

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE
CORSO DI LAUREA IN PSICOLOGIA

TRA GLI AMULETI DELLO STREGONE...

IL RAPPORTO MUSICA – PSICOLOGIA DAI
TEMPI PIÙ REMOTI AD OGGI

Lavinia Cioli
N° matricola 2500418
Esame di Storia della Psicologia

TRA GLI AMULETI DELLO STREGONE...

IL RAPPORTO MUSICA-PSICOLOGIA DAI TEMPI PIÙ REMOTI AD
OGGI

INTRODUZIONE: MUSICA E “PSICOLOGIA” NELLE EPOCHE ANTICHE

La psicologia come scienza ha avuto una genesi molto recente, tanto che sono molti i campi che essa deve ancora esplorare; parlare allora di un rapporto tra musica e psicologia partendo dai tempi più lontani potrebbe sembrare qualcosa d'impossibile, o almeno, senza un vero e proprio fondamento. Per questo, con il termine “psicologia” si intende, riferendosi alle prime civiltà umane, il “sapere psicologico”, il sapere “indiziario”, cioè quell'antica conoscenza che l'uomo ha sempre portato con sé e che si è sempre più evidenziata, anche con la filosofia, dai tempi dell'antica Grecia, ai periodi più vicini a noi, fino a che non ha trovato i mezzi sufficienti per fare di sé una vera e propria scienza.

Anche la musica non è nata come arte, essendo all'inizio un mezzo di comunicazione che poi si è elevato ad imitazione della natura, simbolo di vita, per cui l'uomo, probabilmente, utilizzando i primi strumenti a percussione (tronchi vuoti o buche nel terreno) cercava di imitare il ritmo cardiaco, oppure, soffiando nelle canne, imitava il rumore del vento. La musica divenne, allora, mezzo di legame tra l'uomo e gli dei che vivevano intorno a lui, arte “sacra”, preghiera e sapere di pochi individui, ritenuti padroni di poteri soprannaturali. Nasce così quell'uomo “stregone” che possiede tra i suoi amuleti quella punta di sapere psicologico che ancora si unisce al sapere indiziario e quella scintilla d'arte musicale, che si esprime nel canto propiziatorio o nei riti d'invocazione.

L'epoca degli stregoni e degli sciamani (*sciamano* è un termine d'origine tungusa e significa *stregone*) è ancora l'epoca delle rime civiltà umane, nelle quali si ha un inizio di divisione sociale. Lo sciamano, o stregone, in genere riceve la sua funzione dal padre, ma deve ugualmente subire un'iniziazione i cui elementi sono in parte tradizionali (trasmissione di conoscenze) e in parte soprannaturali (ottenimento dell'assistenza e d'aiuti dagli spiriti).

È interessante come, nella tradizione, lo sciamano, visitato dagli spiriti, sia preda di una malattia psichica fino al momento in cui egli non impari a manipolare i suoi visitatori, per effettuare dei viaggi estatici, il cui scopo sarà, il più delle volte, curativo.

Durante le sedute lo sciamano si serve di numerosi oggetti che simboleggiano le sue facoltà particolari e lo aiutano a mettersi in cammino verso il paese che gli spiriti: il tamburo costruito con il legno di un albero che simboleggia l'albero cosmico, il copricapo, costume che associa il suo possessore agli spiriti e al tempo stesso ricorda uno scheletro, simbolo della morte-resurrezione iniziatica. Durante la seduta lo sciamano chiama i suoi spiriti protettori poi, in uno stato di trance, non sempre legato all'assunzione di sostanze allucinogene o prodotti tossici, viaggia verso il paese di gli spiriti da cui, secondo la tradizione, è posseduto e di nome dei quali si esprime.

Le arti nell'origine sono il simbolo del mistero e la musica in special modo è stata vista come qualcosa di misterioso e di divino, mentre altro non è che il divino che dimora in ogni individuo e quando è nata la vera psicologia, ossia quella scienza che ha cercato di studiare l'uomo, le sue capacità, i suoi limiti, i suoi misteri, esse divenuta campo di ricerca e questa unione si è sviluppata nel tempo modificata mostrando sempre nuovi aspetti. Possiamo allora cercare di ricostruire il rapporto musica/psicologia partendo dalle epoche più antiche, quando musica, psicologia e medicina erano ancora un unico sapere, senza una netta distinzione: ad accomunare le loro origini è l'incantesimo magico, che può essere al tempo stesso prototipo dell'arte musicale e primo gesto dell'arte di guarire, incantesimo che esprime l'angoscia dell'uomo primitivo di fronte all'ostilità della natura.

Non a caso il primo personaggio riemerge un'osservazione sul legame musica/psicologia/ medicina è lo ***stregone***, l'uomo più importante all'interno delle civiltà primitive, che detiene il dominio sulle anime degli altri appartenenti alla comunità nel bene e nel male. Allo stregone si rivolge l'uomo che cerca una risposta ai quesiti più importanti per la sua esistenza, allo stregone si rivolge l'uomo che vuole guarire ed in questo caso emerge quella strana misteriosa pratica che unisce lo stregone al Dio: ***l'incantesimo***.

Questo consiste nell'imitazione del mondo che circonda l'uomo, attuata durante una danza il cui ritmo, scandito da tamburi di qualunque forma, ripete il ritmo biologico del battito cardiaco. Con il tempo apparve un nuovo elemento che poi diventerà

fondamentale per accompagnare le danze rituali: la droga. La conoscenza dei canti magici, della natura delle radici dell'uso delle piante rimarrà sempre dominio dello stregone, egli porterà con sé ogni segreto.

In alcune tribù si forma un'associazione molto stretta tra droga e musica per mezzo dei gli strumenti che sono costruiti con lo stesso legno della pianta medicinale, cosicché si arriva a ritenere che i suoni prodotti da tale strumenti abbiano addirittura effetti migliori delle piante stesse... della musica diventa così droga.

Da cultura egizia manteneva ancora questi due elementi; il **Papiro di Ebers**, per esempio, contiene sia formule magiche di incantesimo sia descrizioni di droghe. Con l'evoluzione della civiltà e con la suddivisione in caste, per cui ogni individuo ha una funzione specifica e grado diverso, raffigura dello stregone è sostituita da un'altra più nobile: il *sacerdote medico*.

In molte religioni antiche appare una particolare concezione per cui la musica della medicina sono state donate agli uomini dallo stesso Dio; l'individuo che possiede il sapere, il sacerdote, trasforma allora l'incantesimo in un canto di lode verso il Dio protettore.

Nella civiltà cinese e medicina si basa sulla dottrina dei Cinque Elementi (Terra, Acqua, Fuoco, Legno, Metallo), personificati nelle cinque note della scala (Fa, Do, Sol, Re, La): da qui partirà un'unione tra tecniche terapeutiche cinesi e musica che raggiungerà il suo punto massimo nel legame musica – agopuntura.

Nel tempo in cui in Cina si svilupparono tali teorie, i medici assiri avevano introdotto i prototipi di nozioni di *interrogatorio* e *osservazione dei sintomi* che però continuarono ad essere saldamente legate all'osservazione dei gli astri e all'interpretazione dei sogni.

Il vero passo in avanti verso l'epoca moderna sia solo con i Greci, e con l'avvento della medicina ippocratica. Apollo diviene il Dio della salute che ha la capacità di guarire, nel culto di Apollo è fondamentale la presenza della musica per potersi avvicinare al Dio. Esculapio univa nella sua “terapia” “*il coltello, la parola, la musica*” ed in Grecia alla salute diviene sinonimo di Armonia e Bellezza. I trattamenti si legano ad un moderato regime dietetico, che si appoggia anche alla prescrizione di particolari stati di rilassamento; con

Platone compaiono i concetti di costituzione, i fattori climatici e sociali. Il suo pensiero si articola in cinque punti essenziali:

- Il mondo si basa su principi di armonia
- La musica ha un potere incantatorio sulla parte irrazionale dell'Io
- La vita dell'uomo è dominata dal ritmo e dall'armonia
- Una giusta educazione musicale favorisce la formazione di un carattere
- La filosofia è l'espressione più alta della musica.

Forse, però, il personaggio più importante nella storia greca è Aristotele, secondo cui le arti contribuiscono a migliorare la morale, a ottenere la calma e la serenità e a far scomparire l'ansia.

Nel Medioevo sono i monaci i depositari della scienza medica e della musica e, per loro opera, il sapere è depurato da tutti quegli aspetti che non rispecchiavano la religiosità corrente e che potevano essere di ostacolo all'imposizione di una specifica credenza.

Solo nel XIV sec. comincia a riemergere l'influenza dei laici, grazie al ritorno in vigore di particolari scuole come quelle di Salerno e Montpellier: lì operò Armandus da Villanova, creatore della nozione di "simpatia universale" come rapporto che si instaura tra corpi sonori quando entrano in vibrazione in seguito all'eccitazione di uno di essi. Partendo poi da tale definizione immaginò i rapporti tra organi simmetrici.

Il più famoso "*medico*" del Rinascimento è **Paracelso**, per lui la malattia era il risultato di uno squilibrio profondo, la cui base poteva essere fisica, emozionale, mentale e passionale: egli pensava che l'anima può inserire nel corpo del malato l'immagine della salute e permettere così la guarigione.

Nel XVIII secolo un personaggio importante fu Mesmer, il quale sostenne la tesi dell'influsso dei pianeti sui fenomeni patologici e fisiologici e riusciva a provocare scene di ipnotismo e suggestione, nelle quali la musica aveva un ruolo importante. Amico di Mozart, Haydn, Gluck, dimostrò l'efficacia della psicoterapia, aprendo la strada a

Barnheim ed a Freud. Mesmer fu il precursore dell'utilizzazione terapeutica dei campi magnetici.

Una vera e solida base nel rapporto musica e psicologia si può trovare solo dopo il XIX secolo, quando si comincia a delineare la vera psicologia e si instaurano i primi veri e propri rapporti di collaborazione tra le due "scienze".

Per un lungo periodo, inoltre, non è stato facile per la psicologia entrare nel campo della musica, sia per la complessità del comportamento musicale, sia per le non chiare relazioni esistenti tra acustica, estetica, terapia musicale e psicologia, sia per il relativo isolamento in cui vivono gli psicologi che si interessano di musica e per la scarsa importanza che è data all'estero ai loro lavori.

Possiamo affermare che la *storia del rapporto musica – psicologia* nell'ultimo secolo non è altro che l'elenco dei contributi sperimentali e teorici portati da psicologi e musicologi che, in momenti ed in luoghi completamente diversi, si sono dati alla musica.

Seguendo un ordine descritto da Lostia nel libro "*Psicologia e Musica*", possiamo evidenziare tre periodi diversi:

- 1) **Primo periodo** = Da metà '800 fino ai primi 20 anni del '900, in cui dominano personaggi di origine tedesca, i modelli di riferimento sono quelli della psicofisica e psicofisiologia, tipici dell'associazionismo e si hanno numerose ricerche soprattutto di acustica e fisiologia dell'udito.
- 2) **Secondo periodo** = In questo periodo si ha l'emergere del comportamentismo, le ricerche sono essenzialmente di tipo pragmatico, ossia test attitudinali, ricerche di semantica musicale condotte con l'associazione musica – parola e le poche teorie sono di orientamento gestaltico più che comportamentista.
- 3) **Terzo periodo** = Questo periodo inizia con l'approfondimento dell'interesse pragmatico per quanto riguarda la musicoterapica e la pubblicità; in quest'epoca domina l'indirizzo cognitivista e gli studi sono focalizzati sui meccanismi e processi cognitivi che si trovano all'interno del fenomeno musicale.

All'interno di questa suddivisione si possono però avere figure che, pur non adattandosi completamente alle linee generali della corrente ne sono in parte direttamente condizionate. Tra queste figure vi sono: **Ernst Kurt** (che chiude il primo periodo), **Gezà Révész** (gestaltista in un periodo comportamentista), **Robert Francés** (cognitivista). Tutti i tre periodi, in ogni modo, sono affiancati da un filone psicoanalitico che cerca di individuare il significato profondo della musica.

I TRE PERIODI DEL RAPPORTO MUSICA – PSICOLOGIA

PRIMO PERIODO: DA HELMHOLTZ A KURTH

In questa epoca non si ha un ben definito approccio della psicologia nei confronti della musica, ma si può parlare di un amalgama di contributi provenienti da filosofi, teorici, musicisti e fisici, che vanno a formare la base di ogni successiva ricerca anche psicologica; di una psicologia della musica, però, non si può parlare prima della seconda metà dell'800.

I primi studi che hanno un certo rapporto con la musica si possono far risalire al lavoro di Erman von Helmholtz, espressi nella sua opera “*Die lehre von den Tonempfindung als psychologische Grundlage für die theorie der Musik*” (1895).

Egli si occupò della percezione dei singoli toni e delle loro unioni, importante è la teoria della consonanza (ancor oggi accettata), anche per lo studio dell'armonia. Costruì, inoltre, i *risuonatori* (che portano il suo nome), fondamentali per il riconoscimento dei suoni armonici e quindi utili nell'analisi del suono. Le sue ricerche sulla fisica del suono e sulla fisiologia della percezione di esso, le sue osservazioni storiche sull'origine della tonalità e sull'importanza dell'insegnamento musicale, contribuirono a fondare una metodologia che costituì il modello di ricerca nella psicologia musicale per molti anni.

Per parlare della nascita, riconosciuta, di una psicologia della musica, bisogna far riferimento all'Istituto di Berlino, fondato da **Karl Stumpf** (1848 – 1936) nel 1893 e da lui diretto fino al 1928. Stumpf, tra le cui opere troviamo “*Tonpsychologie*” (*La psicologia del suono*), inizialmente si orientava nella ricerca secondo l'indirizzo segnalato da Helmholtz, per cui nel laboratorio di Berlino si studiava molta acustica musicale e si ricercavano le

soglie di coscienza iniziale, differenziale e terminale, tra altezze frequenze e successioni di suoni.

Ben presto, però, tale impostazione cominciò a non essere più sufficiente. Stumpf, infatti, era stato allievo di Brentano e aveva accettato l'orientamento funzionalista per cui il campo d'indagine della psicologia non è ciò che è rappresentato, ma l'**atto** mediante il quale ce lo rappresentiamo: solo gli atti sono la realtà di cui facciamo esperienza, tutte le altre cose sono esclusivamente un fenomeno.

In tutto ciò che ci rappresentiamo c'è un contenuto mutevole e non essenziale, costituito dall'aspetto fisico o fenomenico ed un atto che fonda la realtà psicologica; quindi il percepire è una funzione fondamentale da studiare in ogni suo aspetto per conoscere il sentito ed il percepito. A questo punto la sua ricerca nel campo musicale non sarà più indirizzata alla misurazione dei vari tipi di soglia, ma avrà un aspetto un po' più particolare. Egli, infatti, che ammetteva di poter scomporre le percezioni uditive in sensazioni elementari, nel campo musicale riteneva che tale azione portasse alla completa distruzione di quanto c'era di musical e in ciò che avveniva udito. era quindi fondamentale superare l'approccio elementaristico in questo tipo di ricerca e quindi non vedere più un brano musicale come *pura somma* ("Bosse Summe") di sensazioni, ma vederlo come una *totalità di sensazioni*.

In questa direzione si svolsero quindi le ricerche di Stumpf, per il quale l'atto psichico, funzione fondante della realtà psicologica, diviene sempre più distaccato dagli aspetti della fisica e dell'acustica; perciò si può ritenere che egli, in questo modo, aprisse in un certo senso la strada alla ***Gestalttheorie***.

Le ricerche continuarono poi con un altro personaggio molto importante, **Christian von Ehrenfels** (1859-1932), che delineò una differenza tra atto psichico e contenuto fenomenico. Creò un concetto di "*Qualità della forma*", ritenendo che la forma (o *gestalt*) non corrisponde a nessuno degli elementi sensoriali da cui è formata, ma si ha solo quando questi ne costituiscono la base e la si esperisce come totalità significativa. La forma non è legata alla qualità degli elementi che la compongono, ma è essa stessa una qualità. Per quanto riguarda la percezione musicale, egli fece notare che le melodie sono "*qualità formali*" trasponibili, in quanto il carattere di esse non dipende direttamente dagli elementi che le compongono (le singole note), ma dall'attività dello spirito che ne unisce

gli elementi in unità temporali. La **qualità formale** di una melodia si nota grazie alla sua trasponibilità tonale, ossia: pur cambiando l'altezza delle note l'effetto ed il carattere del brano non cambiano.

Fu proprio un allievo di Ehrenfels, **Max Wertheimer**, a fondare la scuola della Gestalt e non a caso, altri due teorici fondamentali di tale indirizzo di pensiero, **Koffka** e **Köhler**, erano allievi di Stumpf. Per quanto riguarda Wertheimer possiamo affermare che era anche un pianista e strinse amicizia con il musicologo Hornbostel, autore di studi sulla psicologia della musica, di stampo gestaltista ed il primo saggio propriamente gestaltista di Wertheimer era supportato dalla conoscenza dell'etnomusicologia e riguardava la musica dei Wedda.

Etnomusicologia, psicologia della musica e musica si intrecciano l'una con l'altra per mezzo di particolari personaggi che sono legati ai vari ambiti di ricerca e che hanno coltivato la passione per questi tre ambiti contemporaneamente, tanto da aiutare storicamente tutti i tre indirizzi. Possiamo, infatti, notare che, a parte tracce risalenti a metà 1700 (e consistenti in una ricerca di Rousseau sulla musica di tre diverse popolazioni), la fondazione dell'etnomusicologia europea risale al 1875, anno in cui **A. J. Ellis**, filosofo e musicologo inglese, tradusse nella sua lingua l'opera di Helmholtz "*Tonempfindungen*". Ellis, inoltre, dopo aver fatto numerose ricerche e dopo aver analizzato numerosi risultati di misurazioni effettuate su strumenti musicali non europei, giunse a scoprire che la scala tonale europea è solo una delle tante esistenti.

Nel 1885 **G. Adler**, **F. Chrysander** e **Spitta**, fondarono una rivista di etnomusicologia, i "*Vierteljahrschrift für Musikwissenschaften*" in cui apparve per la prima volta "*Lieder del Bellakula Indianer*" (canti degli indiani Bilkula) di K. Stumpf, ritenuto il primo saggio di etnomusicologia; sempre nella stessa rivista Stumpf pubblicò il primo lavoro attuato su materiale registrato.

Nel 1900 Stumpf, con l'assistente Hornbostel, aiutati da Otto Abraham, e Kurt Sachs, fondarono il **Phonogramm – Archiv** ed in poco tempo la fonoteca dell'Istituto di Berlino raccolse materiale fonografico proveniente da tutto il mondo, soprattutto dalla parte orientale. La creazione di questa fonoteca dette inizio ad un tipo di ricerca che, pur partendo da linee di fondo simili a quelle della psicologia, andò lentamente distaccandosi da essa.

Inizialmente le indagini di etnomusicologia si basavano sull'ipotesi che esistesse una base musicale di fondo rintracciabile in tutti i tipi di culture e popolazioni, indipendentemente dalla località in cui esse si trovavano. Negli anni risalenti al primo '900, invece, si diffuse l'idea per cui la musica tonale occidentale fosse più elaborata e avanzata rispetto a quella di tutte le altre popolazioni e quindi non fu più considerata come elemento di studio parificato a tutti gli altri, ma come elemento di riferimento, modificando quindi tutta l'impostazione di fondo e portando ad errori irrimediabili all'interno della ricerca.

Con la guerra mondiale e le persecuzioni naziste, inoltre, la ricerca musicale, come anche la ricerca psicologica, spostò il suo centro di attività dalla Germania (o Europa, in generale) agli Stati Uniti, dove si sviluppò soprattutto dopo il 1933, quando vi giunse Hornbostel, in seguito all'esilio causato dalla persecuzione nazista. La ricerca di etnomusicologia si spostò dall'interno del laboratorio all'esterno, a diretto contatto con la popolazione studiata, come accadde anche per la psicologia e ciò fu permesso dal miglioramento delle tecnologie di registrazione e reso necessario dal diffondersi dei processi di acculturazione che portavano a standardizzare le conoscenze dei diversi gruppi di persone e avevano come conseguenza l'estinzione di tutti quei prodotti tradizionali, tra cui la musica, frutto di una tradizione autoctona. Lo studioso dei fenomeni musicali doveva essere un ricercatore sul campo, che sapesse unire nel suo lavoro sia l'indirizzo di musicologo sia la convinzione per cui i prodotti musicali sono prodotti della comunicazione.

Il primo studioso che usò l'espressione "*Psicologia della musica*" fu **Ernst Kurth**, riguardo al tipo di ricerca che andava oltre il sensibile ed il fenomenico ed era volto verso le energie psichiche provenienti dalla parte più profonda del subconscio, che raffigurano la vera realtà. Secondo Kurth le esperienze psichiche fungono da background alle manifestazioni che costituiscono i fondamenti di una nuova disciplina: la ***Musikpsychologie***.

Secondo Kurt "*il suono non è niente di musicale: solo una sua assunzione a livello psichico lo rende tale*". In una sua opera del 1917 ("*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*"), egli esprimeva la sua convinzione per cui il suono, come frutto di elaborazione psichica, altro non è che una forma di comunicazione, nella quale sono espressi tutti quei processi psicologici alla cui base stanno i fondamenti della teoria musicale.

Con le affermazioni di questo personaggio si può ritenere chiuso il primo periodo della psicologia della musica, caratterizzato da un particolare cammino in cui gli psicologi interessanti ai processi musicali erano partiti da modelli per la ricerca simili a quelli fisiologici e se ne erano poi allontanati per giungere ad ipotesi metafisiche sull'esistenza di realtà extrasensoriali ritenute verità alla base della teoria e del comportamento musicale. Tutto il cammino è comunque legato alla necessità di analizzare quella che è l'esperienza musicale in termini psicologici.

SECONDO PERIODO: IL COMPORTAMENTISMO E RÉVÉSZ

Nel periodo che intercorre tra le due guerre mondiali si ha l'esplosione dei test di attitudine musicale, probabilmente dovuta all'influenza del comportamentismo, dominante nel periodo preso in considerazione e alla crescente richiesta di modelli informativi sulle capacità individuali, da parte degli insegnanti e pedagogisti. Secondo Maria Wyke questi tipi di test si possono suddividere in tre categorie:

1. Test che si basano sulle misure psicofisiche della percezione uditiva e quindi su un materiale non necessariamente musicale (intendendo con tale espressione il fatto che si utilizzano nella ricerca singoli suoni, che non possono essere considerati "elementi musicali"); a questa categoria appartiene il **Seashore measure of Musical Talents**, risalente al 1919 e rielaborato nel 1940. Nella sua ultima versione comprende la misurazione di sei abilità: senso del tono, discriminazione dell'intensità, senso del tempo, timbro, memoria tonale, senso del ritmo. Il fine di Seashore era individuare cinque categorie di capacità musicali all'interno delle quali si trovavano 25 attitudini musicali.
2. Test che utilizzano come stimolo materiale musicale, molto simili ai test sull'orecchio musicale. Wyke ritiene che a questo gruppo appartenga il test di Wing (1933), comprendente sette prove: analisi di un accordo, cambiamento di tono, memoria di una melodia, riconoscimento del ritmo, dell'intensità sonora dell'armonia e del fraseggio;
3. Test che misurano l'apprezzamento di brani musicali ed il loro riconoscimento; a questa categoria dovrebbe appartenere l'**Oregon musical discrimination test**, che misura la capacità degli individui di riconoscere modifiche di vari tipi di brani musicali eseguiti al pianoforte.

Il problema dei test di attitudine musicale, come qualunque altro test volto a misurare l'attitudine per qualsiasi disciplina è che spesso rischiano di calcolare quello che è il livello di cultura musicale presente nell'individuo, piuttosto che le sue vere e proprie capacità.

Passando ad identificare i personaggi importanti della storia della psicologia della musica troviamo **Géza Révész**, primo vero e proprio teorico riconosciuto sia nell'ambito psicologico che musicale. Il suo pensiero si basa su due punti chiave: distinzione tra atteggiamento psicologico e fenomenologico e teoria delle due componenti. La distinzione tra atteggiamento psicologico e fenomenologico prende origine da un'affinità tra musica e linguaggio, che scaturisce dall'intenzionalità di entrambi di esprimere un contenuto ideologico volto a suscitare negli altri una specifica reazione.

Révész divise gli individui in due categorie:

- ❖ Amusicali, che eliminò dall'ambito della sua considerazione, i quali ritengono che la musica porti esclusivamente a sensazioni piacevoli (10-20% della popolazione);
- ❖ Musicali, i quali furono suddivisi in due sotto categorie a seconda della “direzione” che imponevano alla loro analisi musicale:
 - *Con atteggiamento psicologico*, se la loro analisi volge agli effetti psicologici che la forma e le componenti musicali evocano in chi ascolta;
 - *Con atteggiamento fenomenologico*, se l'attenzione si focalizza sulla struttura del periodo musicale e sulla sua perfezione formale.

Il primo tipo di atteggiamento sarebbe privo di qualsiasi frutto, poiché le strutture musicali non sono esclusivamente “esperienze emotive” ma “forme musicali” o, per esprimersi con le sue parole: “*forme autonome dell'espressione musicale*”. Il secondo tipo di atteggiamento, invece, permette di raggiungere “l'immedesimazione estetica” in quanto riuscirebbe a comprendere tutti i rapporti che si trovano all'interno della struttura musicale ed il suo significato più completo e nascosto, cioè, come afferma Révész:

“lo scopo dell'atteggiamento fenomenologico nell'arte è appunto quello di cogliere l'opera nella sua struttura artistica, nelle sue proporzioni e nel suo gioco di forze”.

La teoria della due componenti cerca, invece, di risolvere il problema della **relatività dell'ottava**, affrontato anche da Helmholtz e da Stumpf. Esso consiste nel capire quale sia l'elemento che renda simili quei suoni la cui distanza è di, appunto, un'ottava. Per meglio esprimersi: come è possibile che l'orecchio umano percepisca come simili, ma non uguali, due *do* (do centrale e do prima ottava) la cui frequenza è di 259 e 517 Hz? Tale problema fino a questo momento era stato affrontato in chiave fisico matematica e acustica, ma fu proprio Révész a darle un'interpretazione psicologica.

Secondo la sua interpretazione i suoni si possono distinguere e riconoscere per altezza e **qualità tonale**, caratteristica formale del tono, elemento che ne rende immediato il riconoscimento. Secondo l'autore quindi *“la somiglianza dei toni di ottava riposa sull'eguaglianza delle loro qualità”*.

La qualità formale del suono è direttamente riconoscibile dall'orecchio, indipendentemente dal grado di cultura musicale che l'individuo può avere. È questa caratteristica a distinguere gli individui dotati di **orecchio assoluto**.

Il tentativo di evidenziare il legame musica – parola, invece, fu opera soprattutto dei musicisti romantici, fra cui emerge **Robert Schumann**, vissuto nella prima metà dell'800. Egli riteneva che si potesse attuare tale tentativo per mezzo di un semplice esperimento: un poeta avrebbe dovuto comporre dei versi che un musicista avrebbe dovuto musicare affinché un secondo poeta, ascoltando la composizione, avesse composto una nuova lirica. Se il senso ed il significato delle poesie fosse stato lo stesso, sarebbe stata dimostrata la semanticità della musica.

Questo esperimento non fu mai realizzato, ma una cosa simile fu tentata nel 1897, quando furono fatti ascoltare ad un gruppo di persone alcuni brani musicali, successivamente fu chiesto cosa avessero provato. Ne emersero tre tipi di risposte:

- a) Concrete: che descrivevano luoghi e situazioni cui era andato il pensiero;
- b) Soggettive: che riguardano stati affettivi;
- c) Sensoriali o motorie: descrizioni riguardanti sensazioni propriocettive.

Questo esperimento fu ripetuto più volte in luoghi diversi e si giunse sempre agli stessi risultati. Tutte le ricerche fatte dimostravano l'esistenza di una semantica musicale

all'interno di un'*acculturazione musicale* e tale fenomeno è spiegabile se si considera l'abitudine di associare ad eventi o stati d'animo le stesse strutture armoniche, senza bisogno di ricorrere a teorie naturaliste o altro tipo di ipotesi.

Tra il 1950 ed il 1960 emerse, nella ricerca in campo artistico, la figura di **Robert Francés**. Questi, nella sua opera "*La percezione della musica*", dimostrò che è più semplice avere una fissazione percettiva con brani aventi tutte le caratteristiche tonali, ritmiche e che rispecchiano uno schema di organizzazione armonica, rispetto a brani privi di una tale organizzazione e aventi lo stesso numero di note, stesso ritmo e curva di altezza.

Francés si chiese se tale fenomeno non fosse dovuto a fattori di tipo ambientale, all'abitudine o a particolari caratteristiche che potevano essere all'interno della musica tonale. Per rispondere a tale quesito attuò un controllo su tutta la letteratura esistente su tale argomento. Il risultato che ottenne fu che "*il senso tonale è frutto di acquisizione culturale e si forma tra i sette ed i quattordici anni*". Ciò lasciava intendere che esiste una sorta di acculturazione musicale tonale nella società, dovuta alla costante esposizione a materiale musicale.

Il passo successivo fu cercare strutture tipiche della forma musicale che potessero essere simili a quelle della percezione, così da favorirne l'apprendimento indiretto. Una serie di ricerche mostrò che mentre la struttura melodica non può essere di alcun aiuto nella ricerca dei fondamenti dell'acculturazione musicale, una base può essere la struttura armonica dei brani. Per essere più semplici, nel processo percettivo per una rapida percezione è fondamentale eseguire una gerarchizzazione del materiale e la musica tonale favorisce questo processo, in quanto al suo interno è costruita secondo regole armoniche che organizzano il materiale musicale in strutture precise, come gli accordi.

L'aspetto emotivo segue il codice dell'epoca cui appartiene. Poiché la musica atonale non segue organizzazione la memorizzazione del materiale atonale è impossibile.

TERZO PERIODO: L'APPROCCIO COGNITIVISTA

Avvicinandoci ai nostri giorni è possibile notare che un modello teorico veramente interessante all'interno della ricerca in psicologia è quello della **Psicologia Cognitiva**. Questo indirizzo vede la sua genesi a fine anni '50 con l'opera di Broadbent "*Perception*

and Communications” nella quale sono delineati gli elementi di fondo di una teoria che avrà il vero e proprio battesimo nel 1967 con il libro “*Psicologia Cognitivista*” di Naisser.

Alla base di questa disciplina vi è la concezione di poter paragonare la mente dell'uomo ad un elaboratore che analizza i dati in entrata (input) per poi fornire adeguati output o risposte in uscita.

Questo presupposto ha fatto sì che si sviluppassero due ambiti di ricerca leggermente diversi: uno è l'interesse per la soluzione dei problemi, dimenticata dagli anni trenta, l'altro è lo studio delle modalità con cui le persone affrontano situazioni che, come accade nella vita di tutti i giorni, presentano un'innumerabile quantità di stimoli tutti ugualmente significativi.

Per quanto riguarda il rapporto di questa corrente di pensiero con la musica, è necessario riconoscere che il cognitivismo ha dato una svolta significativa anche alla concezione di questa e del comportamento musicale; non vedendo più, come faceva l'elementismo, l'aspetto puramente fisico e non basandosi più sui semplici resoconti di ciò che le persone ritenevano di fare con la musica, ha evidenziato l'aspetto cognitivo della musica stessa, la ha liberata dal misticismo Romantico e le ha ridonato quelle caratteristiche di *disciplina particolarmente impegnativa* che tocca tutte le qualità e abilità umane, dalla semplice percezione alla memoria, dalla sua costituzione in pensiero musicale alla sua influenza sulle emozioni. È proprio questo aspetto poliedrico della musica che ha ridestato tanto interesse verso di essa. Il fatto che agisca a livello emotivo fa sì che non rimanga rinchiusa entro una specifica cultura, ma faccia sentire i propri effetti anche a culture affini, a condizione che abbiano avuto uno sviluppo storico e musicale simile.

Ciò che invita a studiare gli aspetti di questa arte è il voler capire come la musica influisce sulle persone. Se la guardiamo con gli occhi del fisico essa non è altro che una semplice unione di suoni di diversa altezza, durata e altre qualità misurabili; la mente, però, riesce a darvi un significato, cosicché questi elementi fisici diventano qualcosa che va oltre il semplice suono, fanno ridere o piangere, possono piacere o non piacere o lasciarci totalmente indifferenti.

Una volta fatta questa constatazione, possiamo vedere che è proprio la genesi di queste risposte a portarci nel campo della psicologia dei processi cognitivi e ciò dipende da due motivi principali: innanzi tutto gran parte delle nostre risposte alla musica è essenzialmente appresa, in secondo luogo l'evidenza delle nostre risposte sta nel fatto che esse non possono essere spiegate in termini di *condizionamento* poiché questo si dimentica completamente dell'importanza della forma e del contenuto musicale. Anche se spesso è evidente l'associazione con il contesto in cui una certa musica è stata appresa ciò non ci permette di poter attuare una generalizzazione e questo per diversi motivi. Persone che appartengono ad una stessa cultura musicale solitamente concordano sulle caratteristiche emotive di un certo brano; se valesse la teoria del condizionamento ciascuno dovrebbe dare un'interpretazione diversa a seconda del momento in cui lo ha ascoltato per la prima volta. Al suo interno, inoltre, si possono evidenziare momenti in cui si ha una diversa espressione emotiva, se fosse giusta la teoria del condizionamento il brano dovrebbe presentare continuamente il medesimo tono emotivo, dipendente dal contesto in cui si è avuto il condizionamento.

La musica evoca quindi in noi un comportamento di risposta che si muove entro schemi appresi ma non ne è necessariamente dipendente. Essa è campo di studio, teorizzazione, ricerca, attira l'interesse degli psicologi che la hanno riportata all'esterno dei salotti ottocenteschi per capire il suo significato e per vedere quanto sia impegnativo, a livello cognitivo, rispondere a questa particolare stimolazione.

Il Cognitivismo ha cercato di studiare ogni singola attività attinente a ciò che è generalmente definito "musica"; negli ultimi anni sono stati fatti numerosi studi su campi separati, che vanno dall'ascolto alla composizione, dall'apprendimento all'esecuzione, dalla memoria al vero significato di un brano musicale.

I risultati ottenuti hanno evidenziato che il comportamento musicale è molto complesso. Già nell'ascolto sono implicati particolari meccanismi di attenzione e filtraggio che aiutano a seguire una particolare voce all'interno di un brano polifonico, per esempio, oppure il tema principale appartenente ad una struttura formale più complessa. È interessante vedere come uno studio attuato su materiale storico abbia permesso di delineare le caratteristiche di un particolare tipo di memoria: la memoria *eidetica*, grazie alla quale si ha la capacità di rievocare, in modo quasi reale, una particolare melodia. Si tratta di una ricerca partita sulla base di una testimonianza scritta, ritrovata

nell'epistolario di W. A. Mozart, nella quale vi era un dettagliato resoconto di come questo grande genio sia riuscito a ricostruire completamente la partitura del *Miserere* di Allegri, dopo averlo ascoltato solo per due volte.

La ricostruzione del processo mnemonico del grande musicista ha spinto a studiarne gli aspetti che ivi entravano in gioco, ossia la riattivazione di tracce mnestiche che si sono venute formando dopo un ascolto, durante il quale si è prestata attenzione alle voci guida. Naturalmente Mozart non avrebbe potuto ritrovare tutte le singole voci con due sole possibilità, ma essendo un compositore, una volta identificate le voci principali ha potuto ricavare le altre grazie alla conoscenza delle regole armoniche compositive.

Per ricostruire i processi cognitivi attivati da questo grande personaggio i ricercatori si sono riferiti anche a risultati di tutte le ricerche fatte su soggetti comuni, musicisti e non. In essi è utilizzato materiale musicale fatto ascoltare, memorizzare e rievocare. Tali studi hanno mostrato che tutti gli individui (indipendentemente dal grado di competenza) hanno le stesse capacità di base e nei musicisti l'eventuale miglioramento della prestazione è dovuto alla loro "specializzazione" nell'emissione di particolari risposte. Se tutti gli individui fossero educati musicalmente si otterrebbero, forse, gli stessi risultati. In un certo senso il comportamento musicale è paragonabile a quello verbale: tutti abbiamo la capacità di parlare, ma il modo in cui ci esprimiamo dipende da quanto abbiamo sviluppato ed esercitato le nostre potenzialità.

Il parallelismo musica – linguaggio non è il solo esempio per evidenziare che qualunque uomo è un "potenziale musicista", ma è stato argomento importante nell'ambito della psicologia cognitiva, che ha visto nelle teorie di **Chomsky** e **Schenker** una grande affinità.

LINGUAGGIO E MUSICA

Il rapporto tra linguaggio e musica è stato tra i più travagliati nella storia delle miscelanee artistiche. Per molto tempo si è discusso su quale fosse il significato vero e proprio della musica, tanto che nel Seicento si creò, in Francia, un'aspra querelle tra Lullisti, sostenitori della musica come appoggio al testo letterario, e Buffons, gli italiani della commedia d'arte che vedevano la parola come destinata ad essere sacrificata in onore del bel canto.

Questi scontri si ebbero anche in fasi successive e apparentemente in campi diversi. Ad esempio, pochi anni dopo, in epoca romantica, esistevano sostenitori della corrispondenza naturale tra musica e sentimento, di contro, altri ritenevano che la musica non avesse alcun significato al di fuori di ciò che è, una semplice produzione sonora.

Guardando un po' più a fondo possiamo vedere che ciò che a prima vista sembra un semplice dibattito settario, trova le sue radici in qualcosa di molto più profondo. Il problema che si è affacciato come rapporto di *dominanza* tra musica e parola (per utilizzare un'espressione dell'epoca monteverdiana "Armonia signora dell'orazione" o "Orazione signora dell'armonia") altro non è la difficile comparazione tra due caratteristiche della specie umana: MUSICA e LINGUAGGIO, che mostrano grandi somiglianze e differenze e che sono state studiate da grandi della storia della psicologia come Vygotskij o Hebb, fino ai cognitivisti come Chomsky.

Innanzitutto, prima di affrontare le ricerche teoriche è bene mostrare le somiglianze tra musica e linguaggio, entrambe caratteristiche dell'uomo, universali per tutte le popolazioni umane e allo stesso tempo specifiche per ogni etnia. Entrambe mostrano un simile percorso di apprendimento che porta ad una piena padronanza dell'uso della parola e delle regole musicali; entrambe, partendo da un numero finito di elementi (26 lettere dell'alfabeto, 7 note musicali) permettono di costruire infinite espressioni verbali e musicali. Grandi somiglianze si trovano anche nelle teorie di due autori: **Chomsky**, fondatore della psicolinguistica e **Schenker**, musicologo le cui teorie influenzano l'analisi musicale contemporanea.

Per Chomsky ciascun individuo possiede sin dalla nascita una sorta di dispositivo interno che lo rende capace di apprendere qualsiasi linguaggio cui sia esposto e di sviluppare, entro i primi anni di vita, un vocabolario costituito da un certo numero di parole, con le quali può costruire e capire anche frasi mai udite prima. D'altro canto in Schenker troviamo l'affermazione per cui l'universalità del linguaggio musicale sta nel fatto che esso segue una struttura formale paragonabile alla grammatica universale del linguaggio.

Entrambi i teorici suddividono il prodotto complessivo in *strutture di superficie* e *strutture di profondità*, intendendo con le prime la forma assunta dalla sequenza linguistica o musicale al momento in cui è pronunciata o scritta e con le seconde qualcosa

che è legato al significato e alla grammatica per il linguaggio, e che corrisponde più propriamente a regole armoniche in ambito musicale. Quindi se attraverso un'analisi che segue i dettami della teoria di Chomsky le frasi "Io mangio la mela" e "Mangio una mela a pranzo" sono diverse per struttura di superficie ma uguali per struttura profonda, allo stesso modo due frasi musicali che si basano su una stessa sequenza armonica, ad esempio I – IV – V – I, sono identiche anche se vi inserisco alcune note di passaggio tra gli accordi.

Naturalmente le teorie dei due personaggi presentano anche differenze per il fatto che, mentre in qualunque linguaggio possiamo trovare regole grammaticali ben precise, se cerchiamo di analizzare sonate o brani lunghi, possiamo notare che i compositori preferiscono spesso sacrificare deliberatamente le regole armoniche in favore di effetti musicali più interessanti. Possiamo addirittura affermare che spesso la musica che più coinvolge è quella che non segue rigide regole, ma le abbandona d'improvviso, creando particolari effetti di sospensione e attesa.

Importante conseguenza della somiglianza tra sequenze linguistiche e musicali è il fatto che se la musica e il linguaggio hanno una propria grammatica, allora gli uomini devono possedere risorse psicologiche che permettono loro di capire tali grammatiche.

Prendendo come riferimento la teoria di Lashley si può considerare che un comportamento sequenziale segua una struttura gerarchica, per cui l'intera sequenza, almeno nei suoi aspetti fondamentali, è rappresentata mentalmente nella sua completezza prima che il comportamento inizi. Quindi, colui che deve parlare è in grado di produrre frasi grammaticali perché riesce a vedere ogni frase come una struttura unica, in cui le parti hanno rapporti tra loro come se fossero elementi distinti, o rami distinti di un grande albero. Allo stesso modo un compositore riesce a produrre un'opera perché intuisce la struttura fondamentale o profonda che vi è alla base e che guida e unifica il processo di generazione delle singole note.

Un altro aspetto comune a musica e linguaggio è la capacità di trasmettere un messaggio o provocare un'emozione. Se ammettiamo che la musica comunichi qualcosa si ammette anche che ciò sia frutto di una riflessione interiore e della proiezione di essa da parte di chi compone o di chi suona. La musica, però, non è solo un atto grazie a cui una persona può comunicare qualcosa, ma nel tentativo di esserlo diviene presa di

coscienza delle proprie capacità ed intenzioni progettuali. Diviene, quindi, un controllo sulle capacità interpretative degli altri, per cui colui che vuol comporre una musica prende coscienza di ciò che ha a disposizione (ritmo, suoni, immagini sonore...) e trasforma il tutto in una idea musicale, aderendo ad un particolare lessico, esprimendo poi il tutto in una sequenza ordinata di azioni, definibili “*Comportamento musicale*”.

L’espressività musicale dipende dal potere d’invenzione che fa sì che l’individuo possa rappresentare o ricostruire il mondo attraverso i segni e i codici che hanno in sé l’aspetto più personale e soggettivo dell’immaginazione.

La musica, che sostituisce l’aspetto fisico del mondo con la realtà psicologica dell’uomo è, allora, una rappresentazione simbolica delle esperienze e dei sentimenti e possiede una parte visibile a tutti, che consiste nella comunicatività, e una parte più discorsiva, paragonabile a *L’altra faccia della luna* (Vygotskij) che può essere raggiunta attraverso una mediazione della cultura o un atteggiamento psicologico.

L’ARRIVO DELLA PSICOANALISI

Al contrario di quanto ci possiamo immaginare, la musica non è stata una grande ispiratrice per le teorie psicoanalitiche ed i suoi aspetti più studiati sono stati i riferimenti letterari che ispirarono i musicisti o, direttamente, le biografie degli stessi.

Se osserviamo come **Freud** affronta le varie arti, possiamo notare che nell’opera *Psicoanalisi dell’arte e della letteratura* egli si dedica all’osservazione dei contenuti della scultura (“*Mosè*” di Michelangelo), della letteratura (“*La gradiva*” di Jensen), della poesia (“*Poesia e verità*” di Goethe) e della pittura (“*Sant’Anna, la Vergine ed il Bambino*” di Leonardo) ma non affronta mai la tematica musicale.

Una considerazione si ha negli scritti di **Jung**, il quale cerca di affrontare la musica in quanto tale. In generale egli definisce due forme distinte di arte:

- 1) ***Introversa***: (Psicologica e sentimentale) che si ricollega all’inconscio individuale da cui l’artista prende il materiale per una produzione approfondita nei dettagli;

- 2) ***Estroversa***: (Ingenua e visionaria) che si ricollega all'inconscio collettivo, da cui l'artista si ispira per trarre tutta una serie di metafore alludenti ai grandi problemi e misteri che riguardano l'umanità.

Questa visione permetterebbe di spiegare come la musica riesca a rivolgersi sia al mondo fenomenico della composizione sia a quello della esecuzione sia a quello del senso esistenziale.

Esistono alcuni saggi post – freudiani sulla musica, ad esempio il *Don Giovanni* di Otto Rank (1920), ma si rivolgono più al testo letterario da cui la musica trae ispirazione che al fenomeno musicale; altri lavori ancora, come quello di Melanie Klain su *L'enfantes et les sortilèges* di Ravel, si curano molto più della vita dell'autore che della struttura della composizione musicale.

Si può affermare che agli psicoanalisti il comportamento musicale è sempre parso una sorta di “Sintomo” o come qualcosa che riguarda la storia dell'infanzia dell'autore. Anche Musatti, negli ultimi anni della sua vita si interessò all'arte, ma vede la musica come atto sintomatico, affermando:

“I motivi musicali che, senza rendercene conto, ci mettiamo a canticchiare mentre siamo sopra pensiero, possono, infatti, pure considerarsi atti sintomatici incidentali e come tali si possono interpretare”.

(Musatti)

Fra i lavori più recenti si può citare l'opera di **Fornari** “*Psicoanalisi della musica*” nella quale sono proposte le interpretazioni della Turandot e di Ernani, ma anche questa volta sono considerazioni sui libretti di opera. Per quanto riguarda la musica in sé vediamo che essa è riportata ad una semplice ricerca della tranquillità prenatale; secondo Fornari l'ascolto di un ritmo ci fa pensare al battito cardiaco della madre percepito durante la vita intra-uterina e la distinzione ritmo – melodia avverrebbe allo stesso modo in cui un bambino, all'interno dell'utero, percepisce la voce della madre come distaccata dal battito cardiaco.

Un altro lavoro è quello di **M. Solomon** “*Su Beethoven – Musica, mito, psicoanalisi e utopia*”, dove l'autore si sbizzarrisce in considerazioni sulla vita del compositore tralasciando totalmente l'aspetto artistico, l'opera musicale. Solomon cerca di analizzare

una personalità del tutto particolare come quella di Beethoven, partendo da postulati soggettivi, senza testimonianze documentabili.

DOVE SI ELABORA LA MUSICA?

La risposta a questo interrogativo è data dagli studi di neurologia e neurofisiologia che già dagli anni '50 hanno cominciato ad evidenziare come la complicata struttura cerebrale sia divisa in aree specializzate.

I primi lavori di una certa importanza furono quelli svolti da **Brenda Milner** su alcuni pazienti epilettici, sottoposti a lobectomia temporale destra: i risultati di tali ricerche fecero sospettare che esistesse una diversa localizzazione emisferica delle funzioni musicali e verbali.

Studi successivi evidenziarono il fatto che l'orecchio preferito per l'ascolto della musica è, generalmente, il sinistro e l'emisfero coinvolto è il destro. Si è detto "generalmente" poiché nel momento in cui si studiano soggetti musicisti i risultati ottenuti sono opposti. Per tale motivo si afferma che "i pazienti con preparazione musicale ottengono prestazioni migliori con l'orecchio destro, mentre gli altri individui preferiscono l'orecchio sinistro". Da ciò è stato dedotto che l'emisfero destro si occupa dell'ascolto mentre il sinistro dell'elaborazione della musica.

Rimaneva però ignota la struttura che coordinasse i movimenti durante un'esecuzione musicale. Questa è stata riconosciuta solo negli ultimi anni, quando si è definito il cervelletto come centro neurologico finalizzato all'organizzazione dei movimenti. Esso domina nella sincronia e diadocinesia muscolare. Un'esecuzione musicale, però, non è una prova di capacità fisiche, bensì una programmazione di frasi e proposizioni che seguono uno schema dettato dalla preparazione musicale, in cui si ha una continua correzione a feedback del prodotto, per mezzo del controllo dell'informazione fornita dai sistemi di recettori.

Le ricerche di neurofisiologi hanno sempre come metodo di studio il provocare, negli animali, determinate lesioni, in specifiche aree cerebrali, per verificare successivamente i deficit comportamentali e di conseguenza capirne la funzione. Anche per capire le funzioni delle diverse aree cerebrali umane gli studiosi si basano sull'osservazione di

deficit presentati dagli individui, poi, a seconda delle aree interessate da lesioni, traggono conclusioni circa la loro funzionalità.

È in questo modo che sono state fatte grandi scoperte anche nell'ambito musicali: attraverso lo studio di testimonianze scritte direttamente da pazienti o da studiosi che se ne occuparono, possiamo notare un nuovo legame a livello cerebrale, tra linguaggio e musica.

Per evidenziare il legame tra strutture cerebrali deputate all'elaborazione della parola e della musica è stato fatto uno studio sulla malattia di **Maurice Ravel**. La storia di questo musicista è forse la più terribile testimonianza della rassegnazione di fronte alla malattia che lo aveva completamente impossibilitato ad un qualsiasi rapporto sociale: Ravel probabilmente era affetto da afasia del Broca, per cui non riusciva a combinare le parole all'interno della frase in modo coerente e, per quanto riguardava la musica, a suonare leggendo uno spartito e neppure a trasformare quella musica che sentiva dentro in note.

Un'altra testimonianza ci è data da un musicista di cui si occupò Lurida, Sebalin, che manteneva capacità musicali di composizione pur non riuscendo a comunicare verbalmente perché colpito da afasia del Wernicke.

Questi due esempi mostrano come il linguaggio ed il comportamento musicale siano complessi ed interessino aree differenziate del cervello, in quanto l'afasia del Broca interessa l'*area del Broca*, localizzata nel giro inferiore del lobo frontale sinistro, mentre l'afasia Wernicke interessa l'*area del Wernicke* che si trova nel giro superiore del lobo temporale sinistro.

Si può parlare di linguaggio musicale vero e proprio, con i suoi disturbi legati a diverse strutture, le quali a loro volta si modificano e specializzano in seguito ad apprendimento. Possiamo affermare che le ricerche di neurofisiologia hanno evidenziato la grande complessità di questa arte che si esprime con semplici suoni ma che, al solo ascolto, obbliga il nostro cervello ad una complessa attività.

SI PUÒ CONSIDERARE LA MUSICA UNA TERAPIA PSICOLOGICA?

Rimane da trattare un argomento recente, oggetto di numerosi studi negli ultimi anni, sul possibile ruolo della musica in campo terapeutico. In generale coloro che affermano

che questa tecnica potrebbe portare a veri e propri miglioramenti basano le loro affermazioni sui risultati ottenuti da diversi studi effettuati sui vegetali, animali, ed esseri umani.

Le ricerche fatte su vegetali ed animali porterebbero ad affermare che individui a cui è fatta ascoltare musica per periodi di tempo prolungati, riescono a produrre di più rispetto a gruppi di controllo cui non è fatta ascoltare alcuna musica.

Interessanti sono anche le ricerche fatte sull'uomo; uno studio condotto in Giappone su 120 donne sottoposte, per sei mesi, all'ascolto di musica durante il lavoro, ha mostrato che vi era un miglioramento a livello quantitativo nella produzione.

Essendo, comunque, un ambito di ricerca molto recente, la musicoterapia ha i suoi oppositori: si può evidenziare che molti sono scettici sull'importanza della musicoterapia enfatizzata da organizzazioni con forti interessi commerciali. Negli ultimi anni, infatti, la musica è solo oggetto di mercato, non più arte. Ciò è dimostrato dalla vendita di dischi di “*New Age Music*” o musica di rilassamento.

CONCLUSIONI

Il lungo cammino che ci ha visti partire dai tempi più antichi, quando gli amuleti dello stregone erano espressione di sapere medico e strumenti di una arte musicale che si esprimeva ancora con il solo canto propiziatorio, ci ha portato ai giorni nostri, quando musica e psicologia (e forse anche medicina) sono legate tra loro in modo molto diverso. Nel corso dei secoli si è spesso parlato della “*Musica come Signora*” e negli ultimi cento anni questa “Signora” è stata studiata e divisa nelle sue componenti: il singolo suono, l'ascolto, la composizione, l'esecuzione. In un secondo momento l'arte musicale è stata oggetto di studio della scienza psicologica e, mentre all'inizio il legame tra queste due discipline consisteva nell'essere una “schiava” dell'altra (la musica era solo stimolo durante gli esperimenti), adesso la musica va oltre il semplice materiale sonoro ed è capace di provocare emozioni e scatenare risposte comportamentali al pari di un vero e proprio linguaggio.

Si è creata allora una vera e propria “Psicologia della musica” che cerca di capire a fondo ogni singolo aspetto di questa particolare arte che tanto “sconvolge” il nostro cervello, quando lo raggiunge.

La musica provoca emozioni e la psicologia cerca di studiarne il processo generativo; la musica interessa la percezione, la memoria, l'apprendimento.. la musica è linguaggio.. è, insomma, ciò che la psicologia può studiare. Si può allora paragonare queste due “arti” a due nastri, di diverso colore, legati da un saldissimo nodo: l'uomo.

Questi, che sentiva sulle sue spalle il peso del mistero della propria esistenza, ha fatto della musica e delle arti in genere l'espressione del divino che dimorava in lui, cercando però di vedere la loro origine del dono di un Dio buono che teneva nelle proprie mani la verità ed il senso dell'esistenza umana. Con il “Crepuscolo degli Dei” si è scoperto l'individuo, nella sua grandezza e solitudine, con i suoi dubbi ed interrogativi irrisolti, è emerso l'uomo come materia, capace di creare e distruggere, ma allo stesso tempo, creata e distrutta all'interno di un ciclo di vita che ha un inizio ed una fine. L'uomo è allora divenuto oggetto di studio di se stesso, per capire la sua grandezza ed il divino che dimorava in lui è divenuto campo di studio di una scienza che è nata con lui: la psicologia.