

## ***Vedere la musica, udire il movimento. La risonanza transmodale*** Dall'arte alla cura psicoanalitica

Marina Amore\*

SOMMARIO. – L'articolo intreccia esperienza personale e riflessione teorico-clinica per esplorare la transmodalità sensoriale, considerata dall'Autrice principio fondante il dialogo psicoanalitico del cambiamento. A partire da un'esperienza originaria che la introduce alla comprensione vissuta della transmodalità, l'Autrice elabora una prospettiva che integra le neuroscienze dell'azione e dell'interocezione, i concetti di *forme della vitalità* e di *conoscenza implicita* formulati da Stern e la *teoria del codice multiplo* di Bucci. Nel campo analitico, il cambiamento emerge attraverso il processo referenziale, che ricongiunge sensazione, gesto, immagine, suono e parola e che, sintonizzando l'attenzione sul *come* dell'esperienza – ritmo, intensità, durata, direzione – permette di tradurre l'implicito in forme dicibili. L'Autrice definisce questo movimento "*risonanza transmodale co-agente*": un processo intersoggettivo in cui paziente e terapeuta condividono e modulano gli affetti vitali attraverso il flusso multimodale dell'esperienza, generando un dialogo sensoriale che non si limita al rispecchiamento, ma dà luogo a una nuova configurazione affettiva che, nel suo farsi forma, si compie come momento di cura co-creato.

*Parole chiave:* affetti della vitalità, risonanza transmodale co-agente, intersoggettività, interocezione, processo di cura.

Mossa dall'incanto, mi trovai al cospetto di una raffinata signora, animata da un flusso di piccoli gesti che parevano disegnare nell'aria la trama di una musica invisibile. Dalla cornice di un viso segnato da antichi e severi tratti, incipriato di bianco e sfumato in capelli trasparenti e immobili, spiccavano due intensi occhi azzurri appesantiti da spesse righe nere, che ispezionarono il corpo della mia pre-adolescenza, incerto, come in cerca di un possibile Autore. Intuivi che cercava i segni di una dote che io, ammaliata dal fascino della Musa, avevo inaspettatamente desiderato possedere. In quel momento vidi scoperta ai miei stessi occhi la mia ambizione, e provai ver-

---

\*Psicologa, Psicoterapeuta; Docente e Supervisore, Istituto di Specializzazione in Psicologia Psicoanalitica del Sè e Psicoanalisi Relazionale (ISIPSE); Membro Commissione Nazionale Discipline Mentali, Società Italiana di Psiconeuroendocrinologia (SIPNEI), Italia. E-mail: marina.a.amore@gmail.com

gogna per il desiderio di essere ammessa ad una corte che, comprendevo solo ora, era sacra per la donna che avevo di fronte, mentre sentivo il mio corpo come un fardello.

Ricordo con chiarezza il momento in cui sono rimasta incantata: le forme plastiche che la ballerina aveva disegnato nello spazio sulle note del *Valse Triste* di Sibelius avevano dato tridimensionalità all'aria polverosa del palcoscenico, rivelando vuoti scenici che avevo sentito il desiderio – anzi l'urgenza – di colmare. Quel momento di totale rapimento estatico è stato il primo passo verso il mio scrivere, oggi, di psicoanalisi: l'arte del curare nel gesto che dà forma al sentire.

Come accade quando un'esperienza ci tocca nel profondo, il momento di visione e di ascolto ha riverberato in me come un turbamento iniziale, avviando il passaggio necessario che, attraverso un aggravamento emotivo, prepara ogni mutamento: il vuoto aveva rivelato il suo dolorosissimo volto, io ne avevo subito il fascino e mi ero lasciata attrarre, movimento dopo movimento, ritmo dopo ritmo, nell'avventura straordinaria di una danza di trasformazione.

L'affascinante signora, non senza riserve, mi ammise infine alla sua corte per insegnarmi il linguaggio e i misteri della danza. Né lei né io potevamo sapere che mi stava in realtà consegnando le chiavi per aver accesso a me stessa e alla mia vita. Con una certa impietosa dedizione, amava ricordarmi che le mie doti non rispondevano ai requisiti della danza accademica – l'unica a cui fosse disposta a riconoscere dignità. Eppure, il suo sguardo sembrava incoraggiarmi a insistere e a non lasciarmi sopraffare dai suoi severi giudizi. Cosa l'aveva spinto ad accogliermi, e cosa alimentava la mia ostinazione a misurarmi con la sua durezza? Col tempo, ho pensato che l'intransigenza con cui valutava la mia distanza dal suo modello di "danzatrice ideale" potesse celare l'inconsapevole riconoscimento di un diverso ideale di danzatrice che già andava prendendo forma nella sua mente e che, forse, io avevo contribuito a incarnare.

La pratica le dava ragione: i rigidi codici del balletto classico erano catene per il mio corpo e per il mio temperamento. Più li affrontavo, più cresceva il desiderio di spezzarli, ma la mia passione per la danza cresceva. Credo di avere intuito, già allora, che la mia insegnante avesse colto la mia necessità di esplorare un *altrove*. E io, a mia volta, avevo forse intercettato la sua intenzione non pienamente formulata di andare *oltre*, verso quella particolare apertura della danza alla ricerca di sé che in quegli anni cominciava a diffondersi anche in Italia. Così, rompendo con gli schemi classici, la sua interpretazione coreografica dell'opera musicale di Sibelius non prevedeva le scarpette da punta, simbolo dell'idealizzato distacco dalle radici e dagli umani limiti sognato da Luigi XIV, ma piedi scalzi e liberi da costrizioni. Né prevedeva posture irrigidite nei codici del balletto, bensì una gestualità capace di cogliere l'impulso al movimento, come il velista prende il vento,

per lasciarsi trasportare di gesto in gesto, lungo una traiettoria spazio-temporale che incontrava il già noto e lo trasfigurava, ogni volta, in un *oltre* generato dall'istante.

In quella narrazione coreografica e musicale, l'*oltre* era rappresentato dall'esperienza della morte: dopo avere vorticato con grande energia la danzatrice si accasciava al suolo, immobilizzandosi dopo un sussulto sull'ultima nota sfumata. Eppure, benché narrasse di un dramma, la danza mi era apparsa in realtà una splendida metafora della vita: ogni spinta al movimento incontrava un limite, flessibile e vivo, e proprio lì defluiva in un altro movimento, coinvolgendo la parte del corpo più prossima, già pronta ad accoglierla. Così, di passaggio in passaggio, fino al limite assoluto, dove il movimento sembrava dissolversi e cessare. Tuttavia, l'immobilità era ancora solo apparente: la danzatrice respirava, e il pubblico poteva vederlo. Poi, celata agli sguardi dal calare del sipario, si rialzava ed usciva di scena, mentre lo spettacolo continuava.

L'attrazione per *quel* Valse sostiene ancora oggi la mia motivazione a riflettere sulla natura del sentire e del comunicare, che Daniel Stern (2010) ha illuminato nei concetti di *transmodalità* e di *forme della vitalità*, per descrivere processi della comunicazione interpersonale capaci di dipanare vissuti impliciti e indicibili in forme esplicite e condivisibili. In questo modo, ciò che è conosciuto ma non pensabile (Bollas, 1987) può comunque essere espresso e condiviso, diventando il filo rosso su cui scorre il dialogo affettivo e sensoriale tra gli interlocutori. Nell'espressione non verbale – tanto nel quotidiano quanto nelle arti – queste forme trovano la loro manifestazione più autentica e vitale.

Così come nelle arti performative, anche nel lavoro clinico l'esperienza interna prende forma attraverso trasposizioni tra modalità sensoriali diverse. Le arti rendono visibile ciò che nella clinica avviene in modo più sottile: il dialogo terapeutico si nutre di ritmi, intensità e variazioni analoghe a quelle dei linguaggi artistici, attivando processi di condivisione e di trasformazione.

In questa prospettiva, il concetto di transmodalità trova la sua coerenza nella tendenza innata a trasformare percezioni catturate in una modalità sensoriale in altre modalità. I bambini dell'esperimento di Meltzoff e Borton (1979) traducono in immagini sensazioni tattili, rivelando così un conoscere implicito che rende evidente l'interconnessione dei sensi e l'ampliarsi del conosciuto oltre il conoscibile.

L'esperienza del bambino è in larga parte multimodale e multisensoriale, il che dipende, come Stern ricorda, sia dalle caratteristiche dei singoli sensi non ancora pienamente distinti, sia dall'esistenza di neuroni multisensoriali recentemente scoperti, sia, infine, dall'interconnettività cerebrale che permette il convergere di dati sensoriali parziali in una rappresentazione unificata dell'esperienza. "*Vedere la musica, udire il movimento*", amava scrivere la mia insegnante sulle locandine dei saggi, per stimolare nei suoi giovani

allievi e nel pubblico partecipante la sensibilità alle corrispondenze sensoriali per meglio immergersi nell'esperienza artistica.

Nella transmodalità, l'attivazione di ogni singolo organo di senso sembra funzionare come una sorta di diapason per tutti gli altri, i quali, sintonizzandosi sulla frequenza intonata dal primo, risuonano ognuno secondo la propria singolare caratteristica, come strumenti diversi in una stessa orchestra, attivando in questo modo precise corrispondenze tra rappresentazioni diverse e differenziate della medesima esperienza.

Oltre a caratterizzare i processi di elaborazione della percezione soggettiva, la transmodalità agisce anche sul piano intersoggettivo, generando corrispondenze tra rappresentazioni soggettivamente uniche dell'esperienza condivisa, che danno vita all'incontro degli affetti vitali. Così, la musica del *Valse Triste* di Sibelius ha risuonato nel corpo della mia mentore attraverso onde di movimento che sono in seguito diventate per me, spettatrice, un richiamo irresistibile alla vitalità espressiva della danza.

L'espressione modale di un'esperienza appartiene alla comunicazione implicita. Come altri studiosi, tra cui Bucci (1997), anche Stern (2010) ritiene che essa abbia un ruolo fondamentale nel processo di attribuzione del significato, soprattutto quando esplicito e implicito esprimono contenuti discordanti, come accade quando le parole negano all'interlocutore la rabbia che il viso improvvisamente arrossato e irrigidito invece rivela. Se lo studio dell'implicito si è perlopiù concentrato sul ruolo delle emozioni e dei sentimenti, l'Autore richiama l'attenzione al *come* dell'esperienza, dimensione trasversale a tutti gli affetti. Andando oltre il contenuto, il *come* connota la qualità dinamica e il fondamentale senso di vitalità che sottende ogni esperienza affettiva.<sup>1</sup>

Il movimento è la modalità espressiva privilegiata per comunicare le dinamiche vitali. *La vita è movimento*, e il movimento umano, grazie alla complessità e alla raffinatezza del sistema muscolo-scheletrico, rappresenta un fattore evolutivo fondamentale nella filogenesi e nell'ontogenesi.

L'argentina Maria Fux (1998), pioniera e tra le più autorevoli esponenti della danzaterapia, amava ricordare nelle sue lezioni che anche le montagne si muovono e che, seppur molto lentamente, mutano nel tempo la loro forma e il loro posto. Nell'esperienza immediata, il movimento offre la percezione dinamica del cambiamento e diventa esso stesso metafora incarnata della vita.

---

<sup>1</sup> Una sensibilità analoga al *come* dell'esperienza si ritrova anche nell'opera di Thomas Ogden, che descrive il processo analitico come un movimento trasformativo tra diverse forme dell'esperienza – linguistiche, immaginative e corporee – all'interno del campo intersoggettivo. Una formulazione particolarmente rappresentativa di questa prospettiva si trova in *Conversations at the Frontier of Dreaming* (2001).

Così, per Stern, ogni esperienza affettiva può essere descritta nei termini del movimento: velocità, intensità, durata, forma temporale, ritmo e direzione. È la dinamica vitale dell'affetto che raggiunge l'interlocutore e costituisce il nucleo delle nostre interazioni: prima ancora che al *cosa*, reagiamo al *come*. In sua assenza, il contenuto resterebbe puramente digitale e non potrebbe attivare quel flusso percettivo analogico che rende l'esperienza conoscibile.

La transmodalità genera corrispondenze. Le arti performative e cinestetiche – musica, danza, teatro – offrono contesti privilegiati per osservare le dinamiche transmodali: i loro linguaggi, per natura analogici, creano collegamenti transmodali tra l'esperienza affettiva e il codice espressivo che la traduce, attraverso un accordarsi alla vitalità dell'esperienza stessa. La magia, che sprigiona dall'arte, ha la capacità di “*combinare il simile con il non identico*” (Stern, 2010, p. 68).

Movimento e musica condividono le stesse categorie dinamiche: l'intensità (piano, pianissimo, forte, fortissimo); le variazioni di intensità (crescendo e decrescendo); gli accenti; il flusso (continuità o discontinuità tra i movimenti, come tra le note); la velocità, cioè il tempo (allegro, andante, ecc.); e il ritmo. La direzionalità flessibile del movimento (alto, basso, destra, sinistra, avanti, indietro), insieme alla complessità dello schema motorio – che permette di orientare in direzioni anche opposte le diverse parti del corpo in uno stesso gesto – accresce la complessità della rappresentazione, tanto in chi agisce quanto in chi osserva. L'armonia del movimento è il prodotto amodale finale, un'integrazione dinamica di azioni differenti, e talvolta dinamicamente in contrasto, in un'opera d'insieme.

Gli affetti vitali si intrecciano in sinestesie e, come tali, risuonano in chi osserva, che per rispecchiamento intercetta in sé un affetto simile ma non identico. È l'evocazione del simile ma non identico a rendere possibile, nel corso dell'esistenza, il procedere evolutivamente dal *noto* al *nuovo*. Immersi nel flusso delle forme della nostra vitalità – spesso modalità apprese e ricorrenti di reagire all'esperienza – possiamo intercettare, nell'incontro con l'altro, *now moments* (Stern, 2004): squarci di esperienza viva che, nel ripetersi ciclico, tradiscono le aspettative e aprono alla possibilità di un salto evolutivo. Come accade osservando le montagne, il cambiamento, a lungo invisibile e inavvertito, può rivelarsi all'improvviso nel senso mutato di sé.

Queste corrispondenze hanno reso possibile, mezzo secolo dopo, il rispecchiamento di affetti vitali tra il compositore del *Valse Triste* e la danzatrice. Dopo un altro mezzo secolo, la traccia sonora e motoria di esperienze vitali appartenute a persone a me fondamentalmente estranee – il musicista e la danzatrice – ha così intercettato il mio senso personale e soggettivo di vitalità. Lo ha acceso e lo ha sorretto nel tempo, pervadendo ancora oggi il mio modo di fare esperienza del mondo. Come accerchiato da un'onda gravitazionale, grazie al processo transmodale, lo spazio-tempo si con-

trae e la connessione tra eventi – passato e presente, musica e danza, io e altro – disegna la profondità del campo intersoggettivo. Quello stesso campo in cui hanno azione le relazioni umane e la cura psicoanalitica.

Con la scoperta dei *neuroni specchio* (Rizzolatti *et al.*, 1996), è stato mostrato che osservare l'azione altrui attiva nell'osservatore le stesse aree motorie coinvolte in chi sta agendo, rendendo così possibile il risuonare corporeo intersoggettivo di aspetti salienti dell'esperienza.

Come il vedere un'azione, anche l'udirne il suono, o anche il solo immaginare sé stessi o altri nell'atto di compierla, evoca l'attivazione di reti neurali come se l'azione fosse realmente eseguita (Jeannerod, 2001; Kohler *et al.*, 2002; Rizzolatti *et al.*, 2006).

Il *meccanismo specchio* crea un ponte diretto tra sé e l'altro. Non implica necessariamente reciprocità o trasformazione intersoggettiva: l'accento è sulla *decodifica e la simulazione*. Non si tratta tuttavia solo di imitazione o di processi cognitivi astratti, ma di un accesso immediato al significato motorio stesso dell'azione altrui attraverso una simulazione incarnata (Gallese, 2003). Studi successivi mostrano come il rispecchiamento, oltre alle azioni, riguarda anche emozioni e sensazioni: osservare il dolore altrui attiva aree sovrapponibili a quelle coinvolte quando proviamo dolore noi stessi (Singer *et al.*, 2004). Il che ha portato a ipotizzare una base neurale dell'empatia prerafflessiva.

Da quando, nei primi anni '90 del secolo scorso, l'attenzione delle neuroscienze si è spostata dal singolo neurone a reti neurali integrate, la risposta dei neuroni specchio è stata compresa come parte di un sistema complesso che connette percezione, azione, emozione e cognizione sociale in modo predittivo. Tale sistema consente di decodificare le intenzioni altrui e di modulare di conseguenza la propria risposta, configurandosi come un meccanismo di risonanza incarnata tra sé e l'altro. È stato anche ipotizzato che possa aver contribuito all'evoluzione del linguaggio, trasformando gesti – e rappresentazioni motorie di stati affettivi – in suoni articolati (Arbib, 2005).<sup>2</sup>

Naturalmente, alla portata innovativa di queste scoperte non sono mancate revisioni critiche. Alcuni studi hanno evidenziato che i processi di simulazio-

---

<sup>2</sup> Studi recenti hanno ampliato la riflessione sul rispecchiamento e sull'esperienza incarnata, mettendo in evidenza il ruolo della multimodalità e dell'integrazione tra corpo, percezione e linguaggio nei processi intersoggettivi. In particolare, gli sviluppi della teoria dell'*embodied simulation* hanno mostrato come l'esperienza estetica e la comprensione linguistica emergano dall'intreccio tra azione e sensazione (Gallese *et al.*, 2022; Gallese, 2025). Parallelamente, la ricerca sull'integrazione multisensoriale evidenzia come la convergenza tra modalità sensoriali costituisca un principio organizzatore dell'esperienza del Sé incarnato e della comunicazione (Shimada, 2022; Spence, 2018). Prospettive contemporanee sull'azione e sull'interazione sottolineano infine il carattere situato e relazionale della cognizione sociale (Gallagher, 2020).

ne interna sono comunque subordinati al contesto (Hutto & Myin, 2013). La risposta specchio non sarebbe dunque fissa o innata, ma modulata dall'esperienza interpersonale e implicata in processi predittivi che anticipano le possibili interazioni sé-altro. La sua funzione di anticipazione e modulazione trova inoltre corrispondenza nel concetto di *Representations of Interactions that have been Generalized* (RIG), con cui Stern (1985, 2004) descrive gli schemi di interazione impliciti che emergono sin dalle prime esperienze corporee diadiche e organizzano le aspettative relazionali future.

Tuttavia, Stern (2010) ha messo in dubbio che i neuroni specchio e l'imitazione, da soli, siano sufficienti a spiegare la comprensione delle esperienze altrui e l'empatia. Un medesimo schema motorio, infatti, può essere eseguito a velocità molto diverse, connotando in modo differente la dinamica vitale di ciascuna variazione. Cita, a questo proposito, le ricerche di Hobson e Lee (2003) sui bambini autistici, i quali sono in grado di imitare il *cosa* (lo schema d'azione), ma non il *come* (lo stile o la forma vitale). Questa evidenza, per l'Autore, chiarisce una differenza fondamentale: da un lato, la *capacità di riconoscere che cosa avviene nell'altro*, sostenuta dai neuroni specchio; dall'altro, una *comprensione più profonda e soggettivante dell'altro*, resa possibile dal cogliere il *come* l'esperienza viene vissuta, elemento essenziale della comprensione empatica.

Queste considerazioni hanno importanti implicazioni per la pratica psicoanalitica. Da un lato, suggeriscono che il meccanismo specchio possa costituire una possibile base neurobiologica delle esperienze di sintonizzazione affettiva; dall'altro, che la risonanza corporea tra paziente e analista sia sostenuta da un processo transmodale che, attraverso un flusso percettivo continuo tra i due interlocutori, mette in connessione sensazioni, immagini e parole favorendo l'elaborazione dell'esperienza e lo sviluppo di quella *capacità referenziale* che, come mostra Bucci (1997, 2021) è alla base dello sviluppo della consapevolezza di sé e della possibilità di condividere con altri l'esperienza emotiva.

In questa prospettiva, il sistema specchio può essere considerato un modello descrittivo della risonanza corporea che, sul piano clinico, trova espressione in ciò che definisco *risonanza transmodale co-agente*. Si tratta di un'esperienza di regolazione affettiva reciproca che si sviluppa mediante molteplici canali sensoriali, attraverso la quale ciascun partner partecipa attivamente alla trasformazione dell'esperienza condivisa. La risonanza è definita *co-agente* perché si configura come un fenomeno interattivo che non si limita all'imitazione o alla decodifica sensoriale dell'esperienza dell'altro attraverso il riconoscimento specchio, ma sostiene un processo dinamico di mutua regolazione. A differenza della risonanza intersoggettiva in senso classico (Stolorow & Atwood, 1992; Stolorow *et al.*, 1994), essa include una dimensione esplicitamente senso-motoria e percettiva.

Un esempio paradigmatico di questo tipo di risonanza è osservabile nella

comunicazione quotidiana dove la sintonizzazione degli affetti si realizza all'interno di quella particolare cornice definita da Malloch e Trevarthen (2009) come *musicalità comunicativa*: nel dialogo, l'armonia tra gesti e voce genera sincronie intersoggettive che permettono il riconoscimento empatico di motivazioni e intenzioni. Gli affetti vitali, sostenuti dal rimando transmodale, facilitano l'esperienza di incontro con l'altro, promuovendo il conoscere, l'apprendere e il cambiare attraverso l'altro. Quando il flusso sinestesico è attivo, tra i partner si attiva un processo di reciproca trasformazione.

Esperienza, memoria e immaginazione arricchiscono, nel corso della vita, le corrispondenze transmodali – connessioni analogiche innate tra affetti e significati. Queste tracciano sottili e intime relazioni tra modi differenti di rappresentare uno stesso contenuto, ad esempio, simultaneamente in mente e corpo. Da esse emergono i processi simbolici: ponti che uniscono sensazioni e parole, corporeità e pensiero, attraverso il dialogo continuo tra codici multipli.

Il nostro modo abituale di stare con gli altri è prevalentemente procedurale e non facilmente accessibile al linguaggio. Si tratta di esperienze preri-flessive che vengono integrate direttamente nella memoria episodica e autobiografica, costituendo la base della *conoscenza relazionale implicita*. Fin dalla prima infanzia, l'attivazione di queste memorie è legata a sensazioni cinestesiche e interocettive sollecitate dal qui ed ora, le quali, con lo sviluppo dei processi mentali superiori, possono evolvere in rappresentazioni dell'immaginazione cosciente. Stern considera queste memorie corporee un'altra via di accesso alla conoscenza del passato, distinta dalla rievocazione narrativa esplicita, capace di intercettare vissuti dissociati o non coscienti. In tal modo, la conoscenza categoriale del *cosa* si arricchisce della conoscenza modale del *come*. È proprio questo il processo a sostenere il principio di cura nelle terapie a mediazione corporea e immaginativa.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Le conoscenze scientifiche disponibili fino a pochi decenni fa, limitate alle aree motorie del cervello, avevano alimentato l'idea che il movimento fosse soggetto alla sensazione e antagonista alla coscienza, un'ipotesi che ha ispirato anche il modello freudiano della mente. Tuttavia, anche prima della scoperta dei neuroni specchio, era emerso che la sensazione è, in realtà, un fenomeno dipendente dal movimento e che, di conseguenza, anche la coscienza trova in esso il suo fondamento (cfr. Jeannerod, 2001). La scoperta dei neuroni specchio (Gallese, 2003; Rizzolatti *et al.*, 1996) ha ulteriormente messo a fuoco il ruolo del sistema sensomotorio come base primaria dei processi di percezione, apprendimento e conoscenza, e come substrato neurale alla radice del riconoscimento dell'altro, dell'imitazione e della comunicazione. In questa prospettiva, il corpo non è solo un veicolo espressivo, ma un dispositivo fondamentale della coscienza e dell'esperienza relazionale. Sulle implicazioni cliniche di questa ipotesi, si veda il lavoro del *Boston Change Process Study Group* (2010), che ha evidenziato come i processi impliciti, sia corporei che relazionali, costituiscano un fondamento centrale della trasformazione terapeutica, e quello di Ogden, Minton e Pain (2006) sulle manifestazioni sensoriali delle esperienze traumatiche dissociate.

Molti vissuti che emergono nel campo psicoterapeutico non possono essere tradotti in forme verbali – perché germinativi, traumatici o dissociati.

Fin dagli inizi della mia pratica clinica riservo un'attenzione costante alle esperienze corporee, convinta che il dialogo analitico promuova più efficacemente il processo referenziale e il cambiamento quando si mantiene sensibile – come le arti – alle risonanze degli affetti vitali, percepibili nelle sinestesie tra segni verbali e non verbali dell'esperienza condivisa.

In questa prospettiva, Damasio (1994, 1999, 2003) mostra come l'esperienza mentale del Sé affondi le sue radici nel corpo: reazioni fisiologiche innate, le *emozioni* diventano *sentimenti* quando la mente ne prende coscienza. Questa coscienza corporea – che si manifesta nel processo decisionale come *marcatore somatico* – costituisce il fondamento evolutivo del senso di Sé che procede dal corpo alla mente e orienta ragionamento e scelte.

L'esperienza clinica, supportata dalle evidenze scientifiche (Bottaccioli & Bottaccioli, 2024), suggerisce tuttavia l'utilità di ripercorrere questo processo a ritroso: l'attenzione interocettiva consente di discendere dal contenuto mentale verso il corpo, alla sorgente della sensazione, riattivando la trama percettiva che dà significato alle reazioni viscerali. In questa direzione, le ricerche di Lisa Feldman Barrett (2017) mostrano che le emozioni non sono risposte automatiche, ma costruzioni predittive che emergono dall'interazione tra memoria, contesto relazionale e percezioni interocettive, dove i segnali corporei dell'*ora* riattivano modelli affettivi appresi nel tempo.

Procedere dalla mente al corpo significa quindi decostruire i significati con cui interpretiamo l'esperienza. Una clinica che integri tale prospettiva può aiutare il paziente a intercettare l'implicito somatico dei propri modelli predittivi interni per riformularli, rendendo più permeabili i confini tra corpo e mente, passato e presente, Sé e altro.

Nel dialogo verbale, la transmodalità si manifesta spesso attraverso le metafore che, sfruttando il principio del *come se*, incarnano nella parola il processo vitale che anima gli stati affettivi impliciti.

La rappresentazione metaforica è un'opera di sinestesia: nasce da concordanze analogiche tra fenomeni appartenenti a domini sensoriali diversi, permettendo, ad esempio, di descrivere una musica come *dolce e densa come gocce di giallo, caldo e profumato miele*. In questo processo, la comunicazione umana diviene una materia sensoriale e dinamica che – come la creta – può essere continuamente plasmata. Attraverso il dialogo, tali forme evolvono progressivamente fino a generare una configurazione condivisa, alla base del processo di co-creazione dei significati.

Nella metafora, i codici della comunicazione ordinaria, ancorati al *logos* e alle regole della causalità lineare – vengono trascesi. Lo sforzo di dare forma alla complessità dell'esperienza interna concede libertà all'uso di espressioni retoriche e immagini poetiche, aprendo breccie analogiche in cui un suono può diventare *dolcissimo*, una musica *sgargiante*, un portamento

*melodioso*. Solo quando il linguaggio si avvicina alla poetica (Bachelard, 1960),<sup>4</sup> la parola diventa realmente referenziale: capace di contrastare la dissociazione e promuovere l'integrazione tra i sistemi e i contenuti non consci e la coscienza, unificando percezione sensoriale, affetti e pensiero.

La transmodalità è determinante per decodificare rappresentazioni nuove e ancora senza nome di noi stessi, che urgono di essere espresse, condivise e riconosciute – come i personaggi di Pirandello che cercano una scena in cui esistere. Nel quotidiano come nelle arti, il dialogo si dispiega in un flusso continuo di forme espressive non verbali, dove schemi e variazioni modali si susseguono senza soluzione di continuità. Gli elementi di novità che affiorano da questo flusso – un cambio di intensità o di ritmo – attivano l'*arousal* e orientano un'attenzione spontanea e non conscia alle dinamiche vitali, favorendo la condivisione implicita degli stati affettivi.

Nel processo clinico, il nuovo emerge spesso attraverso piccoli fatti concreti: ad esempio, una caramella offerta per la prima volta al terapeuta o proposta in una forma diversa dalle precedenti. Un gesto simile può agire come la variazione di un tema musicale o di uno schema di movimento, attivando l'*arousal* nella diade analitica. Se, come analisti, impariamo a rispondere con l'immediatezza di un ballerino – che genera il movimento dal punto del corpo in cui sente la musica vibrare più intensamente – possiamo favorire lo scambio clinico sul piano della transmodalità, lasciandoci guidare dall'intersoggettività della risonanza.

L'esperienza dell'intersoggettività è stata tradizionalmente intesa come reciproco riconoscimento implicito dello stato mentale dell'altro – un processo che sostiene, come osserva Sletvold (2014), il rispecchiamento empatico. Tuttavia, credo che il massimo potenziale trasformativo dell'incontro analitico si realizzi quando, nella diade, accade qualcosa che va oltre il rispecchiamento: un evento che tocca l'intimo senso di una possibilità dell'essere e che trova compimento solo nel momento vivo dell'incontro Sé-altro.

Nella storia delle arti, modalità espressive come la musica e la danza sono state spesso integrate, dando vita a strutture multimodali che amplificano la risonanza emotiva e l'efficacia comunicativa dell'opera. Allo stesso modo, nel contesto intersoggettivo dell'incontro analitico, paziente e terapeuta co-creano una rappresentazione multimodale degli affetti della vita-

---

<sup>4</sup> “Perché io sono un sognatore di parole (...) le sillabe della parola cominciano a muoversi. Gli accenti tonici iniziano a invertirsi. La parola abbandona il suo significato come un carico eccessivo che è troppo pesante e impedisce di sognare. Poi le parole assumono altri significati come se avessero il diritto di essere giovani. E le parole si allontanano, cercando negli angoli e nelle pieghe del vocabolario nuove compagnie, cattive compagnie. Quanti piccoli conflitti devono essere risolti quando dalla rêverie vagabonda si passa a un vocabolario ragionevole?” (Bachelard, 1960, p. 24).

lità in azione. Ognuno porta la propria modalità espressiva e, dall'intreccio delle due, nasce l'esperienza del *simile ma non identico*: un medesimo tema che prende vita in configurazioni differenti. È in questo scambio che si genera l'esperienza trasformativa, da cui può affiorare il senso del nuovo.

La capacità del clinico di improvvisare risposte ispirate dalle sollecitazioni del paziente – un'attitudine che, come peraltro nelle arti performative, unisce spontaneità, disciplina e padronanza tecnica (Lichtenberg, 2002, 2005) – permette di rispondere con autenticità e creatività, mantenendo al tempo stesso viva la funzione di contenere, pensare e trasformare l'esperienza emotiva condivisa.

La transmodalità della percezione, grazie alla multimodalità sensoriale, consente di costruire una rappresentazione complessa e tridimensionale dell'altro. Allo stesso modo l'intersoggettività, fondata sulla mutua e costante regolazione affettiva (Stolorow & Atwood, 1992; Stolorow *et al.*, 1994), è stata osservata fin dalle prime interazioni madre-bambino come un processo dinamico di co-regolazione emozionale (Tronick, 1989), in cui ciascun partner modula e risponde agli stati affettivi dell'altro. Nella prospettiva qui proposta, tale processo si estende fino a comprendere la dimensione della risonanza sensoriale, configurandosi come risonanza transmodale co-agente,<sup>5</sup> in cui l'esperienza interiore dell'altro si traduce e si articola attraverso i diversi canali sensoriali. La dimensione intersoggettiva emerge infine come la sintesi di una configurazione sensoriale condivisa, offrendo a entrambi gli interlocutori la possibilità di un'interazione emotiva nuova e trasformativa.

## Un brevissimo scambio clinico

### *Primo movimento: ritmo e sintonizzazione*

Alice entra nel mio studio. Come sempre, si siede di sbieco sul bordo della poltrona, la schiena ben eretta. Mi fissa a lungo con la consueta espressione tra lo stuporoso e il perplesso. Infine, rabbrivisce, e commenta:

A: È strano che io abbia così freddo in una giornata così calda... forse sono troppo stanca e si sono abbassate le mie difese... comunque, è uno strano freddo.

M: Uh, uh...

La mia attenzione si poggia curiosa su quel senso di “strano” che il freddo ha oggi per Alice; resto in contatto e attendo.

Continuiamo a guardarci negli occhi, in silenzio. Il suo commento resta per qualche istante sospeso nell'aria, a fluttuare, libero, nello spazio tra noi. Non riesco a immaginare dove atterrerà.

Sorrido appena, mentre riconosco sul volto di Alice l'espressione di chi segnala di non sapere come proseguire il dialogo.

Gli occhi di Alice sono grandi e restano spalancati e fissi sul mio volto. Mi tengono lì. sento che non mi è dato distogliere lo sguardo, anche quando l'intensità dello scambio sfiora un senso interno di tensione. E resisto.

Da tempo, non avverto più l'urgenza di colmare questo senso di incertezza che accompagna l'avvio di ogni nostro incontro, né di aggiungere altre parole. Attendo, e lascio che la tensione tra noi possa trovare un luogo dove sostare e abbandonarsi.

Alice infine rilassa la postura e lo sguardo, e solo allora io parlo. Mi limito a rispecchiarla mentre mantengo il contatto con la sua esitazione.

M: Sta sentendo che è troppo stanca, Alice. Forse perché le sue difese si sono abbassate... e per questo sente freddo in una giornata così calda. E comunque questo freddo le sembra strano.

A: Sì...

Una nuova pausa. Ancora, gli occhi negli occhi.

Alice mi sta lasciando spazio perché io possa colmarlo, e al contempo sta tollerando, insieme a me, la mancanza di un senso e di una prospettiva nel dialogo.

### *Secondo movimento: transmodalità*

Improvvisamente, qualcosa prende forma nella mia mente. Ha sempre a che vedere con la rappresentazione del freddo che Alice sta sentendo, ma prende una connotazione diversa. Provo a mettere la mia immagine in parole.

M: Mi chiedo se non mi stia parlando di qualcosa che riguarda sì la temperatura, ma non quella esterna... forse sta riferendomi di un abbassamento del clima *dentro* di lei, un clima che ha iniziato a misurare dal momento in cui è entrata qui...

Lo sguardo di Alice ha un guizzo di curiosità, mentre la testa si inclina impercettibilmente sul lato sinistro segnalandomi che anche lei si sta facendo attenta al suo clima emotivo. E io allora continuo.

M: ...e l'abbassamento della temperatura le appare strano forse perché inatteso, incongruo... forse c'è stata una perturbazione emotiva non prevista, a cui fa fatica ad acclimatarsi.

### *Terzo movimento: il "simile ma non identico" che apre al nuovo*

Gli occhi di Alice continuano a fissarmi, e ora si stanno facendo, se possibile, più grandi, sempre più stuporosi nel vedere ciò a cui stanno guardan-

do – e che io ancora non vedo – dandomi però il segnale che ciò che in quel momento è visto è anche da lei riconosciuto.

Poi lo sguardo si orienta verso l'interno, come a cercare un serbatoio nel corpo da cui attingere parole, e la postura perde quell'aspetto di corda d'arco tesa a vuoto.

A: In effetti, a proposito di perturbazioni... Emiliano...

La bocca accentua la smorfia di disgusto per un tempo sufficientemente lungo da permettere ad Alice di esprimere l'ampiezza di quel sentimento.

A: Emiliano... è partito per il suo viaggio che sembrava così straziato dalla nostra separazione. Mi ha detto di sperare che la distanza servisse a farmi sentire la sua mancanza così da convincermi che noi due avremmo dovuto stare insieme... e la prima cosa che mi ha detto quando è tornato è che ha incontrato un'altra e ha capito che non mi ama più!

Rimane in pausa, mentre mi guarda interrogativa, ma questo è il mio turno per stupirmi e restare ammutolita. E allora riprende con un tono più acuto.

A: Una doccia fredda... Dio! E io che durante la sua assenza avevo davvero pensato che avrei potuto provarci!

Il corpo di Alice è di nuovo scosso da un piccolo fremito, e dal senso metallico che sento risuonare nel mio di corpo comprendo intimamente quale freddo Alice sta provando.

#### *Quarto movimento: la ri-organizzazione della vitalità*

Alice comincia allora ad avvertire tutti gli effetti di quella perturbazione – e non solo lo strano freddo che annuncia il suo arrivo – e dalla quale avrebbe desiderato non essere travolta: esploriamo allora la rabbia, la vergogna e la tristezza per l'investimento affettivo mal riposto.

La risonanza tra noi non è più solo corporea, e diventa possibilità narrativa. Il corpo ha aperto il varco, la parola lo consolida.

#### Nota sul processo clinico

In questo breve scambio, il passaggio trasformativo non procede a partire da un'interpretazione del contenuto relazionale, né da una spiegazione

causale dello stato emotivo di Alice, ma attraverso il processo di risonanza transmodale co-agente.

Il “freddo”, inizialmente nominato come dato sensoriale, non viene immediatamente tradotto in significato, bensì sostato, condiviso e modulato nel campo intersoggettivo, fino a generare una rappresentazione nuova, maturata nell’immersione sensoriale nell’incontro. L’immagine sollecitata in me da quel senso di “strano freddo” con cui Alice ha acceso la mia attenzione prende lentamente forma in altre immagini sensoriali.

I miei interventi non nascono da deduzioni cognitive, ma da un’intensità affettiva che intercetto nel mio corpo mentre tollero, insieme alla paziente, la sospensione di senso. È in questo spazio che la sensazione fisica può trasformarsi in immagini sensoriali, che successivamente diventano parole condivise (“l’abbassamento del clima”, “la perturbazione”, “una doccia fredda”), consentendo il passaggio dall’implicito somatico alla simbolizzazione. È il punto di attacco del processo referenziale: la sensazione diventa immagine, l’immagine diventa parola.

Ciò che rende clinicamente centrale la risonanza transmodale co-agente, nello scambio tra Alice e me, è che il rispecchiamento iniziale non si limita a confermarne l’esperienza, ma ne accompagna la trasformazione formale; le immagini che emergono non appartengono né esclusivamente alla paziente né all’analista: nascono dal *simile ma non identico* delle loro rispettive risonanze corporee. La simbolizzazione, infine, avviene dopo la regolazione affettiva condivisa, e non prima, permettendo l’accesso a contenuti emotivi fino a quel momento non pensabili.

In questo senso, la risonanza transmodale co-agente non rappresenta una variabile accessoria del processo, ma il dispositivo clinico attraverso cui l’esperienza affettiva può mutare forma, diventare dicibile e aprire a un nuovo assetto della relazione con sé e con l’altro.

## Conclusioni

Scrivere sulla transmodalità dei processi nel dialogo clinico del cambiamento mi ha riportata al momento in cui, per la prima volta, ho potuto *vedere la musica e udire il movimento*. Da quell’*allora* risiede oggi la consapevolezza che il cambiamento scaturisce spesso da un turbamento emotivo ben regolato, accolto e trasformato in una forma capace di risuonare nel campo percettivo dell’altro. È l’impronta vitale che porto anche nella stanza d’analisi.

Ho cercato di mostrare come la transmodalità – il passaggio vivo e dinamico tra sensazione, gesto, immagine, suono e parola – non sia un mero ornamento estetico, ma una via maestra della cura. Quando l’analista sposta l’attenzione dal *cosa* al *come* del dialogo (il ritmo, l’intensità, la durata, la direzione), il campo intersoggettivo si attiva nella risonanza

transmodale co-agente, dove l'implicito trova forma dicibile. È in questo passaggio che il dialogo analitico, come ho proposto altrove (Amore, 2024), può *dare corpo alle parole*: la risonanza sensoriale dell'incontro consente al linguaggio di incarnare l'esperienza, restituendole forma, movimento e respiro. Ed è qui che il processo referenziale si anima: una sensazione diventa immagine, l'immagine parola, la parola restituisce al corpo un senso, fino a che l'esperienza emotiva si ricompone rendendosi pensabile (Amore, 2021).

Questo passaggio avviene spesso attraverso minime variazioni: una pausa, un accento prosodico, un cambio di postura, un disagio fisico. Come nel caso del *freddo* di Alice, la coerenza non nasce dalla brillantezza interpretativa, ma dalla congruenza formale tra la risposta dell'analista e l'espressione vitale della paziente, dopo aver condiviso e tollerato insieme il turbamento della temperatura emotiva.

Nel lavoro clinico, considero fondamentali *tre movimenti* quali preludio alla referenzialità: sintonizzare il ritmo dell'incontro per sostenere la simbolizzazione; favorire ponti transmodali affinché l'affetto transiti dal corpo alla parola, e ritorno; coltivare una spontaneità disciplinata, imparando ad improvvisare con autenticità sostenuta dal rigore tecnico.

Le neuroscienze dell'azione e dell'interocezione, lette senza riduzionismi, confermano questa prospettiva: non basta riconoscere l'altro nell'atto, occorre coglierne la forma vitale. Più dei modelli predittivi e dei sistemi di rispecchiamento, conta la capacità – in seduta – di trasformare la risonanza affettiva in significazione e il rispecchiamento in un incontro sensorialmente partecipato.

Da queste premesse derivano due conseguenze operative. La prima riguarda la formazione: l'alfabetizzazione sensoriale del clinico – dall'ascolto della prosodia alla consapevolezza posturale, fino alla sensibilità interocettiva e alla libertà dell'immaginazione nel farsi metafora – non è un vezzo, ma uno strumento epistemico per lavorare con l'implicito – che è molto più del mimico e del prosodico. La seconda riguarda la valutazione del cambiamento oltre gli esiti sintomatici: occorre imparare a osservare il flusso delle forme della vitalità del paziente, la continuità del processo di elaborazione, l'ampliamento dell'escursione affettiva e la flessibilità del ritmo interattivo.

Concludo con gratitudine nel ricordo di Laura Moret. Il suo *Valzer Triste* mi ha insegnato che ogni movimento incontra un limite e, in quel punto, trova il varco per mutare in un altro movimento. È la stessa legge che anima la cura psicoanalitica: dove la parola si interrompe, il corpo suggerisce; dove il corpo tace, l'immagine apre; dove l'immagine esita, la relazione dà voce. *Vedere la musica e udire il movimento* non è dunque più una metafora: è la forma vissuta della risonanza transmodale co-agente, la pratica quotidiana con cui, in seduta, diamo una forma condivisa alla vitalità e rendiamo possibile la reciproca trasformazione della consapevolezza.

## BIBLIOGRAFIA

- Amore, M. (2021). Il corpo e l'azione del narrare in psicoterapia. Somatizzazione, enactment e processi di coscienza. *Ricerca Psicoanalitica*, 32(2), 293–318.
- Amore, M. (2024). L'integrazione corpo-mente nella pratica clinica oggi: psicoanalisi e PNEI a dialogo. *PNEI Review*, 1, 2024.
- Arbib, M. A. (2005). From monkey-like action recognition to human language: An evolutionary framework for neurolinguistics. *Behavioral and Brain Sciences*, 28(2), 105–167.
- Bachelard, G. (1960). *La poetica della rêverie*. Bari: Dedalo (trad. it. 1984).
- Barrett, L. F. (2017). *How emotions are made: The secret life of the brain*. Boston: Mariner Books.
- Bollas, C. (1987). *The shadow of the object: Psychoanalysis of the unthought known*. London: Free Association Books.
- Boston Change Process Study Group. (2010). *Change in psychotherapy: A unifying paradigm*. New York: W. W. Norton & Company. Trad. it. (2015). *Il cambiamento in psicoterapia. Un paradigma unificato*. Milano: Raffaello Cortina.
- Bottaccioli, F., & Bottaccioli, A. G. (2024). *La rivoluzione in psicologia e psichiatria. Il tempo del cambiamento*. Milano: Edra.
- Bucci, W. (1997). *Psychoanalysis and cognitive science: A multiple code theory*. New York: Guilford Press.
- Bucci, W. (2021). *Emotional communication and therapeutic change: Understanding psychotherapy through multiple code theory*. London: Routledge.
- Damasio, A. (1994). *Descartes' error*. London: Putnam.
- Damasio, A. (1999). *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness*. New York: Harcourt.
- Damasio, A. (2003). *Looking for Spinoza: Joy, sorrow, and the feeling brain*. New York: Harcourt.
- Fux, M. (1998). *Danzaterapia: Fragmentos de vida*. Buenos Aires: Lumen Argentina.
- Gallagher, S. (2020). *Action and interaction*. Oxford: Oxford University Press.
- Gallese, V. (2003). The roots of empathy: The shared manifold hypothesis and the neural basis of intersubjectivity. *Psychopathology*, 36(4), 171–180.
- Gallese, V., Freedberg, D., & Umiltà, M. A. (2022). Embodiment and the aesthetic experience of images. In A. Chatterjee & E. R. Cardillo (Eds.), *Brain, beauty, and art: Essays bringing neuroaesthetics into focus* (pp. 88–92). Oxford: Oxford University Press.
- Gallese, V. (2025). Language and bodily multimodality: The role of embodied simulation. *Sistemi Intelligenti*, 37(2), 165–182.
- Hobson, R. P., & Lee, A. (2003). Imitation and identification in autism. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 40(4), 649–659.
- Hutto, D. D., & Myin, E. (2013). *Radicalizing enactivism: Basic minds without content*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Jeannerod, M. (2001). Neural simulation of action: A unifying mechanism for motor cognition. *NeuroImage*, 14(1), S103–S109.
- Kohler, E., Keysers, C., Umiltà, M. A., Fogassi, L., Gallese, V., & Rizzolatti, G. (2002). Hearing sounds, understanding actions: Action representation in mirror neurons. *Science*, 297(5582), 846–848.
- Lichtenberg, J. D., Lachmann, F. M., & Fosshage, J. L. (2002). *Communication in psychoanalysis: A spirit of inquiry*. Hillsdale, NJ: The Analytic Press.
- Lichtenberg, J. D. (2005). *Craft and spirit: A guide to the exploratory psychotherapies*. Hillsdale, NJ: The Analytic Press.
- Malloch, S., & Trevarthen, C. (Eds.). (2009). *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press.

- Meltzoff, A. N., & Borton, R. W. (1979). Intermodal matching by human neonates. *Nature*, 282, 403–404.
- Ogden, P., Minton, K., & Pain, C. (2006). *Trauma and the body: A sensorimotor approach to psychotherapy*. New York: W. W. Norton & Company.
- Ogden, T. H. (2001). *Conversations at the frontier of dreaming*. Northvale, NJ: Jason Aronson.
- Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V., & Fogassi, L. (1996). Premotor cortex and the recognition of motor actions. *Cognitive Brain Research*, 3(2), 131–141.
- Rizzolatti, G., & Sinigaglia, C. (2006). *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*. Milano: Raffaello Cortina.
- Shimada, S. (2022). Multisensory integration and the sense of self. *Neuroscience Research*, 173, 1–9.
- Singer, T., Seymour, B., O'Doherty, J., Kaube, H., Dolan, R. J., & Frith, C. D. (2004). Empathy for pain involves the affective but not sensory components of pain. *Science*, 303(5661), 1157–1162.
- Sletvold, J. (2014). *The embodied analyst*. New York: Routledge.
- Spence, C. (2018). Multisensory perception. In *Stevens' handbook of experimental psychology and cognitive neuroscience* (pp. 1–56). Hoboken, NJ: Wiley.
- Stern, D. N. (1985). *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- Stern, D. N. (2004). *The present moment in psychotherapy and everyday life*. New York: W. W. Norton & Company.
- Stern, D. N. (2010). *Forms of vitality*. Oxford: Oxford University Press.
- Stolorow, R. D., & Atwood, G. E. (1992). *Contexts of being: The intersubjective foundations of psychological life*. Hillsdale, NJ: The Analytic Press.
- Stolorow, R. D., Atwood, G. E., & Brandchaft, B. (1994). *The intersubjective perspective*. Northvale, NJ: Jason Aronson.
- Tronick, E. Z. (1989). Emotions and emotional communication in infants. *American Psychologist*, 44, 112–119.

---

Conflitto di interessi: l'autore dichiara che non vi sono potenziali conflitti di interessi.

Approvazione etica e consenso a partecipare: non necessario.

Ulteriori informazioni: l'articolo è una versione rielaborata del lavoro presentato a Roma nel 2016 in occasione della XIII Conferenza IARPP (International Association for Relational Psychotherapy and Psychoanalysis).

Ricevuto: 17 ottobre 2025

Accettato: 5 gennaio 2026.

Nota dell'editore: tutte le affermazioni espresse in questo articolo sono esclusivamente quelle degli autori e non rappresentano necessariamente quelle delle loro organizzazioni affiliate, né quelle dell'editore, dei redattori e dei revisori o di qualsiasi terza parte menzionata. Tutti i materiali (e la loro fonte originale) utilizzati a sostegno delle opinioni degli autori non sono garantiti o avallati dall'editore.

©Copyright: the Author(s), 2026  
Licensee PAGEPress, Italy  
Ricerca Psicoanalitica 2026; XXXVII:1100  
doi:10.4081/rp.2026.1100

*This article is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial International License (CC BY-NC 4.0) which permits any noncommercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author(s) and source are credited.*