

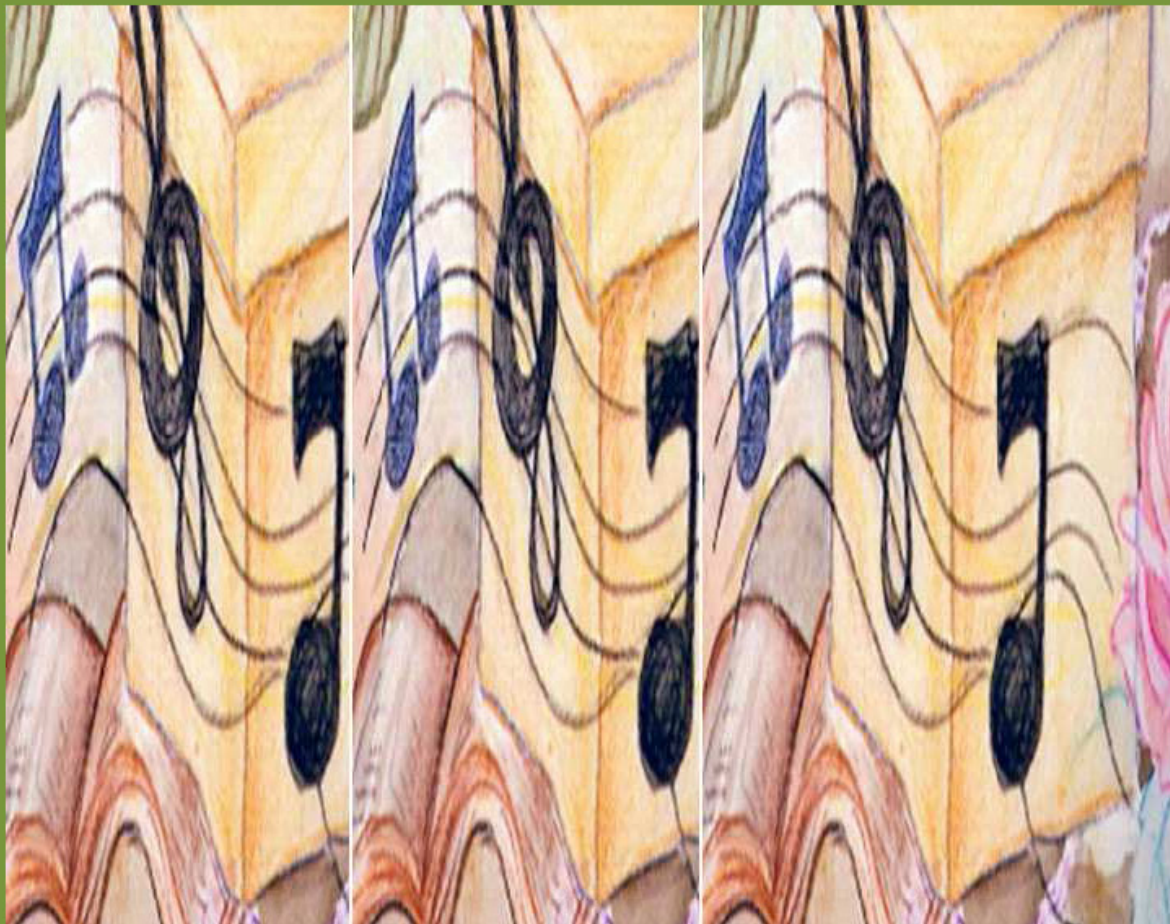


PSICOLOGIA DINAMICA

Rivista Scientifica di
Psicologia Dinamica e Clinica, Psicoterapia e Psicoanalisi,
Medicina Psicosomatica e Psichiatria Sociale

Armando Calabrese

*PSICHE INCONSCIA, ARCHETIPI E MUSICA
TRA IL LINGUAGGIO E L'INDICIBILE*



Rivista quadrimestrale - Anno XIV, N. 1 - Gennaio - Aprile 2010

PSICOLOGIA DINAMICA

International Scientific Advisory Board

Henry Abramovitch (Israel); *John Beebe* (USA); *Michael Conforti* (USA); *Franco Di Maria* (I); *Christian Gaillard* (F); *Roberto Gambini* (Brazil); *Bianca Garufi* (I); *Wolfgang Giegerich* (D); *Pierluigi Giordano* (I); *Kazuhiko Higuchi* (Japan); *Daniele La Barbera* (I); *Girolamo Lo Verso* (I); *Irene Lüscher* (C. H.); *Andrew Samuels*(G. B.); *Luigi Zoja* (I).

PSICOLOGIA DINAMICA

Via M. Nuccio n.591025 Marsala (TP)
Tel./Fax (0923) 953835
Tel. Cell. 3389718617
Autorizzazione del Tribunale di Marsala n.113/1-97
del 7/1/97

DIRETTORE RESPONSABILE

Alfredo Anania

e-mail: anania@psicologia-dinamica.it

COMITATO DI REDAZIONE

**Alessandro Anania
Raffaella Anania**

Realizzazione Tipografica, Gestione e Marketing
a cura di

Società Cooperativa FENORABIA GROUP EUROPE

Via F. Turati n.4/B - 91025 Marsala TP
C.F./P. I.V.A. 01907210817

COORDINATE BANCARIE/ *Bank draft to*

c/c n. 000300270834 ABI 01020 CAB 25903 CIN U registered to Società Cooperativa FENORABIA GROUP EUROPE Banco di Sicilia S.p.A, Agenzia 2 Marsala Via Roma 29
IBAN CODE: **IT70U0102025903000300270834** - B.I.C. CODE: **BSICITR1796**

La collaborazione a *PSICOLOGIA DINAMICA* è libera e gratuita. Si accettano articoli nelle maggiori lingue europee. Ogni articolo espone il pensiero dell'Autore che se ne assume la responsabilità. Manoscritti, fotografie e disegni non si restituiscono. È vietata la riproduzione senza citare la fonte.

In copertina: *Echi di Orfeo*

Armando Calabrese

***Psiche inconscia, archetipi e musica:
tra il linguaggio e l'indicibile***

*“Il suono musicale giunge direttamente all'anima.
E vi trova subito un'eco, perché l'uomo ha la musica in sé [...]”*
V. Kandinskij

“Il compositore rivela la più intima essenza del mondo, ed esprime la più profonda saggezza in un linguaggio che la ragione non comprende, come una sonnambula in trance rivela cose che al risveglio non ricorda più”.
A. Schopenhauer

INDICE

Pag.

1. Introduzione: la molteplicità dell'universo sonoro tra struttura, psiche e matrici del Self storico ed individuale	»	4
2. In che senso ed in che misura possiamo parlare di linguaggio-musica?	»	6
3. Perché la musica? Motivazioni ed implicazioni psicologiche ed antropologiche	»	8
4. Musica e (è) comunicazione: sugli assiomi della Pragmatica della Comunicazione di Watzlawick	»	12
5. La Musica tra archetipi, inconscio e psiche	»	17
6. Cui prodest? Nota conclusiva	»	23
BIBLIOGRAFIA		26

1. Introduzione: la molteplicità dell'universo sonoro tra struttura, psiche e matrici del Self storico ed individuale

L'atto della scrittura costringe sempre lo scrivente al titanico sforzo di rapportarsi alla pagina bianca. Da più parti vien fatto notare che, di per sé, la pagina bianca determina una sorta di "timore castrante": l'esigenza di definire e strutturare un pensiero è, per sua natura, per dirla con Carmelo Bene, "puerile malafede", in quanto ne tradisce l'essenzialità. Questa vera e propria forma di sofferenza dell'atto creativo è, da sempre, ben nota a tutti i grandi artisti, musicisti, letterati:

"Il mio regno è nell'aria: i miei suoni turbinano sovente come il vento, e altrettanto spesso turbinano nell'anima" (L. V. Beethoven)¹

"Ho ricevuto il di Lei telegramma al quale vorrei far seguire una risposta lusinghiera e che appagasse i voti di entrambi in rapporto al S. martire Gioconda, che martirizza anche un tale gettandolo in un gineprato d'incertezze, di *si* e *no*, di pezzi fatti e poi stracciati, di pentimenti, di pause, di spaventi, di terrori, al punto da alterarsi il fisico, il morale, porre il malumore in casa, far piangere la moglie... la serva!"²

"Io sto occupandomi per questa Gioconda, ma t'assicuro che più di cento volte al giorno, sono tentato di desistere; le cause sono molte. La prima è che non ho fiducia nel libretto, troppo difficile, e forse non confacente alla mia maniera di scrivere. Siccome poi io sono per natura incontentabile, qui lo sono doppiamente, atteso la frequente e troppa elevatezza dei concetti, del verso, e difficoltà di forme, non trovando quelle idee che io vorrei. È una cosa inconcepibile ma trovo in me più scorrevolezza quando il verso è comune (...) Vi sono dei momenti che mi pare di non essere più capace di accozzare un'idea, e di non aver più Fantasia (...)"³

Gli elementi appena riportati costituiscono un ottimo punto di partenza per la nostra introduzione. Infatti, se è vero che la scrittura determina, dal punto di vista psicologico, uno sforzo epico, uno scontro ed una ricomposizione delle varie matrici del proprio Sé, è ulteriormente vero che la scrittura musicale ripropone i conflitti di cui si è appena detto in maniera ancor più atroce e crudele. La difficoltà coinvolge tanto chi "scrive musica" quanto chi "scrive *sulla* musica", in quanto la musica stessa, tra tutte le forme di comunicazione, è quella che più si erge ad un'essenza *sui generis* che la rende praticamente intraducibile e difficilmente assimilabile a qualunque altra tipologia di espressione umana.

L'arte dei suoni presenta, ad un'attenta analisi, aspetti strutturali propri di ciò che tendiamo a chiamare "linguaggio", ma al contempo supera questi aspetti precipui, nella sua essenziale ontologia, per diventare una fattispecie del tutto particolare di "linguaggio dello spirito".

Possiamo, in fase introduttiva, fornire alcuni utili elementi per comprendere questa sostanziale duplicità d'aspetto del fenomeno musicale: tale biplanarità non è affatto secondaria ed, anzi, risulta fondante per esperire qualsiasi indagine sul fatto sonoro.

Per iniziare, la musica presenta caratteristiche di linguaggio per alcuni primari elementi che potremmo, innanzitutto, ricondurre alle (vistose) analogie tra l'apprendimento della lingua madre nei bambini ed i processi di apprendimento musicale. Ma ciò non è che l'inizio. Esistono, infatti, numerosi legami tra la percezione uditiva di una parola e quella di un suono (segnatamente per gli aspetti fonologici e per ciò che si definisce "percezione categorizzata delle frequenze"). Inoltre, come se non bastasse, esistono aspetti specie-specifici che autorizzano a ritenere che, unitamente al linguaggio, anche la musica sia una forma comunicativa universalmente legata alla specie umana in quanto tale.

Se ci limitassimo ad analizzare la musica nelle sue forme strutturali, saremmo autorizzati quantomeno a definirne, in via concettuale, i suoi aspetti linguistici. Si legga quanto segue:

¹ Beethoven, L. V., estratto da lettera a Franz Brunswick del 13 Febbraio 1814, pubblicata in: Beethoven, L. V., *autobiografia di un genio. Lettere Pensieri Diari* (a cura di M. Porzio), 1996 Arnoldo Mondadori Editore S.p.a. Milano, p. 135

² Tratto da una lettera di Amilcare Ponchielli all'editore Giulio Ricordi, pubblicata in Giuseppe De Napoli, *Amilcare Ponchielli (1834-1886)*, Cremona, Stabilimento tipografico società editoriale "Cremona Nuova" 1936, p. 155.

³ Estratto da una lettera del 3 giugno 1875 all'amico musicista Achille Formis (Cremona, Biblioteca Statale, Ms. civ. 121368)

Concepire la musica strumentale come una lingua o, meglio, come un linguaggio, non ci sorprende molto visto che abitualmente si parla del linguaggio e persino della grammatica musicale, intendendo senza grandi pretese la struttura o la teoria della musica. Ciò è il risultato del fatto che la semiologia ed i vari approcci semiologici nella musicologia hanno avuto un'influenza determinante sulla nostra coscienza, tanto che applichiamo le analisi linguistiche (considerate nella semiologia modelli eccellenti) nel campo musicale, facendone un sistema di segni. Tuttavia, possiamo davvero approvare tale concetto e siamo consapevoli almeno del perché? Ripercorrendo la storia dell'estetica musicale, si nota che la questione sul pro e contro, se la musica costituisca un linguaggio, rappresenta uno degli argomenti più discussi dagli inizi di tale disciplina, con il celebre saggio *Vom Musikalisch-Schönen* (Il bello musicale) di Eduard Hanslick (1854).⁴

Il passo appena riportato fornisce un primo elemento che giustifica, sotto il profilo storico, la contiguità concettuale tra musica e linguaggio. È, però, altrettanto vero che qualsiasi musicista (compreso il sottoscritto) inorridirebbe nel comprimere la molteplicità degli aspetti musicali in una esemplificazione speculativa riferita meramente alle sue caratteristiche formali, strutturali, grammaticali e di percezione-assimilazione.

Il motivo di questo ineludibile disagio risiede giustappunto in quella “doppia natura” che la musica presenta. Infatti, l'essenza della trama sonora risiede, nella maggior sostanza, e negli estremi più nobili e specifici, in quei suoi aspetti che la rendono *indicibile*, comportando quella titanica difficoltà del “parlar di musica” di cui si è accennato *ab initio*.

Quali sono questi aspetti?

La musica ha una relazione diretta con quelle configurazioni del nostro Sé del tutto insondabili, oltre che un'altrettanta stretta relazione con quegli elementi *filo* ed *ontogenetici*, legati al mito e all'inconscio, che definiamo “archetipi”. In secondo luogo, il nesso tra significante e significato, nella musica, è del tutto relativo e, per molti aspetti, inesistente. Se, infatti, è vero che spesso la musica afferisce a contenuti extra-musicali (il suono, dunque, diventa veicolo per dire o alludere a qualcos'altro), è altrettanto vero che l'interpretazione del fatto sonoro pertiene ad un'individualità di cui non si può non tener conto, ed in virtù della quale ogni suono *risuona*, per l'appunto, nella coscienza personale dell'ascoltatore. Esiste, dunque, un misterioso legame tra una melodia e ciò che essa suscita negli strati più profondi della coscienza, legame che sembra superare, per divaricazione e dicotomia, le regole del binomio significante-significato tipiche del linguaggio, talché ogni ascoltatore darà risposte molteplici, mai univoche, a quello che viene ascoltato.

A questo punto risulta ancor più chiaro il pericolo corso dal malcapitato che voglia “dire qualcosa” sulla musica: render parola ciò che si è liberato dalla stessa o che, in stretti termini di analogia, non vi è intimamente connesso, diventa assai complicato.

Val la pena, allora, iniziare questo percorso avendo ben chiari i presupposti introduttivi: la musica reca in sé una serie di valenze che superano la possibilità di decodificarla, tanto per l'ascoltatore quanto per l'esecutore. “*Le strutture sonore non sono inventariabili in un vocabolario*” (Cano, 1994): da ciò si desume che tutti gli studi teorici sulla musica, siano essi afferenti l'estetica o l'impianto formale, toccheranno inevitabilmente un limite, scontrandosi con l'impossibilità di esprimere giustappunto gli aspetti più significativi e misteriosi del fatto sonoro.

Ciò nonostante, preso atto di questa disarmante molteplicità dell'arte dei suoni, può risultare utile esaminare quelle stesse peculiarità che la rendono un fenomeno di assoluta unicità. Questo è quello che ci ripromettiamo di fare in queste pagine: inizieremo dalla contiguità musica-linguaggio per superarla ben presto, esaminando in prima battuta alcune tra le più significative motivazioni psico-antropologiche della pratica musicale, procedendo successivamente attraverso spunti di ricerca che illustrino la relazione tra la Musica e gli aspetti più profondi del Sé, della Psiche, dell'inconscio.

⁴ Schütze, I., *Il divenire linguistico della musica*, pubblicato su *Continuum*, Giornale di Informazione e di Cultura musicale a cura della Scuola di Musica G. Bonamici, Pisa, 2004, n. 10, p.1

2. In che senso ed in che misura possiamo parlare di linguaggio-musica?

Si è appena detto che, pur distaccandosene, la musica presenta alcune caratteristiche che possono considerarsi analogiche a quelle del linguaggio. Esaminarle apre la via alla nostra trattazione, pur ribadendo che, partendo da questioni strutturali *codificabili* ed *inventariabili* (per riferirci all'affermazione di Cano citata in introduzione), la nostra discussione sfocerà, a breve, in aspetti del Self individuale nei quali la musica non risulterà più *inventariabile* in alcun modo.

Dunque, un primo elemento che supporti il parallelismo con il linguaggio è da rintracciarsi nelle modalità di apprendimento del fenomeno sonoro.

Assumiamo come punto di partenza della discussione l'ipotesi linguistica che definiamo "innatista". Secondo suddetta ipotesi la lingua o, meglio, l'*attitudine* e la *capacità* di elaborare linguaggio, sarebbero assunti specie-specifici del genere umano. La specie umana, dunque, sviluppa in maniera *innata* la capacità di linguaggio. Naturalmente, molti sono gli elementi di indagine atti a comprovare quest'ipotesi scientifica. Dicendo, infatti, che il linguaggio è un assunto "specie-specifico" intendiamo dire che soltanto l'uomo, tra tutte le specie, ha elaborato un linguaggio strutturato. Muovendo da quest'osservazione, un'altra rilevante specificità fornisce l'abbrivio per istruire la nostra analogia musica-linguaggio: come avviene l'apprendimento di una lingua? Se fosse pertinente il parallelismo, sarebbe lecito aspettarsi che la lingua e la musica presentino degli elementi di contatto riguardo alle rispettive modalità di apprendimento.

Per quanto concerne la *lingua madre*, a partire dai 6-7 mesi, si assiste ad una capacità di riconoscimento di quello che possiamo definire *ambiente acustico* del bambino. Egli mostra, in relazione all'ambiente, una tendenza di tipo imitativo, caratterizzata da assorbimento e rielaborazione degli stimoli ricevuti (da qui, poi, avrà luogo la fase definita *lallazione*). Un successivo passaggio, costituito dalla comparsa delle cosiddette *proto-parole*, caratterizza il salto qualitativo da una fase *prelinguistica* ad una marcatamente *linguistica*. Acquisizione, rielaborazione e coordinazione di informazioni e stimoli sono dunque i momenti principali di questo lungo percorso che, dai primi mesi di vita sino ai 12-15 mesi, rende il bambino in grado di sviluppare, in progressione sempre crescente, il *linguaggio*.

Quel che maggiormente pertiene alla nostra trattazione, però, in merito allo sviluppo linguistico, è caratterizzato dal seguente aspetto: questo sviluppo avviene senza l'elemento che potremmo definire, propriamente, con il termine "insegnamento". Riferendoci a quell'"innatismo linguistico" di cui già si è detto, l'apprendimento della *lingua madre* sembra corroborare, intrinsecamente, la tesi innatista. Il bambino apprende la lingua secondo un meccanismo per il quale l'*assorbimento* degli *stimoli* provenienti dall'ambiente circostante risulta l'*humus* principale su cui l'apprendimento stesso si modula. Inoltre, si consideri che il bambino, a partire dal set finito di stimoli ricevuti, è gradatamente in grado di elaborare frasi grammaticali mai sentite prima. Si legga quanto segue a proposito dello sviluppo linguistico nel bambino, in relazione all'ipotesi innatista:

L'apprendimento di una lingua è una capacità geneticamente determinata – innata – per gli esseri umani (...). Esistono vari argomenti a favore dell'ipotesi innatista:

- Tutti e solo gli esseri umani hanno sviluppato il linguaggio come sistema di comunicazione
- Il bambino impara la propria lingua materna senza alcun tipo di insegnamento specifico o di istruzione (...)
- Il bambino è in grado di produrre frasi grammaticali mai sentite prima
- I bambini attraversano delle fasi simili nell'apprendimento ed inoltre compiono solo alcuni tipi di errori – in genere errori di regolarizzazione dei paradigmi – e mai altri (...)
- Esiste una fase critica in cui la capacità di acquisizione della lingua è più agevole (tra i due ed i sei anni); comunque, dopo la pubertà, non è più possibile imparare una lingua come lingua materna
- (...) solo quando sono danneggiate alcune aree specifiche insorgono problemi di linguaggio (emisfero sinistro, area di Wernicke, area di Broca, giro angolare ecc...); inoltre, ad ogni area del cervello che viene danneggiata corrisponde un tipo (o una serie di tipi) di afasia⁵

⁵ Studio pubblicato sul sito dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia, Dipartimento di Scienze del Linguaggio, Prof. Poletto, anno accademico 2006-2007.

Ci si chiede, ora: è possibile porre in relazione questo processo di apprendimento linguistico all'apprendimento della musica nel bambino? Ebbene, la risposta sembra essere affermativa, soprattutto alla luce delle moderne teorie che E. E. Gordon, autorevole studioso del settore, ha divulgato presso la comunità scientifica. Secondo la prospettiva gordoniana, ciò che definiamo *attitudine musicale*, dunque la capacità di *ascoltare* musica unitamente alla tendenza a *produrre* musica come imitazione degli stimoli ricevuti, sono fattori derivanti da un percorso evolutivo e formativo assai simile a quello dello sviluppo linguistico testé esaminato.

Nell'assorbimento musicale, la figura di riferimento è definita *guida informale*. Di fatto, la *guida informale* è costituita da tutti coloro che stimolino musicalmente il bambino senza condizionarlo al raggiungimento di un obiettivo o, meglio, senza conferire agli stimoli una finalità direttamente *educativa* e *programmatica* (sarà la *guida strutturata* ad organizzare gli stimoli in funzione di un percorso di tipo educativo e, per certi versi, cognitivo).

Sulla base del quadro contestuale appena illustrato, è facile accorgersi di quanto l'apprendimento della musica per il bambino mostri, legittimamente, un parallelismo con l'apprendimento della lingua madre. In entrambi i casi, la caratteristica di stimolo è del tutto simile. In altre parole, la stimolazione sonora che avviene mediante la *guida informale* (prima *non* strutturata, poi strutturata) è del tutto analogica a quella che interviene in un bambino inserito in un contesto *naturale* di parlanti dai quali e mediante i quali, anche in virtù di quell'innatismo linguistico di cui si è già detto, egli assorbe stimoli per rielaborarli nelle successive fasi dello sviluppo. In sintesi, la naturalezza con cui il bambino apprende la *lingua madre* si ritrova nella stessa spontaneità con cui un bambino fortemente inserito in un ambiente ricco di stimoli sonori, assorbe e rielabora i suddetti stimoli, sia nella forma del cosiddetto *pattern tonale* che in quella del *pattern ritmico* e delle prime espressioni (se pur disorganizzate) di canto.

Il corpus di tesi scientifiche che si occupa della questione relativa all'apprendimento della musica è abbastanza concorde nel delineare un quadro secondo il quale se venisse dato allo *stimolo sonoro*, sin dai primi anni di crescita, una valenza pari o pressappoco paragonabile a quella fornita dallo stimolo propriamente *linguistico*, il bambino svilupperebbe un'*attitudine musicale* enormemente più evoluta rispetto a quanto mediamente accade oggi (soprattutto in Europa). Sotto questo profilo, conferire alla musica una valenza strutturalmente *linguistica* vuol dire aprirsi ad una pratica di stimolazione sonora che, nella maggior parte dei casi, viene disattesa tanto dai genitori quanto dall'ambiente educativo scolastico. Risulta intuitivo che, muovendo dal quadro concettuale appena presentato, se l'abitudine alla stimolazione sonora divenisse una *consuetudine educativa*, verosimilmente avremmo un numero indiscriminatamente più alto di individui in grado di ascoltare, recepire, elaborare e persino produrre musica, così come avviene, naturalmente, per l'ascolto, l'elaborazione e la produzione del linguaggio, segnatamente della lingua madre.

A questo punto, è appena il caso di proporre al lettore la disamina specifica delle fasi di apprendimento musicale secondo la decodificazione gordoniana definita *audiation*: risulterà immediata la relazione tra sviluppo linguistico e sviluppo di attitudine musicale:

- 1) **Fase di acculturazione:** avviene nell'arco di tempo compreso tra la nascita e i 2-4- anni di vita del bambino. La fase di acculturazione, a propria volta, si suddivide in tre momenti principali: *assorbimento* (ricezione degli stimoli sonori da parte dell'ambiente circostante); *risposte casuali* (reazione automatica agli stimoli forniti); *risposte intenzionali* (tentativo di relazionarsi agli stimoli ricevuti, sia a livello ritmico che tonale: si differenzia dalla fase precedente per una marcata intenzionalità di corrispondenza tra stimolo ricevuto-risposta allo stimolo)
- 2) **Fase di imitazione:** avviene nell'arco di tempo compreso tra i 2-4 anni sino ai 3-5 anni. Presa consapevolezza dell'ambiente circostante, il bambino affronta due fasi successive: *perdita dell'egocentrismo* (ove si struttura con maggior determinazione, il rapporto tra stimolo e risposta delle precedenti fasi); *decifrazione del codice* (in cui affiorano e si sviluppano quelle capacità che permettono al bambino di cogliere le unità funzionali del linguaggio-musica, strutturate in *pattern ritmici e tonali*)

3) **Fase di assimilazione:** avviene nell'arco di tempo compreso tra i 3-5 anni sino ai 4-6 anni. In questa fase, il bambino cerca di elaborare una sempre più personale dimensione interpretativa in relazione alle sollecitazioni tonali e ritmiche ricevute. In un primo momento, assistiamo ad una sotto-fase definita di *introspezione* (il bambino tenta di conciliare l'esecuzione di un *pattern ritmico e/o tonale* con i presupposti di respirazione e movimento che lo rendono possibile), seguita poi dalla *coordinazione* (il bambino acquista la necessaria fluidità per conciliare il *pattern voluto* con respiro e movimento)⁶

Un ultimo elemento, a questo punto, potrà risultare ulteriormente significativo: l'utilizzo, da parte dello stesso Gordon, del termine *pattern* per definire le unità strutturali-linguistiche della musica. Si legga quanto segue:

Non sfugge che il concetto di pattern è assai caro alle neuroscienze ed alla psico-linguistica. Si pensi, ad esempio, all'assioma di Hebb secondo il quale i neuroni che vengono eccitati contemporaneamente in seguito ad un'esperienza "x" formeranno dei "pattern neuronali" tali che, al ripetersi dell'esperienza (o di esperienze simili), tenderanno ad attivarsi insieme nuovamente (...). Dunque il concetto di pattern applicato all'*audiation* vuole presupporre, similmente a quanto appena detto, che, nello sviluppo musicale-linguistico del bambino, più note potranno essere percepite e comprese interiormente come facenti parte di un'unica "unità funzionale di linguaggio musicale", sia a livello ritmico (nella durata dei singoli suoni), sia a livello melodico e/o armonico (...). Le prime forme di canto in cui, a livello inconscio e molto spesso involontario, vengono applicati questi stessi pattern ritmici e tonali, costituiranno la base per lo sviluppo di capacità di intonazione, di computazione del tempo musicale, di comprensione della frase cantata, di consapevolezza nella ricezione del materiale sonoro.⁷

Gli elementi sin ora riportati forniscono un chiaro esempio di come, sotto il profilo strutturale dell'apprendimento, si possa effettivamente determinare un parallelismo tra musica e linguaggio. Abbiamo però chiarito, in fase introduttiva, che sarebbe assolutamente limitativo ridurre la musica ad un epifenomeno di strutture linguistiche. **La "doppia natura" della musica necessita un approfondimento di tutte quelle particolarità afferenti l'ambito psicologico, antropologico, archetipico: sono queste interconnessioni a rendere l'universo sonoro sondabile solo in parte, determinando la ragione per cui ogni intervallo ed ogni relazione tra i suoni, seguendo il pensiero fenomenologico, risuonano nelle nostre coscienze, superando così ogni analisi grammaticale e formale esperibile.**

3. Perché la musica? Motivazioni ed implicazioni psicologiche ed antropologiche

L'analisi delle motivazioni psico-antropologiche del *far musica* costituisce un proficuo ambito di ricerca, funzionale ad estendere ulteriormente il nostro campo di indagine per mostrarne le molteplici valenze: attingere alle risorse dell'antropologia e della psicologia è già, di fatto, un superamento del confine costituito dalla concezione "grammaticale" e "sintattica" della musica, al fine di restituirne un'idea più ragionevolmente composita e multiforme.

Dunque, in principio è il *suono*. Il *suono* è, anzitutto, un fenomeno fisico-acustico. Sia detto, per inciso, che il *suono*, di per sé, non definisce ancora quel che chiamiamo *Musica*: quest'ultima si definisce tramite la *relazione tra i suoni*, ossia la stretta interconnessione tra gli stessi, i movimenti intervallari, le tensioni interne alla trama sonora. Pur tuttavia, è lecito muovere la nostra discussione a partire dal *suono* come punto di inizio.

⁶ Le fasi di apprendimento musicale nel bambino sono oggetto, da anni, di studi specifici da parte del Prof. E. E. Gordon. Può risultare utile implementare quanto riportato in queste righe con lavori di ricerca specifici. Per la presente trattazione si è fatto riferimento al seguente testo: Gordon, E.E., 1977, *A Music Learning Theory for Newborn e Young Children*, ed. it. a cura di A. Apostoli, 2003, *L'apprendimento musicale del bambino dalla nascita all'età prescolare*, Edizioni Curci, Milano

⁷ Calabrese, A., *Trame della parola-suono. Laboratorio della funzione estetica*, 2008, Gruppo Editoriale s.r.l. (Bonanno Editore), Acireale - Roma