

MUSICA: L'ARTE DELL' UOMO



TESI: la musica è una componente fondamentale della vita dell'uomo, ognuno di noi ha almeno una canzone preferita alla quale associamo qualcosa di importante, un sentimento, una persona, un evento. La musica è ciò che meglio esprime le nostre sensazioni, gli stati d'animo e tutto quello che abbiamo dentro; e non solo, la musica è un mezzo di comunicazione, è un modo di vedere il mondo, un modo per distrarsi, e proprio per la sua potenza può essere anche strumento di terapia.

Filosofia: Arthur Schopenhauer
 Psicologia: Musicoterapia
 Italiano: Gabriele D'Annunzio
 Francese: Paul Verlaine

La musica spesso ci consente di dimenticare per qualche istante i dolori, i pensieri e gli eventi negativi che ci accadono e che fanno parte della nostra vita.
 La riflessione filosofica suggerisce la funzione catartica dell'arte, e in particolare della musica, ovvero la capacità che essa ha di elevare l'uomo al di sopra del dolore e del tempo.

Arthur Schopenhauer

Arthur Schopenhauer nasce a Danzica il 22 febbraio 1788, figlio di Heinrich Floris Schopenhauer, ricco commerciante appartenente a una delle famiglie più antiche e ben in vista della città, e da Johanna Henriette Trosiener, donna vivace e salottiera dalle evidenti velleità letterarie.

Morto il padre per suicidio (1805) ereditò una fortuna cospicua, che gli permise di vivere di rendita, studiando: prima al ginnasio (di Gotha, e poi di Weimar), poi all'università di Gottinga (1809/11), dove conobbe la filosofia di Kant e Platone, e Berlino (1811/13), dove seguì le lezioni di Fichte.

Il mondo come volontà e rappresentazione (Die Welt als Wille und Vorstellung, prima edizione 1819, Dresda, Germania) è l'opera fondamentale e più importante della sua produzione. Essa si compone di due volumi, a loro volta suddivisi in diverse sezioni. All'arte e alla musica è dedicato il libro terzo, "il mondo come rappresentazione", del primo volume.



Schopenhauer ritiene che il mondo non sia Spirito (l'idea che ritorna al suo stadio iniziale, gonfia di concretezza, dopo il passaggio attraverso la Natura - Hegel), bensì Volontà, cieco impulso irrazionale che agisce senza motivo e senza scopo: ogni cosa non è altro che brama di vivere, inestinguibile sete di affermazione che genera morte e dolore.

Secondo il filosofo, la Volontà si è manifestata nel mondo fenomenico attraverso due fasi: nella prima, si è oggettivata in un sistema di forme atemporali e aspatiali, immutabili, concepite

platonicamente come idee (L'idea platonica sottintende un'uniformità naturale, in cui alle diverse manifestazioni degli oggetti fa capo un'unica forma pura, o "idea", che le accomuna tutte, in maniera simile a un modello o un archetipo); nella seconda, si è oggettivata nelle varie creature del mondo naturale, che sono la moltiplicazione nello spazio e nel tempo delle idee.

Partendo dall'assunto che il mondo mosso dalla Volontà è dominato dalla guerra, dagli egoismi e dal dolore e che nessun essere (dal sasso, all'animale, all'uomo) ne è libero, bensì tutti sono ugualmente destinati alla sofferenza in modo proporzionale al grado di consapevolezza, la *contemplazione estetica*, in quanto consente all'uomo di liberarsi momentaneamente dalla volontà, sottrae allo stesso tempo l'uomo alla sofferenza, al ciclo di dolore (desiderio), piacere (appagamento) e noia (assenza di desiderio) che contraddistingue la sua condizione. Mentre il dolore, identificandosi con il desiderio, che è la struttura stessa della vita, è un dato primario e permanente, il piacere è solo una funzione derivata dal dolore, che vive unicamente a spese di esso. Infatti il piacere riesce a vincere il dolore solo a patto di annullare se stesso: non appena vien meno lo stato di tensione del desiderio, cessa anche il godimento. Accanto al dolore, che è una realtà durevole, e al piacere, che è qualcosa di momentaneo, il filosofo pone, come terza situazione esistenziale di base, la noia, la quale subentra quando vien meno l'aculeo del desiderio oppure il frastuono delle attività o il pungolo delle preoccupazioni. Di conseguenza, *“la vita umana è come un pendolo che oscilla incessantemente tra il dolore e la noia”*, passando attraverso l'intervallo fugace, e per lo più illusorio, del piacere e della gioia. Tra le vie di liberazione dal dolore Schopenhauer individua l'arte, la quale ha la capacità di cogliere le cose per ciò che sono realmente, quindi essa è una forma di conoscenza metafisica che svolge una funzione catartica: l'uomo, grazie ad essa, non vive la vita ma la contempla, elevandosi al di sopra della Volontà e sottraendosi al suo dominio; diventa *“puro occhio del mondo”*, sguardo non intorbidato dal desiderio e, proprio per questo, capace di accedere a una conoscenza disinteressata della realtà.

Tra le arti, la musica ha uno statuto di eccezionalità, in quanto si sottrae a qualsiasi forma di rappresentazione per cogliere direttamente la Volontà.

“(..) la musica non è dunque, come le altre arti, una riproduzione delle idee, ma una riproduzione della stessa volontà, una sua oggettivazione allo stesso titolo che le idee.”

Nel suo essere completamente svincolata dalla materia, la musica è sentimento allo stato puro, arte dell'assoluta interiorità che coglie con esattezza il principio metafisico che si agita dietro le innumerevoli forme del fenomeno: l'infinito trascorrere dei suoni che si negano vicendevolmente l'uno con l'altro è l'espressione fedele degli alogici dinamismi della Volontà, che si tiene in vita per mezzo di una distruzione costante.

“(..) la musica non esprime il fenomeno, ma soltanto l'intima essenza, l'in sé di ogni fenomeno, la volontà stessa.”

Per questo motivo la musica è superiore alla stessa filosofia che, legata alla mediazione del concetto, può solo descrivere la Volontà, ma non farcela sentire.

“(..) se cioè riuscissimo a riprodurre per via di concetti quanto la musica esprime; avremmo insieme ottenuto, per via di concetti, anche una soddisfacente riproduzione o spiegazione del mondo, che sarebbe la vera filosofia.”

La filosofia infatti, in quanto metafisica, pretende di essere nulla più e nulla meno di un'esplicitazione, realizzata attraverso la riflessione, dell'essenza profonda degli eventi, del loro senso ultimo. Ed è proprio questo senso che permea la musica stessa.

Se la musica ha radici metafisiche, allora il filosofo che va alla ricerca di queste radici non potrà che trovarsi assai vicino al musicista, ed anzi potrà riconoscere nella musica quell'inafferrabile mèta che egli persegue e che resta peraltro nella sua inafferrabilità, affidata com'è a suoni che non sono

traducibili in parole. Proprio per questo la musica è per Schopenhauer un'arte tremendamente seria: in essa non vi è spazio per il riso, per la comicità, come vi può essere invece nel caso della poesia, della letteratura e delle arti figurative.

Schopenhauer non concepisce affatto la relazione tra musica e sentimento come una relazione di corrispondenza puntuale che ci obblighi a indicare per ogni brano musicale un sentimento particolare ad esso corrispondente. La musica *«non esprime la tal gioia, la tal afflizione, il tal dolore, il tal raccapriccio, il tale giubilo, la tale allegria, la tale calma di spirito, bensì la gioia, l'afflizione, il dolore, il terrore, il giubilo, l'allegria, la calma di spirito, tali quali sono in sé, nella loro universalità in abstracto; ce ne dà l'essenza priva di ogni accessorio e, di conseguenza, non ce ne indica neppure i motivi»*.

Ciò che la musica esprime è la quintessenza di uno stato emotivo, il suo senso più intimo e autentico: ad esempio, il senso generale della gioia, e non uno stato gioioso determinato con i suoi motivi altrettanto determinati. Questa tendenza all'espressione della generalità suggerisce a Schopenhauer un'analogia con le funzioni razionali, con lo statuto dei concetti. Il concetto sussume sotto di sé i suoi casi particolari, ma non è in alcun modo riducibile ad uno di essi. Le differenze e le particolarità scompaiono nella generalizzazione concettuale.

«Al pari dei concetti universali, le melodie sono in certo modo astrazioni dalla realtà. La realtà, cioè il mondo delle cose particolari, fornisce l'intuitivo, lo speciale, il singolo caso per la generalizzazione tanto dei concetti quanto delle melodie...».

Naturalmente c'è anche una profonda differenza: le universalità date musicalmente sono universalità intuitive, cioè sono decorsi sonori concretamente percepiti che, come nel caso delle idee nel campo delle altre arti, possono essere intesi come universalità ante rem, mentre i concetti sono formati per generalizzazione a partire dalle cose, e meritano quindi di essere chiamati universalità post rem. I concetti sono enti astratti, *«quasi la spoglia esterna delle cose»*, mentre la musica dà *«l'intimo nucleo che precede ogni formazione, il cuore delle cose»*.

Interessante è richiamare l'attenzione sul fatto che questa astrazione dal mondo è in realtà motivata dal fatto che la musica è già mondo essa stessa. Il rapporto con il sentimento, dunque, è strettamente subordinato al tema dell'oggettivazione che conferisce alla musica carattere di mondo: proprio in quanto il mondo è permeato di affettività e la musica ha carattere di mondo, essa è a sua volta espressione della vita, delle emozioni e dei sentimenti. Cosicché la musica si presenta da subito come impregnata di mondo, senza bisogno di alcun testo, di alcuna azione drammatica che faccia da mediazione per istituire un rapporto.

La musica è il canto del mondo : l'associare parole e musica rappresenta una tendenza del tutto naturale, così come è naturale l'inclinazione della nostra fantasia a dare una forma visibile al mondo spirituale, invisibile e tuttavia così *«ricco di vita»*, che *«ci parla con tanta immediatezza»* attraverso la musica. Questa tendenza è appunto giustificata dal fatto che la musica è espressione del mondo. Cosicché gli eventi del mondo possono essere "commentati" dalla musica in modo tale che dal commento venga esaltato il loro senso più profondo.

«Sulla base dell'intima relazione che la musica intrattiene con la vera essenza delle cose, riceve anche spiegazione il fatto che, quando in presenza di una scena qualsiasi, di un'azione, di un avvenimento, di un ambiente, risuona una musica adatta, essa sembra ce ne dischiuda il senso più profondo e ce ne dia il commento più chiaro e preciso».

Musicoterapia

La **musicoterapia** è una tecnica che utilizza la musica come strumento terapeutico, grazie ad un impiego razionale dell'elemento sonoro allo scopo di intervenire a livello educativo, riabilitativo o terapeutico, in una varietà di condizioni patologiche e para-fisiologiche.

La World Federation of Music Therapy (Federazione Mondiale di Musicoterapia) ha dato nel 1996 la seguente definizione:



"La musicoterapia è l'uso della musica e/o degli elementi musicali (suono, ritmo, melodia e armonia) da parte di un musicoterapeuta qualificato, con un utente o un gruppo, in un processo atto a facilitare e favorire la comunicazione, la relazione, l'apprendimento, la motricità, l'espressione, l'organizzazione e altri rilevanti obiettivi terapeutici al fine di soddisfare le necessità fisiche, emozionali, mentali, sociali e cognitive.

La musicoterapia mira a sviluppare le funzioni potenziali e/o residue dell'individuo in modo tale che questi possa meglio realizzare l'integrazione intra- e interpersonale e consequenzialmente possa migliorare la qualità della vita grazie a un processo preventivo, riabilitativo o terapeutico."

Molti studi hanno dimostrato il duplice effetto psicoterapico della musica sia nell'ambito fisiologico che psichico. La musica evoca sensazioni, stati d'animo, può far scattare meccanismi inconsci, aiuta a rafforzare l'io e serve da ponte tra il conscio e l'inconscio. Può aiutare a sbloccare repressioni e resistenze permettendo agli impulsi ed ai complessi che producono conflitti e disturbi neuro-psichici di affiorare a livello di coscienza, anche attraverso il processo catartico (tensione-liberazione). Invia segnali al cervello ed in particolare al **sistema limbico**, la zona cerebrale detentrica dei più arcani sentimenti e istinti posseduti dall'uomo riguardo ad una filogenesi evolutiva di tutto il sistema nervoso centrale.

La musica sembra essere l'unica funzione superiore dell'encefalo, che direttamente coinvolge in ugual misura l'emisfero destro e l'emisfero sinistro.

In breve, mentre l'emisfero sinistro ha un peso determinante sull'esplicazione dei processi linguistici e a tutti gli approcci di tipo analitico-logico-relazionale; l'emisfero destro svolge una serie di funzioni definite analogiche, consistenti nella possibilità di apprezzare ed elaborare criteri ritmici, musicali, spaziali, ecc. ..., dove tutto viene colto in maniera immediata.

Il linguaggio della musica, dei suoni come protolinguaggio, come linguaggio degli affetti, delle emozioni, attraverso il quale vengono richiamati stati d'animo, memorie, immagini, appartiene certamente all'emisfero destro. Se invece consideriamo il linguaggio musicale per le sue caratteristiche timbriche, ritmiche-armoniche e compositive, ricco di tutti quegli aspetti che implicano l'applicazione di leggi fisico-acustiche, ci accorgiamo che questo rientra in un'area logico-matematica che interessa l'emisfero sinistro.

La Musicoterapia si basa sui seguenti principi:

- **Principio dell' ISO**

ISO vuol dire uguale e **caratterizza l'identità sonora di un individuo**. E' un elemento dinamico che ha in se tutta la forza di percezione presente e passata.

- a. **ISO UNIVERSALE** - E' una identità sonora che caratterizza o identifica tutti gli esseri umani, indipendentemente dal particolare contesto sociale, culturale, storico, e

psico-fisiologico. Farebbero parte dell'iso universale le caratteristiche particolari del battito del cuore, dei suoni di inspirazione ed espirazione nonché la voce della madre al momento della nascita e nei primi giorni di vita.

- b. **ISO GESTALTICO** - Si tratta di un fenomeno sonoro e di movimento interno che riassume i nostri archetipi sonori, il nostro vissuto sonoro intra-uterino, il nostro vissuto sonoro alla nascita, dell'infanzia fino alla nostra età attuale. E' un suono strutturato all'interno di un mosaico sonoro e che fundamentalmente è in perpetuo movimento.
 - c. **ISO COMPLEMENTARE** - E' l'insieme di piccole modifiche che si attenuano ogni giorno o in ogni seduta di Musicoterapia sotto l'effetto di circostanze ambientali e dinamiche.
 - d. **ISO GRUPPALE** - E' intimamente connesso allo schema sociale all'interno del quale l'individuo evolve. L'Iso di gruppo è fondamentale allo scopo di raggiungere una unità di integrazione in un gruppo terapeutico. E' una dinamica che pervade il gruppo come sintesi stessa di tutte le identità sonore. Raccoglie in sé un insieme di fattori psico-fisiologici di suoni e di movimenti che dipendono in ultima istanza dall'Iso gestaltico di ciascun individuo.
- **Il suono come oggetto intermediario**

Un oggetto intermediario è uno strumento di comunicazione in grado di agire terapeuticamente sul paziente in seno alla relazione senza dar vita a stadi di intenso allarme e con le seguenti caratteristiche:

- **Innocuità** : non dà vita di per sé a reazioni d'allarme;
 - **Malleabilità** : può essere usato a volontà per qualsiasi ruolo;
 - **Trasmittitore** : permette la comunicazione, sostituendosi al legame e mantenendo la distanza;
 - **Adattabilità** : si adatta ai bisogni del soggetto;
 - **Assimilabile a sé stessi** : consente una relazione molto intima, in quanto il soggetto può identificarlo con se stesso;
 - **Strumentale** : in quanto può essere utilizzato come prolungamento del soggetto;
 - **Identificabile**: può essere riconosciuto immediatamente. Il suono può essere considerato oggetto intermediario e la corretta scelta dell'oggetto intermediario dipenderà dall'abilità del Musicoterapeuta nell'identificazione dell'identità sonora o iso gestaltico del paziente. L'oggetto intermediario dipende dalla gerarchizzazione dello sviluppo dell'individuo e dunque dell'iso universale, gestaltico, complementare e in misura minore dall'iso culturale.
- **Il suono come oggetto Integratore**

Un oggetto integratore è uno strumento di comunicazione in grado di integrare le dinamiche di comunicazione in un gruppo uniformandole.

Obiettivo principale è quello di aprire CANALI DI COMUNICAZIONE

Per canali di comunicazione si intendono tutti quei procedimenti per mezzo dei quali una mente può interferire sull'altra. I canali di comunicazione possono essere intrapsichici, extrapsichici coscienti, extrapsichici inconsci e la comprensione di tutti i fenomeni dinamici psichici hanno luogo in un contesto non verbale.

Per poter aprire canali di comunicazione, è necessario che il *TEMPO MENTALE del paziente coincida con il TEMPO SONORO-MUSICALE del terapeuta*, dove appunto il suono diviene intermediario fra uno e l'altro (ISO). Nel paziente le energie provengono dall'iso gestaltico (inconscio) e dall'iso complementare (preconscio) che divenendo coscienti si aprono verso l'esterno. Stabilito e aperto il canale di comunicazione si è nel pieno del processo terapeutico nel corso del quale si restituisce al paziente la rielaborazione dei modelli dinamici del suo psichismo, della sua interrelazione.

Le risposte porteranno in sé anche delle caratteristiche del terapeuta, poiché in ogni processo terapeutico, (luogo in cui si svolge un processo temporale), non si può cancellare la persona del Musicoterapeuta che diviene parte integrante nella costruzione della terapia per via delle influenze reciproche tra le parti. Il lavoro pedagogico (sviluppo delle capacità) e il lavoro psicologico (rafforzamento dell'io, delle relazioni interpersonali, della socializzazione) in questo ambito si intrecciano e si amplificano.

Poiché sostanzialmente la musicoterapia è una modalità di approccio alla persona, si configureranno ambiti diversi di applicazione della metodica a seconda che l'utente sia singolo o gruppo, paziente o discente. Un'ulteriore moltiplicazione dei modelli musicoterapici si avrà poi in relazione alle finalità che si vogliono perseguire.

Storicamente possiamo distinguere la musicoterapia attiva (suonare) da quella passiva (ascoltare), ma è una discrezione limitata, poiché lo stesso metodo può cambiare a seconda dell'applicativo. Si può invece evidenziare un più precisa differenza tra le Scuole in base al *core* d'intervento che può essere psicanalitico, psicosomatico, somatico.

1. Scuole a impianto somatico

In questi casi l'utente è un singolo e si tratta di un paziente.

Il fine è terapeutico.

2. Scuole d'impianto psicosomatico

L'utenza è costituita da singoli o gruppi. Spesso, ma non solo, bambini, anziani e disabili mentali.

Il fine è sviluppare o mantenere le capacità cognitive, espressive e di apprendimento, orientamento e coordinamento motorio.

3. Scuole a impronta psicanalitica

L'utenza è costituita da singoli o gruppi.

Il fine è sviluppare gli aspetti sociali della persona.

La seduta

Il terapeuta ha a disposizione come materiale di lavoro i suoni, i silenzi, il proprio corpo, i rumori, la musica ed i singoli elementi che compongono la musica:

1. Il RITMO che agisce sulla sfera intuitiva;
2. La MELODIA che agisce sulla sfera sentimentale;
3. L'ARMONIA che agisce sulla sfera intellettuale.

Si lavora seguendo una precisa tecnica con diverse sequenze:

- a. **Partendo dalle capacità del soggetto**, dove tutto può cambiare ed essere contemporaneamente tenuto a memoria ordinando determinati eventi secondo una

successione temporale, di conseguenza compiere, se pur in forma irreflessiva e ristretta ai limiti del presente psicologico, un'insieme di operazioni mentali. L'attività musicale appare come una opportunità di procedere a semplici e possibilmente autonome e consapevoli trasformazioni fra differenti codici: SONORO – GESTUALE – GRAFICO – VERBALE Basandosi sulla percezione, interpretazione, riproduzione, selezione, alternanza, cambiamenti ritmici e/o melodici etc... ;

- b. **Dando importanza all'improvvisazione**, alla spontaneità e libera produzione, dove ogni paziente autonomamente e inizialmente propone una personale sonorizzazione e dove l'elemento sonoro diviene oggetto intermediario tra paziente e terapeuta.

Le tipologie delle sedute di musicoterapia si dividono a seconda dei casi in:

1. Sedute di **Musicoterapia recettiva**;
2. Sedute di **Musicoterapia attiva**.

La **Musicoterapia recettiva** si basa sull'ascolto guidato e strutturato in considerazione del fatto che gli stimoli sonori permettono il rilascio di neurotrasmettitori e neuromodulatori che modulano il comportamento e l'affettività dell'essere umano. E' stato dimostrato che la loro concentrazione si modifica in ogni individuo all'ascolto della propria musica. Le vibrazioni captate dall'orecchio intemo, penetrando a varie profondità provocano trasformazioni nei processi elettrochimici all'interno della mente e dell'organismo (effetto diapason della Fisica) per cui si entra in vibrazione quando si vibra sulla stessa lunghezza d'onda del suono.

Nelle sedute di **Musicoterapia attiva**, il paziente diviene protagonista, è portato a sentire, comprendere, creare, senza coercizioni, libero di scegliere lo strumento che per lui in quel momento è più significativo, comunicare con se stesso e agli altri ritmo, timbri, melodie, volumi in cui si sente bene, con una esperienza di sé globale. Le tecniche psicomusicali attive sono considerati degli autentici metodi psicoterapici che hanno come finalità:

- l'esplorazione del mondo interno dell'individuo;
- la mobilitazione delle energie e delle dinamiche psichiche;
- la ricostruzione e riorganizzazione della vita interiore, per accettare se stesso, gli altri, la realtà del suo divenire.

L'effetto Mozart

Nel 1993 è stato dimostrato con un famoso esperimento pubblicato sulla rivista scientifica NATURE che la musica di Mozart è in grado di migliorare la percezione spaziale e la capacità di espressione.

Ottantaquattro studenti furono suddivisi in 3 gruppi e sottoposti all'ascolto di 3 musiche diverse: il primo gruppo ascoltò musica easy-listening, il secondo ascoltò una sinfonia di Mozart, il terzo non ascoltò musica ma solo silenzio.

Subito dopo l'ascolto i 3 gruppi furono sottoposti a una prova di ragionamento spaziale tratta da un test di intelligenza riconosciuto internazionalmente, lo Stanford-Binet. I risultati furono stupefacenti: il gruppo che aveva ascoltato Mozart prima del test, ottenne un punteggio mediamente superiore di 10 punti rispetto agli altri. Tale effetto aveva però una durata di soli 15 minuti dopo l'ascolto. Si

parla perciò di EFFETTO MOZART.

Uno dei maggiori studiosi del suono dal punto di vista medico, il francese Alfred Tomatis è stato il primo a sostenere che la musica mozartiana è in grado di produrre un miglioramento delle abilità cognitive dell'individuo, attraverso lo sviluppo del ragionamento spazio-temporale.

Ma perché proprio la musica di Mozart risulta essere la più adatta? L'ipotesi formulata da Gordon Shaw, uno degli autori dell'esperimento appena citato, è che oltre alle incredibili doti logiche, mistiche (relative alla memoria), e musicali di cui era dotato Mozart, il musicista componeva in giovane età, sfruttando al massimo le capacità di fissazione spazio-temporale di una corteccia cerebrale in fase evolutiva, cioè al culmine delle sue potenzialità percettive e creative.

Tomatis sostiene pertanto che l'ascolto della musica mozartiana è in grado di favorire l'organizzazione dei circuiti neuronali, rafforzando i processi cognitivi e creativi dell'emisfero destro.

→ **Un esempio pratico ..**

Musicoterapia e anziani

Sono sempre più numerosi gli studi e le esperienze che attestano l'utilità della musicoterapia con gli anziani, soprattutto se vivono l'ultima parte della loro vita in istituto. E' solitamente proprio nelle strutture residenziali che i pazienti geriatrici hanno l'opportunità di iniziare un percorso preventivo/terapeutico con la musica, che diventa aiuto e sostegno psicologico per l'anziano, che spesso vive il ricovero con forte disagio fisico ed emotivo.

L'anziano e le strutture residenziali

L'ingresso in istituto rappresenta un momento di forte cambiamento delle condizioni ambientali (abbandono della propria casa e del proprio paese), affettive (si lasciano parenti, amici e conoscenti) e comportamentali (mutano a volte radicalmente le abitudini quotidiane); in pratica si interrompe bruscamente un vissuto di continuità, uno stile di vita che può favorire risposte disadattive. Studi e ricerche psicogeriatriche sostengono che l'istituzionalizzazione può determinare l'insorgere o l'accentuazione di disturbi emotivi e un'accelerazione dell'involutione intellettiva; in particolare segnalano un impoverimento della vita emozionale dell'anziano che vive in istituto, minore creatività, minore chiarezza percettiva, minore integrità, minore capacità di reazione agli stimoli che agiscono sull'affettività, una tendenza verso la passività e l'inattività, una maggiore chiusura ed una minore reattività all'ambiente, autosvalutazione, sentimenti di apatia e di perdita di speranza o incompletezza. Il ricovero, inoltre, favorisce manifestazioni di disagio psicofisico che spesso sfocia in una forte depressione senile, caratterizzata da disturbi dell'umore (tristezza, pessimismo, mancanza di stima in se stessi), e da inibizione psicomotoria accompagnata da senso di grande stanchezza e ansia, alle quali si aggiungono disturbi somatici.

La musicoterapia in istituto

Per contrastare il decadimento e il deterioramento fisico, mentale e psicologico, in questi ultimi anni nelle strutture residenziali per anziani si stanno attivando dei programmi animativi e

preventivi/terapeutici. L'anziano viene, quindi, coinvolto in attività corporee, manuali, grafico-pittoriche, teatrali, verbali e musicali.

Tra gli interventi musicali un posto di rilievo è ricoperto sempre più dalla musicoterapia che dà aiuto espressivo e comunicativo all'anziano sofferente. E' necessario, però, che le sedute si integrino con le altre attività di animazione e con le attività sanitarie ed assistenziali, per perseguire assieme i seguenti obiettivi:

- valorizzare la persona nella sua globalità;
- attivare e mantenere nell'anziano l'interesse per una socialità viva e positiva;
- mantenere nei pazienti l'autonomia a livello cognitivo, sensoriale e funzionale;
- fornire momenti di benessere agli ospiti;
- migliorare la qualità di vita nel reparto;
- recuperare e/o mantenere delle capacità residue anche in soggetti affetti da deterioramento mentale.

L'anziano e la musica

L'anziano, anche quello che non ha ricevuto un'educazione musicale, ha una competenza esperienziale in tutto quello che concerne il campo sonoro-musicale: la conoscenza di canti, il ricordo di eventi sonori per lui significativi, le pratiche sociali inerenti la musica come il ballo, le serenate, i cantastorie, gli strumenti musicali. Questo bagaglio sonoro-musicale che l'anziano si porta dentro, che lo accompagna, che parla della sua storia, del suo vissuto, dei suoi sentimenti, delle sue sensibilità, delle vicende passate, della sua cultura diventa materiale su cui lavora il musicoterapeuta. L'anziano è, dunque, considerato una persona ancora ricca di potenzialità, di speranze, di desideri e di bisogni da attivare, conservare, preservare e rispettare. La musicoterapia lavora sulle parti sane dell'anziano e suo obiettivo primario è quello di valorizzare tutte le potenzialità residue; la musica diventa così un mezzo per prendersi cura degli anziani troppo nostalgicamente legati al passato e quindi incapaci di vivere un presente proiettato nel futuro, e degli anziani che presentano problemi di depressione, aiutandoli ad accettare il proprio processo di invecchiamento e/o ad elaborare un lutto.

Le attività musicoterapiche

L'esperienza musicale nel paziente anziano istituzionalizzato è un'occasione importante per impegnarsi in attività spesso nuove e di grande coinvolgimento sul piano emozionale, rievocativo e cognitivo.

❖ IL CANTO

All'interno dell'istituto con la pratica corale, che è certamente una delle attività principali dell'intervento musicoterapeutico, si realizzano momenti di socializzazione e d'informazione culturale. Cantare vecchie canzoni o anche solo brevi frasi crea un'atmosfera gioiosa e distesa, grazie alla quale l'anziano si diverte, si rende più disponibile nei confronti degli altri e partecipa attivamente all'attività di gruppo. Cantare in gruppo rappresenta un'esperienza comunitaria capace di far dimenticare la routine quotidiana, di distogliere la mente dell'anziano dall'essere troppo occupato in tristi preoccupazioni. Cantare fa bene all'apparato respiratorio e a quello digestivo e può influire positivamente sullo stato generale di salute; si aiuterà dunque l'ospite a prendere atto della propria respirazione, alla base della produzione canora, e a coprire il tono muscolare (teso/rilassato)

ad essa corrispondente. Spesso il canto è finalizzato al recupero della memoria sonora: il canto è il linguaggio degli affetti, delle emozioni e della memoria, è un mezzo per creare la motivazione al narrare, al raccontare e al roccantarsi. La canzone popolare diventa strumento evocativo che risveglia le memorie affettive legate alle esperienze della vita passata e che fa riaffiorare le emozioni vissute in gioventù. Associare al canto la narrazione, la reminescenza e la conseguente verbalizzazione è un modo che consente alle persone di far luce e di ricostruire la propria vita passata, ma anche presente e futura.

❖ LE DANZE

Osservando gruppi di anziani sottoposti a musicoterapia si è notato che lo stimolo ritmico-musicale a volte induce spontaneamente a partecipare alla danza; addirittura molto spesso questi comportamenti sono automatici, infatti sono gli stessi pazienti ad iniziare da soli la danza che li aiuta ad orientarsi nel tempo e nello spazio. Alcune esperienze hanno fatto registrare nei partecipanti cambiamenti d'umore, aumento della fiducia in se stessi, mantenimento o riacquisizione dell'autonomia e superamento dei momenti di solitudine e apatia; inoltre semplici esercizi motori, a tempo di musica, riattivano la circolazione sanguigna, aumentano il tono muscolare e allentano l'irrigidimento.

❖ L'ASCOLTO MUSICALE

L'ascolto di musica semplice può inserirsi nella routine quotidiana della vita della residenza, rendendo diversa la giornata. L'ascolto è utilizzato non solo come mezzo di distrazione, ma come momento importante per riavviare l'anziano ad una percezione attenta e globale. L'ascolto è, inoltre, un vero e proprio mezzo per " *l'attivazione delle funzioni cerebrali, poiché è un'azione complessa che coinvolge non solo la componente affettiva della persona ma anche quella razionale. E' dimostrato che l'ascolto della musica con un atteggiamento prevalentemente dominato dall'emotività provoca un netto aumento dell'attività cerebrale nell'emisfero di destra, mentre un ascolto di tipo analitico-interpretativo, che si accompagna alla lettura dello spartito, produce un aumento della funzionalità a livello dell'emisfero di sinistra*".

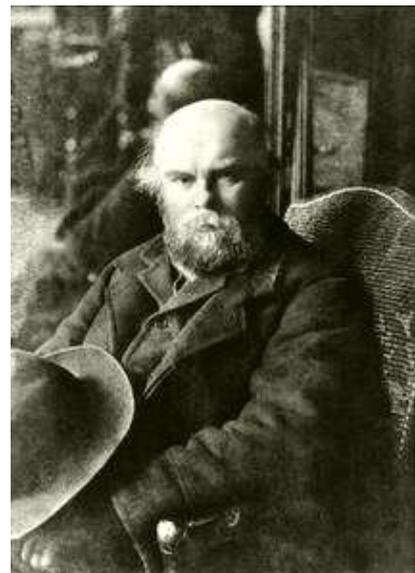
La musique est un moyen puissant de communication : la littérature en est un exemple. Le poète, à travers la musique, communique avec plus d'efficacité ses émotions, ses états d'âme et son message.

Paul Verlaine

Paul Marie Verlaine, surnommé « le Prince des Poètes », est un poète français, né à Metz le 30 mars 1844 et mort à Paris le 8 janvier 1896.

Paul Verlaine est avant tout le poète des clairs-obscur.

L'emploi de rythmes impairs, d'assonances, de paysages en demi-teintes le confirment, en rapprochant même, par exemple, l'univers des Romances sans paroles aux plus belles réussites impressionnistes.



Romances sans paroles

Le titre du recueil est paradoxal puisqu'il n'existe de vers qu'avec des mots.

Verlaine met l'accent sur la mélodie, composante essentielle de sa poésie. La musique atteint dans ces 23 compositions un raffinement exceptionnel.

La romance – à l'origine, une chanson simple et sentimentale, accompagnée au piano – transfigure des thèmes autobiographiques, liés à la liaison tourmentée avec Rimbaud.

Le poète n'analyse pas un état d'âme complexe mais se contente de le suggérer, selon le style impressionniste qui le caractérise.

“Il pleure dans mon cœur”

Tirés de Romances sans paroles et mis en musique par Claude Debussy, ces quatrains marquent probablement l'influence que Rimbaud a exercée sur la recherche de Verlaine.

Un élément bien concret, la pluie, qui est à la fois musique – chant – et pleurs, devient ici le symbole de la mélancolie. En termes quasiment élémentaires, le poète dit l'angoisse existentielle qui transforme son âme en un paysage tout gris.

*Il pleut doucement sur la ville
(Arthur Rimbaud)*

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écoeure
Quoi! nulle trahison?...
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine!

Résumé : Il pleure dans mon cœur est le texte III de la section intitulée "Ariettes oubliées". L'ariette est un terme musical qui désigne une mélodie. La troisième des ariettes est une variation sur la mélancolie, *un malaise auquel Verlaine cherche plus à donner une couleur qu'à l'exorciser*. La transparence de l'eau et la limpidité des vers se fondent pour traduire le vide d'une conscience en proie à l'ennui. L'identification pluie/larme est la ligne directrice du poème. L'épigraphe de Rimbaud est douteuse. La structure est composée de quatre strophes de quatre vers (strophe carrée)

Organisation du poème

-la découpe des vers

Six syllabes combinées sur deux vers reproduisent le rythme de l'alexandrin. Le poème se découpe en quatre strophes de quatre vers.

- Les répétitions

Dans chacune des strophes apparaît, en position forte à la rime ou à la césure, le mot cœur. Pour éviter la raideur, le poète fait varier le déterminant qui le précède, "mon cœur", "ce cœur", "un cœur" ainsi que la position du mot dans le vers.

- Les oppositions

Il y a une double interrogation suivie d'exclamations qui semblent leur apporter la réponse. La pluie apaise-t-elle ou exacerbe-t-elle l'ennui ? Elle laisse le lecteur dans une indécision qui fait le charme de ce poème.

- Le rôle de la ponctuation

Il y a un passage constant de l'interrogation à l'exclamation qui se répondent d'une strophe à l'autre: strophes I et III, interrogations, et strophes II et IV, exclamations. Aux questions, la pensée du poète se heurte à un double vide que rien ne peut combler. La seconde formule interrogative est elliptique : " nulle trahison " ?...Et le point d'interrogation suivi de points de suspension laisse le lecteur dans l'expectative. Il est probable que le poète lui-même ne sait qu'en penser et se demande s'il est sûr de ne pas avoir été trompé (par Rimbaud peut-être)

Musique du poème

- Le jeu des rimes

Quant aux rimes, le poème repose sur quatre notes (eur, uie, son, eine) et sur la reprise systématique de la même rime aux premiers et derniers vers de chaque strophe auxquelles s'ajoutent de nombreuses rimes intérieures, au premier vers " pleure " et " cœur", au vers 5 " bruit " et " pluie ", aux vers 9 et 10 " pleure " et "cœur" à nouveau.

- Le rythme

Le poème donne une sensation de monotonie et de répétition de la pluie. Les mêmes mots et les mêmes sons, repris de manière régulière, reproduisent le bruit de la pluie, doucement répétitif.

- Le vocabulaire

Dès le premier vers apparaît un néologisme " il pleure " qui reproduit le cliché d'une pluie de larmes. C'est sur les ressemblance phoniques avec " il pleut " que ce " pleure " tire sa force. Le sens et le son se renforcent; c'est de la pure poésie. " il pleure dans mon cœur" est une métaphore du chagrin.

Le thème de l'eau

- Fusion des verbes pleurer et pleuvoir

Tout le charme du poème consiste à nous faire confondre la pluie et les pleurs et à nous situer, insensiblement dans une autre réalité. Nous entrevoyons l'action de la pluie comme une langueur qui imprègne le cœur comme la pluie imprègne les vêtements.

- Une musique de l'âme

L'identification des sensations pleurer et pleuvoir est accentuée par l'effet sonore produit par la pluie. "Oh chant de la pluie ", l'exclamatif " ô " valorise le chant de la pluie qui, comme on pourrait le penser, berce l'ennui du cœur dans lequel " il pleure ". Mais le thème de la pluie serait lié métaphoriquement non seulement aux larmes mais aussi à la douceur lyrique du texte. Il y a, dans la progression du texte, un effacement progressif du prétexte à la mélancolie (la pluie) au profit de la mélancolie elle-même, attesté par la disparition de la pluie après la 2ème strophe. Observons aussi la passivité des formules impersonnelles, il pleut, il pleure

- Échos de tristesse et de mélancolie

La note dominante du poème est le chagrin qui apparaît d'emblée " il pleure ", et est ensuite repris " deuil " et confirmé par " peine". Mais ce chagrin doit être modulé et il s'agirait plus d'une sorte de spleen sans cause. Nous retrouvons dans ce texte le sentiment permanent de Verlaine ballotté entre

le chagrin et la douceur: une âme vidée de toute motivation, une conscience aussi incolore que l'eau de pluie.

CONCLUSION

C'est toujours la même fatalité, la mélancolie qui l'emporte sur la raison. Le poème s'achève sur une démission, un aveu d'impuissance et son pourquoi qui précède les deux derniers vers reste sans réponse. Verlaine a su nous suggérer à partir d'un lien entre la pluie et l'ennui, en soi des plus banals, un sentiment subtil d'étonnement face à sa tristesse qui nous fascine par sa douceur musicale.

Gabriele D'Annunzio

Gabriele D'Annunzio, nato a Pescara nel 1863, compose il suo primo libro di versi "Primo Vere" a soli 16 anni. Non finì gli studi e si dedicò al giornalismo ed alla composizione di opere di varia natura e valore. Fu uno degli interpreti più abili delle correnti di pensiero e delle mode letterarie europee, tra le quali l'exasperato sensualismo, l'estetismo raffinato e paganeggiante ("Il Piacere" 1889), la tendenza ad ignorare la realtà sociale a favore di un mondo spirituale elevato ed esclusivo. Riuscì quindi a proporsi con successo sia nel mondo letterario che in quello mondano, mettendo in atto quell'estetismo (non privo di scandali e polemiche) che il Decadentismo europeo aveva da poco concepito. Terminata la I Guerra Mondiale (durante la quale aveva preso parte ad imprese eclatanti quali ad esempio il volo su Vienna), il suo gusto per i grandi gesti lo portò ad occupare Fiume insieme con un gruppo di volontari. La sua attività politica, quella mondana (tra cui spicca la relazione con Eleonora Duse), come quella letteraria, fecero di D'Annunzio una sorta di "maestro di costume". Morì nel 1938 nella sua villa di Gardone Riviera, sul lago di Garda.



ALCYONE

Alcyone è il terzo dei sette libri delle Laudi del cielo, della terra, del mare e degli eroi, un vasto ciclo poemato solo in parte compiuto. Il libro viene pubblicato nel 1903 ed è strutturato in cinque sezioni, per un totale di 88 testi.

I temi rappresentati sono :

1. lo scambio tra naturale e umano
2. la riattualizzazione del mito
3. l'esaltazione della parola, dell'arte e della figura del poeta

LA PIOGGIA NEL PINETO

Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici

umane; ma odo
parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane.

Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.
Piove su le tamerici
salmastre ed arse,
piove sui pini
scagliosi ed irti,
piove su i mirti
divini,
su le ginestre fulgenti
di fiori accolti,
su i ginepri folti
di coccole aulenti,
piove su i nostri volti
silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
leggeri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri
t'illuse, che oggi m'illude,
o Ermione.

Odi? La pioggia cade
su la solitaria
verdura
con un crepitio che dura
e varia nell'aria secondo le fronde
più rade, men rade.
Ascolta. Risponde
al pianto il canto
delle cicale
che il pianto australe
non impaura,
né il ciel cinerino.
E il pino
ha un suono, e il mirto
altro suono, e il ginepro
altro ancora, stromenti
diversi
sotto innumerevoli dita.
E immensi
noi siam nello spirito
silvestre,

d'arborea vita viventi;
e il tuo volto ebro
è molle di pioggia
come una foglia,
e le tue chiome
auliscono come
le chiare ginestre,
o creatura terrestre
che hai nome
Ermione.

Ascolta, Ascolta. L'accordo
delle aeree cicale
a poco a poco
più sordo
si fa sotto il pianto
che cresce;
ma un canto vi si mesce
più roco
che di laggiù sale,
dall'umida ombra remota.
Più sordo e più fioco
s'allenta, si spegne.
Sola una nota
ancor trema, si spegne,
risorge, trema, si spegne.
Non s'ode su tutta la fronda
crosciare
l'argentea pioggia
che monda,
il croscio che varia
secondo la fronda
più folta, men folta.
Ascolta.
La figlia dell'aria
è muta: ma la figlia
del limo lontana,
la rana,
canta nell'ombra più fonda,
chi sa dove, chi sa dove!
E piove su le tue ciglia,
Ermione.

Piove su le tue ciglia nere
sì che par tu pianga
ma di piacere; non bianca
ma quasi fatta virente,
par da scorza tu esca.
E tutta la vita è in noi fresca
aulente,
il cuor nel petto è come pesca

intatta,
tra le palpebre gli occhi
son come polle tra l'erbe,
i denti negli alveoli
son come mandorle acerbe.
E andiam di fratta in fratta,
or congiunti or disciolti
(e il verde vigor rude
ci allaccia i melleoli
c'intrica i ginocchi)
chi sa dove, chi sa dove!
E piove su i nostri volti
silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
leggeri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri
m'illuse, che oggi t'illude,
o Ermione.

Composta probabilmente nell'estate del 1902 o in quella del 1903, questa poesia rappresenta lo scioglimento del soggetto nel paesaggio attraverso una valorizzazione del rapporto sensoriale con esso (in questo caso è un rapporto uditivo). Sorpreso con l'amata (chiamata Ermione) dalla pioggia nella pineta nei pressi di Marina di Pisa, il poeta si concentra sui suoni prodotti dal cadere dell'acqua sulle diverse varietà di vegetazione e dal verso di alcuni animali, ricostruendo il tessuto sinfonico attraverso un verseggiare frantumato, tramato di riprese foniche. Il testo rappresenta la vicenda di fusione con il dato naturale, fino alla vegetalizzazione dell'umano (evidente soprattutto nell'ultima strofa).

Tre motivi si intrecciano nella lirica il cui tessuto narrativo è all'apparenza quanto mai rarefatto. Il più evidente è quello mimetico (coerentemente all'ispirazione alcionia) che conferisce alla poesia la configurazione di una vera e propria ricostruzione fonosimbolica dei suoni generati dalla pioggia che cade sulla vegetazione della pineta versiliana: alla pioggia si uniscono e rispondono altre voci: corali (le cicale v. 42) o isolate (la rana v. 92). Il secondo motivo è quello tipicamente alcionio della metamorfosi. Il terzo è quello della poesia come musica, o meglio di un'arte ritmica che assorbe in sé i differenti suoni della natura.

La poesia ha un'evidente struttura musicale sia dal punto di vista tematico che formale. Grazie al suo straordinario virtuosismo verbale, D'Annunzio mira a trasformare la parola in musica, in linea con i dettami fondamentali della poetica decadente (teorizzati anche da Verlaine). Ma la partitura musicale della lirica vuole essere a sua volta la riproduzione, o la traduzione in linguaggio umano, di un'altra musica, quella composta dalla pioggia.

Le quattro strofe della poesia sono organizzate come i movimenti successivi di una sinfonia. La **prima strofa** si apre con l'invito del poeta alla sua donna ad ascoltare la voce della natura, il suono della pioggia che varia a seconda delle foglie su cui essa cade. Vi è poi la proposizione

generale del tema musicale : la caduta della pioggia sulle varie presenze della natura vegetale, distinte minuziosamente una per una (tamerici, pini, mirti...). Il poeta riproduce con i suoni delle parole le variazioni del rumore della pioggia : i suoni aperti delle sillabe in –a si alternano ai suoni più cupi delle sillabe in –o e a quelli più acuti delle sillabe in –i.

Nella seconda parte della strofa viene introdotto il tema panico : come la natura appare in vesti umane, così gli esseri umani acquistano caratteristiche vegetali o animali. Come le foglie, anche il poeta e la sua donna sono strumenti suonati dalla pioggia, e dunque sono assimilati al resto della vegetazione che li circonda.

La **seconda strofa** riprende il tema generale della pioggia che cade sulla “verdura”, specificandolo musicalmente: il poeta distingue nella sinfonia generale della pioggia il suono diverso delle gocce a seconda delle foglie più o meno rade, potremmo dire la voce diversa dei singoli strumenti nel pieno dell’orchestra. La metafora musicale sottesa al discorso è messa in luce da una sorta di didascalia interna alla poesia stessa: il poeta ha bisogno di dire esplicitamente che le chiome dei vari tipi di alberi sono “strumenti diversi sotto innumerevoli dita”. Nella partitura musicale, al pieno dell’orchestra si unisce anche uno strumento solista: la voce delle cicale (“risponde/al pianto il canto/delle cicale..”), che dialoga con esso. Al termine, simmetricamente rispetto alla prima strofa, si ha la ripresa del motivo panico: il poeta e la donna sono viventi “d’arborea vita”: Ermione è creatura “terrestre”, che scaturisce dalla terra come la vegetazione.

Nella **terza strofa** il coro delle cicale si attutisce e comincia a introdursi, appena accennato, il canto roco delle rane (“ma un canto vi si mesce/più roco/che di laggiù sale/dall’umida ombra remota”). Succede ancora il canto delle cicale, sempre più in diminuendo, finché si spegne del tutto (“solo una nota/ancor trema, si spegne/risorge, trema, si spegne”). Riprende ancora il pieno dell’orchestra (“or s’ode su tutta la fronda/crosciare/l’argentea pioggia”), distinto nei vari timbri che lo compongono (“varia/secondo la fronda/più folta, men folta”). A questo punto si inserisce a piena voce, definitivamente, il nuovo strumento solista: il canto delle rane (“la figlia/del limo lontana/la rana,/canta nell’ombra più fonda”). Il motivo panico non manca neppure qui, in chiusura di strofa: le ciglia di Ermione si collocano alla pari rispetto alle varie foglie su cui scroscia la pioggia.

Nell’**ultima strofa** viene ripreso e sviluppato il motivo appena accennato, con una movenza ancora musicale, ma di carattere diverso, con una facile contabilità che ricorda certi ritornelli dei canti popolari, naturalmente tradotta in forme aristocraticamente stilizzate. In questa strofa si sviluppa pienamente il motivo panico che nelle precedenti era accennato solo in sordina: la donna è quasi “virente”, come una creatura vegetale e sembra uscire dalla scorza degli alberi, come le ninfe antiche. La strofa culmina con l’identificazione delle due creature umane con la vita vegetale. La poesia termina, sempre in chiave musicale, con la ripresa del ritornello che già chiudeva la prima strofa, con variazioni (“t’illuse”/“m’illude”/“t’illude”) che testimoniano ancora la suggestione dei canti popolari.

La partitura musicale della poesia è costruita con strumenti sofisticatissimi. Innanzitutto la **metrica**, che è estremamente libera, non soggetta ad alcuno schema tradizionale. Si succedono versi brevi: senari, settenari, ottonari, novenari, ma persino versi trisillabi, composti di una sola parola (“lontane”, “divini”, “silvani”, “leggeri”...). Questa estrema frammentazione dei versi ha un *valore iconico*, cioè tende a riprodurre la pluralità innumerevole di presenze e di voci che si affollano nella pineta sotto le fitte gocce di pioggia.

Altro strumento per eccellenza del virtuosismo musicale di D’Annunzio è la **rima**, che ricorre anch’essa molto liberamente, senza alcuno schema fisso. Particolarmente musicali risultano le coppie di versi a rima baciata (“silvani”/“mani”, “leggeri”/“pensieri”, “novella”/“bella”, “verdura”/“dura”...). Ma vi sono anche rime o consonanze all’interno di un unico verso (“e varia nell’aria”, “secondo le fronde”, “al pianto il canto”...), o rime in mezzo (“piove su le tue ciglia nere/sì che par tu pianga/ma di piacere”...).

Alla qualità musicale del discorso poetico dà un contributo fondamentale anche la **modulazione fonica**. Basti osservare la variazione tra i toni chiari delle *a* e i toni cupi delle *o* toniche in questi versi : “e varia nell’aria/ secondo le fronde / più rade men rade”, che pare quasi avere un’intenzione mimetica della varietà dei suoni delle gocce sulle foglie. Ancora il canto limpido delle cicale che si diffonde nella vastità dell’aria è reso con la predominanza della vocale *a* nelle sedi toniche “al pianto il canto/delle cicale/che il pianto australe..”; mentre il suono più cupo e roco del canto delle rane è reso con il predominio delle più oscure vocali *o* e *u* “dall’umida ombra remota”, “nell’ombra più fonda”. Così il tremolio del canto delle cicale in diminuendo è reso con la frequenza della vibrante *r* : “ancor trema,risorge”.

A questo virtuosismo metrico e timbrico si unisce anche l’uso di numerosi **procedimenti retorici**. In primo luogo l’*anafora*, come la serie insistita dei “piove” nella prima strofa; ma anche l’*epifora*, come la triplice ripetizione a fine verso della clausola “si spegne”; inoltre le *allitterazioni* (“ciel cinerino”, “spirto silvestre”, “vita viventi”..), le *paronomasie* (“ombra”/ “fronda”); vi è poi la ripetizione a distanza di certe clausole con minime variazioni, con un gusto da *ritornello* di canzone popolare (“secondo le fronde/ più rade men rade”, “secondo la fronda/ più folta men folta”); il ritardo del *nome della donna* è sempre collocato al termine del periodo sintattico e della strofa (“che oggi m’illude /o Ermione”, “che hai nome/ Ermione”..).

Tessitura fonica. Analisi della prima strofa :

Per tutta la strofa i suoni chiari delle sillabe in -a si alternano a quelli cupi delle sillabe in -o e a quelli acuti in -i, a riprodurre i diversi effetti uditivi prodotti dalla pioggia.

Ripetizione: la ripetizione di una o più parole all'inizio(anafora)o alla fine(epifora)di due o più versi contigui è lo strumento privilegiato attraverso cui si realizza,in questa lirica,la musicalità del testo

Nei punti chiave del componimento,tornano gli inviti a tacere e ascoltare,che focalizzano l'attenzione sulle percezioni uditive.

Taci. Su le soglie del bosco non odo parole che dici umane; ma odo parole più nuove che parlano gocciole e **foglie lontane.**

Enjambement : si ha quando la frase non si conclude alla fine del verso,ma prosegue in quello successivo

Allitterazione della lettera "p"

Ascolta. Piove dalle nuvole sparse. Piove su le tamerici salmastre ed arse, piove sui pini scagliosi ed irti, piove su i **mirti divini,**

Allitterazione : la ripetizione dei suoni aspri "r" e "s" sottolinea l'arsura delle tamerici impregnate di salsedine.

Assonanza : a partire dalla vocale tonica si ripetono i medesimi suoni vocalici,ma cambiano le consonanti("fiori/accolti", "folti"; "nostri volti"..)

Iperbato : consiste nell'alterazione nel naturale ordine sintattico attraverso la separazione di parole che dovrebbero trovarsi vicine,allo scopo di creare un'attesa: qui "parole.. umane" e "anima..novella"

su le ginestre fulgenti di *fiori accolti*, su i ginepri folti di coccole aulenti, piove su i nostri **volti silvani,** piove su le nostre **mani ignude,**

Allitterazione : particolarmente insistita nel corso della lirica è la ripetizione del fonema "l",che imita il suono "liquido" della pioggia che cade.

Parallelismo : gli elementi sintattici presentano una disposizione parallela secondo l'ordine congiunzione-avverbio-pronome,alla fine della poesia, invece, l'ordine sarà rovesciato("che ieri/m'illuse,che oggi t'illude")creando così un **CHIASMO**

su i nostri vestimenti leggeri,su i freschi pensieri che l'anima schiude novella, su la favola bella che ieri **t'illuse,** che oggi m'**illude,** o Ermione.

La **parola-rima** "Ermione" chiude ogni strofa della lirica

In questa poesia D'Annunzio vuole spingere il linguaggio fino alle ultime possibilità espressive. La parola deve rivelare più di quanto solitamente è capace di fare. Se la poesia è una delle poche vie che consentono di intuire il mistero dietro l'apparenza della realtà, questo avviene perché la lingua che il poeta usa è straordinaria, nel senso letterale del termine, cioè fuori dalla normalità. Il salto di qualità della parola rispetto all'uso comune avviene grazie alla sua *trasformazione in musica*, in una trama complessa di corrispondenze sonore.

Nel lessico poetico di D'Annunzio vi sono termini elevati, di uso non comune. Qui, per esempio, troviamo "fulgenti"(v. 16), "aulenti"(v. 19), "silvani"(v. 21), "verdura" per vegetazione(v. 35), "australe"(v. 43), "stromenti"(v. 49), ecc. Essi imprimono un tono più solenne al testo, ma non ne rappresentano il tratto specifico. La novità nell'uso dei vocaboli consiste nel fatto che questi diventano *note musicali* e cercano di dire quello che le stesse parole nella quotidianità non dicono. Per esempio il verbo "dura"(v. 36), in sé assai consueto, è in rima con il più letterario "verdura" (v. 35) e la sua struttura bisillabica (du-ra) scandisce un ritmo che viene amplificato nel verso successivo dalla identica struttura delle parole (va-ria) e dalla struttura bipartita del verso ("e varia – nell'aria"), poi replicata fino al verso 41 ("secondo – le fronde / più rade – men rade" ecc.). Allo stesso modo il comunissimo "pino"(v. 46) è in rima con il più nobile "cinerino"(v. 45) e in assonanza con il successivo "mirto"(v. 47) che rima con "spirto" assai più avanti(v. 53).

Versi brevi e versi lunghi si alternano. Anche la sintassi è ora paratattica ora si distende in periodi più complessi. Ma anche quando la parola è isolata e da sola costituisce un verso, non vale di per sé, bensì in quanto nota *del flusso sonoro* dell'intera strofa e dell'intera poesia. Il segreto è nel *canto*, nell'armonia complessiva, non nella profondità della parola.

È al ritmo di una danza che si compie la miracolosa metamorfosi dell'uomo e della donna in creature silvane. La natura di antropomorfizza, l'uomo si naturalizza; il cuore della donna è una "pèsca"(v. 104), gli occhi sono "polle tra l'erbe"(v. 107), i denti "mandorle acerbe"(v. 109). Il significato dei vocaboli non spiega come questo è accaduto. La fusione panica si realizza grazie alla magia delle parole diventate suono.