo dall'esterno, come la "campana" di Schiller, si allontana dalla propria corporeità e viene costretto a soffocare la propria specificità. La nostra tendenza pseudo-estetica ad estetizzarci plasmando, incorporando e sfruttando il mondo ha conseguenze devastanti. Se tutto può essere creato e plasmato, niente può essere più davvero sentito, e quindi niente può essere più esteticamente elevato. Resta soltanto il piacere momentaneo (*kick*) che però lascia un vuoto. Senza la capacità di sentire e di immedesimarsi, qualsiasi percezione è priva di sentimento e di emozione. A mio parere la pretesa di Schiller di plasmare se stessi e il mondo giocando conduce ai nostri giorni in cui ci si anestetizza fortemente con tutto ciò che è estetico.

Dal punto di vista dell'estetica teorica, già 200 anni fa con Kant veniva però imboccata anche un'altra direzione. Nella sua *Critica del giudizio*, § 9, (Weischedel, 1974) il filosofo sostiene infatti che la bellezza deriva dal "libero gioco delle capacità conoscitive". Un'affermazione sensazionale! Il bello non viene creato nella totale assenza di regole, ma è l'artista stesso che le introduce. Una svolta assolutamente innovativa rispetto al precedente orientamento.

Kant ci mostra inoltre che le basi di ciò che noi chiamiamo *realtà* sono di natura fittizia. **Possiamo riconoscere soltanto ciò che noi stessi abbiamo introdotto nelle cose. Ma si tratta di canoni puramente estetici** (Welsch, 1996,47). Nietzsche ha sviluppato ulteriormente questa conoscenza kantiana: ciò che percepiamo come realtà si basa *nel complesso* su proiezioni estetiche. **Riconoscere è quindi un'attività fondamentalmente metaforica** (Welsch, 1996, 47). Questa svolta estetica esercita una notevole influenza sulle questioni di ermeneutica e diagnostica in musicoterapia (Frohne-Hagemann, 1999 a, b).

La poiesi estetica è continua. Ciò vuol dire che ogni conoscenza acquisita è solo il punto di arrivo temporaneo, e allo stesso tempo il punto di partenza, di un nuovo movimento di ricerca estetica (ermeneutica). Qualsiasi spiegazione, qualsiasi interpretazione di un evento di musicoterapia può quindi essere soltanto un'**ipotesi**. La svolta estetica avviata da Kant e da Nietzsche impedisce perciò di definire diagnosticamente, sulla base di un determinato quadro clinico, la musica di un paziente. È necessario essere molto cauti con le stigmatizzazioni cliniche poiché un'improvvisazione di musicoterapia indica soltanto il tessuto e l'azione di un disturbo e non una forma estetica definitiva.

Il modo estetico di agire dei nostri pazienti è un processo *creativo*, un evento *processuale* (niente resta immutato, tutto scorre), un libero "*gioco delle capacità conoscitive*". Anche per **Nelson Goodman**, nato nel 1906, il mondo viene creato in base al nostro modo di rapportarci, di guardare, di definire e di descrivere il mondo stesso (Goodman, 1968, 242). Noi prendiamo parte alla creazione del mondo. Il *come*, *perché* e *a che scopo* della percezione e della conoscenza è molto più importante dell'oggetto percepito. Ogni percezione è infatti già un'interpretazione. Ciò che consideriamo vero e reale è soltanto ciò che corrisponde alle nostre *abitudini* percettive che però possono variare di molto a seconda del momento e della cultura da cui proveniamo. **Ciò che**

**ascoltiamo di un'improvvisazione di musicoterapia deve quindi essere compreso anche nelle condizioni dei nostri precedenti assunti estetici e teorico-terapici.** Perché ce ne serviamo per produrre nuove realtà.

L'estetica moderna finisce col passare sempre di più da "*opinione*" ad "*azione*". Estetica vuol dire creare e ricreare senza soluzione di continuità. Comprendere e creare vanno a braccetto. Anche in musicoterapia ritroviamo l'esperienza estetica moderna come combinazione di pensiero sentito e di sentimento e azione ragionati, soprattutto nelle forme che operano in riferimento al corpo.

Chi è stato il primo nella storia dell'estetica ha contribuito a una vera e propria riabilitazione della *sensorialità legata al corpo e della conoscenza sensoriale*? Di fatto erano tre i pensatori per i quali il corpo occupava una posizione centrale: Schopenhauer, Feuerbach e Nietzsche.

Schopenhauer è stato il primo ad affermare che *il corpo è il presupposto della conoscenza* (Helferich, 1998, 340). Secondo il filosofo l'arte può solo *ritrarre* le idee, perché, aggiungo io, coinvolge la vista mentre la musica è *espressione* della volontà (di vita) stessa. Se la musica deve essere *espressione della volontà*, l'uomo deve però necessariamente avere e sentire dentro di sé questa volontà. Deve quindi esserci una connessione tra percezione corporea e azione musicale e conoscenza. Questa *corrispondenza corporeo-musicale* (Frohne-Hagemann, 1999b) è, a mio parere, di estrema importanza rispetto alle possibilità che abbiamo di conoscere musicalmente la nostra forma corporea. Sicuramente non si tratta di proiezioni, dato che la musica siamo noi. Quando ascolto una musica e la vivo in modo estetico, l'interpretazione di questa musica coincide con la mia sensazione del momento, con il mio sentire e con il mio retaggio personale e culturale. Non c'è quindi alcuna proiezione da parte mia, ma piuttosto una creazione. Una simile creazione del proprio Io non deve essere vista sempre e solo dal punto di vista psicologico come proiezione. L'**espressione** come luogo di acquisizione di conoscenza era, tra l'altro, determinante anche per Benedetto Croce (1866-1952). Soltanto nel momento in cui si esprime una sensazione soggettiva si acquista la conoscenza di qualcosa (Croce, 1930, 4).

È soprattutto a **Feuerbach** (1985) e a **Nietzsche** (1988, KSA 4,15) che dobbiamo il superamento della dicotomia tra corpo fisico e spirito. Il "corpo" umano diventa un concetto centrale, senza alcun riferimento metafisico. Di fatto nel XX secolo l'estetica tende sempre di più verso il "corporeo" e quindi il "mondano"<sup>4</sup> poiché il *corpo* viene inteso come 'la *persona nel mondo*'. Il *corpo* è *l'incarnazione del mondo in cui viviamo*. L'estetica non si rapporta più esclusivamente all'arte ma *all'esperienza mondana* nel suo insieme. Da qui il fiorire di tutte le "belle" esperienze artistiche. Il mondo integro è definitivamente *out*.

La libera improvvisazione e il suono strumentale non ortodosso cominciano a far apprezzare anche il cacofonico che fa parte dell'estetica proprio come l'intonato e l'armonioso.



Guarigione vuol dire guardare di nuovo nella profondità degli abissi e non soffocare ma poter esprimere ciò che si prova.

Per **Adorno** (1903-1969) (Adorno, 1973, 53 segg.) l'arte non dovrebbe essere quello che oggi viene definito un "*titty-tainment*", ovvero non dovrebbe soddisfare e sedare (titty = seno) il desiderio di intrattenimento di persone alla ricerca di qualcosa. I processi estetici non sono comodi. Ciò che è semplice e chiaro da capire non è arte né, aggiungo io, terapia. La musicoterapia si occupa infatti anche di ciò che è incredibile e inaudito non solo nella vita spirituale, ma anche nel sociale.

Adorno evidenzia anche l'importanza del *contesto e della riflessione critica di dibattiti e contesti sociali* ai fini della comprensione e dell'interpretazione. Anche questa è una dimensione estetica gnoseologica di musicoterapia per percepire le *condizioni* di determinate realtà di vita socialmente definite.

Per concludere vorrei considerare un altro aspetto esistenziale dell'estetica. Quanto più diventiamo personalmente responsabili delle nostre realtà di vita e notiamo che e come, nel ricercare un'identità coerente, ci sottoponiamo a un costante processo di trasformazione estetica, tanto più l'estetica ci fa confrontare con l'*incomprensibilità* dell'essere.

Secondo Jean Francois **Lyotard**, nato nel 1924, l'estetica ha a che fare con l'incomprensibilità nel senso che nel presente accade qualcosa che la ragione non può controllare (cfr. Hauskeller, 1999, 95). Lyotard definisce questa qualità il *sublime* (le sublime). Il sublime è qualcosa di troppo grande e potente per poter essere interamente compreso dall'immaginazione, ad esempio la morte. Dover aspettare il momento in cui, ad esempio nel presente, succede o non succede qualcosa è terribile, ma è anche salutare. Quando un paziente lascia che le proprie sensazioni ed emozioni assumano nel corso dei movimenti di ricerca una forma estetica, non sa dove lo condurrà questo viaggio. Si abbandona alla mera presenza, ed è questo lasciarsi andare all'ora e al qui ad essere *incomprensibile* perché la ragione deve imparare ad affidarsi interamente al corpo e alla comunicazione inter-corporea. Questo è senz'altro un compito importante dal punto di vista della dedizione, una rinuncia all'*anestetizzazione* del corpo.

L'*accentuazione postmoderna dell'inaspettabile* e l'inosservanza di tutte le regole conosciute significa che anche il musicoterapeuta deve essere aperto all'eventualità che un'improvvisazione non abbia gli sviluppi che ci si aspettava, ma che potrebbe o dovrebbe evolversi.

Tutte le regole del gioco possono fungere solo da cornice aperta che può essere interrotta ogni qualvolta se ne presenti la necessità per il singolo paziente o per la sua percezione, sensazione, azione nel rapporto terapeutico.

Nel complesso possiamo riconoscere uno sviluppo e uno *spostamento da un orientamento estetico dalla posizione metafisica con riferimento all'opera ad un orientamento corporeo dell'estetica (Aisthetik) con la presa di coscienza del processo di creazione in sé*. Ciononostante nella nostra società il processo di anestetizzazione, ovvero di insensibilità, continua a diffondersi come *anestetizzazione sociale* che porta all'indifferenza nei confronti delle esigenze sociali. I risultati dell'analisi estetica non trovano eco.

Ma forse un codice di musicoterapia di consapevolezza estetica potrebbe contribuire a smuovere questo processo. Dal punto di vista estetico potrebbe essere il maggiore servizio sociale reso dalla musicoterapia non solo a chi ha bisogno di cure, ma anche a chi non ne ha.

1 In terapia integrativa il concetto di "corpo" implica l'insieme di corpo (materia pura), anima e spirito inscindibilmente intrecciati con l'ambiente circostante. Non siamo infatti collegati al nostro ambiente ecologico solo mediante la catena alimentare, ma anche tramite l'appartenenza ai cosiddetti "social worlds" i cui componenti ci hanno insegnato a pensare, a sentire e ad agire. Il corpo comprende tutto questo. Una collega americana mi ha detto una volta che al termine corpo in inglese sarebbe meglio aggiungere 'The person in the world'. O forse la persona come essere biopsicosociale, o meglio ancora come essere ecologico?

2 Il concetto di estetica a partire dal corpo implica che l'uomo prende molto più in considerazione la sua risonanza corporea sull'arte o su ciò che egli vuole creare. Non si tratta di creare qualcosa secondo canoni di bellezza estetica esterni, ma di percepire e sentire (con il "corpo") ciò che un determinato fenomeno (ad es.: uno strumento musicale o un'idea musicale) scatena in noi a livello di percezioni, pensieri, associazioni, ricordo di immagini, emozioni etc. per poi percepire ciò che a sua volta deriva, come impulsi dinamici e creativi, da questo sentire corporeo.

3 Con riferimento alla psicologia della forma (*Gestaltpsychologie*), una forma è qualcosa di *più* è di *diverso* dalla somma dei particolari, qui si tratta quindi di processi in cui i particolari si compongono e danno corpo a una "forma" globale.

4 Ovvero di un mondo inteso come realtà individuali, sociali e culturali personalmente vissute (=Lebenswelt).

## Bibliografia

Adorno (1973): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main

Barz, H. (2000): *Lebenskunst: Die Balance zwischen Muss und Muße*. In: *Psychologie heute*, 9)

Baumgarten, A.G.: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte der*

- "Aesthetica, hg. und übersetzt von Schweizer, H. R, Hamburg 1988
- Croce, B. (1930): Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung, Bd. 1: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und Allgemeine Sprachwissenschaft, hrsg. von Feist, H. , Tübingen.
- Drewer, M. (2000): Gestalt - Ästhetik- Musiktherapie. Lit. Verlag, Münster
- Feuerbach, L. (1985): Anthropologischer Materialismus,. Ausgewählte Schriften Bd. I. Hg. von Alfred Schmidt, Frankfurt, Berlin, Wien
- Feyerabend, P. (1984): Wissenschaft als Kunst, Frankfurt/Main
- Frohne-Hagemann, I. (1999a): Überlegungen zum Einsatz musiktherapeutischer Techniken in der Supervision und zur speziellen Supervision musiktherapeutischer Situationen und Prozesse. In: Integrative Therapie 2-3, 25. Jg. Junfermann, Paderborn, 167-186
- Frohne-Hagemann, I. (1999b): Zur Hermeneutik musiktherapeutischer Prozesse. Metatheoretische Überlegungen zum Verstehen. In: Musiktherapeutische Umschau, 20, 103-113
- Frohne-Hagemann, I. (2000): Traumbearbeitung in der Integrativen Musiktherapie. In: Fitzthum, E., Oberegelsbacher, D., Storz, D. (Hrsg.): Wiener Beiträge zur Musiktherapie III, Praesens, Wien
- Goodman, N. (1968): Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt/Main
- Hauskeller, M.(3/1999): Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. Beck'sche Reihe
- Helferich, Chr. (1998): Geschichte der Philosophie von den Anfängen bis zur Gegenwart und östliches Denken, DTV, München
- Immanuel Kant: Werke in 10 Bänden. Bd. 10: Kritik der Urteilskraft § 9, Hrsg. Von Weischedel, W. (1974): Frankfurt/M.
- Klein, G. (2000): das Leibeigene. In: Die Zeit, 20.10.2000 Nr. 44
- Liotard, J. F. (1987): Das Erhabene und die Avantgarde. In: Le Rider, J.: Verabschiedung der (Post)Moderne? Tübingen, 251-269
- Marcel, G. (1985): Leibliche Begegnung. In: Petzold, H. (Hrsg.): Leiblichkeit - Philosophische, gesellschaftliche und therapeutische Perspektiven, Junfermann, Paderborn
- Merleau-Ponty (1945): Phenomenologie de la perception, Paris
- Nietzsche, F. (1954 ): Sämtliche Werke Bd.1, Hrsg. von Schlechta, Hanser, München
- Nietzsche, F. (1980): Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Nietzsche, F.: (1988) Sämtliche Werke . Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München
- Petzold, H. (Hrsg.): Leiblichkeit - philosophische, gesellschaftliche und therapeutische Perspektiven, Junfermann, Paderborn
- Petzold, H. (1993): Integrative Therapie, Bd. II/2, darin: Das neue Integrationsparadigma, S. 927-1039

- Salber, W. (1991): Gestalt auf Reisen. Das System seelischer Prozesse. Bouvier, Bonn
- Schiller, F. (1980): Sämtliche Werke, Bd. 5: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Hrsg. von Fricke, G., Göpfert, H.G. München, S. 570-669
- Ruud, E. (1998): Music Therapy: Improvisation, Communication and Culture. Barcelona Publishers
- Welsch, W. (1990): Ästhetisches Denken, Reclam, Stuttgart
- Welsch, W. (1996): Grenzgänge der Ästhetik, Reclam, Stuttgart
- Zuckerandl, V.v. (1963 ): Die Wirklichkeit der Musik, Rhein Verlag