

Comunicare le emozioni con la musica: contorni, forme vitali e qualità affettive

Cristina Meini

Università del Piemonte orientale
cristina.meini@uniupo.it

Abstract The nature of the relationship between music and emotions has always been disputed. In this paper, I shall endorse contour theory, which accounts for the expressiveness of music in terms of the perception of those resemblances that hold between its contour and the typical contour of human emotional expressions. My defense of contour theory will largely rely on the notion of vitality forms, the structures introduced by Daniel Stern in the context of infant research. I shall argue that, 1) although contours are displayed as vitality forms both in human behavior and in music, 2) in human behavior they are perceived as full-fledged emotional expressions, while 3) in music they are detected only through the two rough dimensions of valence and arousal.

Keywords: Music, Emotions, Contour Theory, Forms of Vitality, Basic Emotion Theory, Emotional Constructivism, Affective Qualities.

Invited paper.

0. Introduzione

La riflessione intorno al rapporto tra musica ed emozioni provoca da sempre intenso interesse e solleva numerosi interrogativi. Pur trattandosi di un oggetto insenziente, la musica veicola emozioni e spesso suscita intense esperienze emotive anche in assenza di un testo o di un titolo significativo. Nella piena consapevolezza di questo potere, già Platone metteva in guardia dai modi musicali che inducono mollezza d'animo, promuovendo al contrario i modi virili. Nel periodo barocco, la Camerata fiorentina e la teoria degli affetti riprendono questi stessi temi in un reciproco confronto con i maggiori musicisti del tempo. È proprio il bisogno di veicolare con chiarezza un affetto che induce Monteverdi ad abbandonare la polifonia per dedicarsi al canto monodico e aprire così, attraverso il *recitar cantando*, il percorso che porterà alla musica operistica.

Nel pensiero contemporaneo di ambito analitico la relazione tra musica ed emozioni resta un tema frequentato, spesso indagato con l'ausilio della nuova prospettiva aperta dai numerosi studi sperimentali condotti in ambito psicologico e neuroscientifico (per una rassegna cfr., per es., Juslin 2019; Juslin, Sloboda 2010 o, in italiano Meini 2015). Nel seguito percorreremo rapidamente alcuni dei principali filoni di indagine per approdare alla prospettiva riduzionistica difesa dalla *teoria del contorno*, che costituirà l'assetto teorico di riferimento dell'intera analisi sulla natura delle emozioni musicali.

1. Musica e persone

Se evidentemente la musica non può esperire emozioni, possiamo forse supporre che le emozioni che percepiamo in essa riflettano le genuine esperienze di qualcuno, secondo un approccio generale all'opera d'arte che può essere fatto risalire a Tolstoj (1978)? Il compositore e i musicisti sono senza dubbio le prime persone a venire in mente. Nondimeno, a ben guardare compositore e musicisti hanno una vita emotiva autonoma, che trasfondono nell'opera solo in modo tutto sommato episodico e, soprattutto, contingente. Un *Requiem* scritto su commissione per un'occasione di prestigio e lautamente remunerato può far felice un compositore, mentre un musicista durante l'esecuzione prova emozioni varie e complesse, spesso legate al fatto di esporsi alla critica del pubblico più che alle caratteristiche del fraseggio musicale. L'apprensione o persino l'ansia per un attacco o un passaggio complicato, la speranza, infine la gioia per la buona riuscita lasciano certamente tracce in un suono che nondimeno possiede un suo carattere emotivo autonomo, dettato dalla partitura. Quando ciò non avviene, ci si trova di fronte a un'esecuzione dilettantistica o non riuscita.

Secondo un diverso ma non meno influente approccio teorico, la *teoria dell'arousal*, le esperienze che ascriviamo alla musica sono quelle che noi stessi in primo luogo esperiamo e che solo di conseguenza trasferiamo a essa (per es., Matravers 1998). Nondimeno, seguendo i rilievi di numerose voci critiche pare ragionevole supporre che la connotazione emotiva risieda primariamente nel carattere della musica, e che sia questa a generare l'esperienza nell'ascoltatore, non viceversa (per es., Kivy 2002; Trivedi 2017). Un jingle allegro e scioccherello può persino generare fastidio, ma questo sentimento non impedisce di riconoscere la musica come allegra, a riprova del fatto che la fonte del suo carattere emotivo risiede altrove. Il fastidio dell'ascoltatore, pur reale, non è il sentimento esibito nella musica; le è anzi estraneo, benché a essa legato attraverso una relazione causale che connette le caratteristiche formali del suono all'esperienza di ascolto.

2. Musica e contorni

Una volta escluso che le emozioni che percepiamo nella musica possano essere le tracce delle emozioni eventualmente esperite dai soggetti coinvolti nelle diverse fasi della sua produzione o nell'ascolto, occorre cercare altrove. La soluzione più accreditata è suggerita dalla *teoria del contorno*, che prende il via dalla distinzione tra *esprimere* e "mero" *essere espressivo*. Laddove solo un agente capace di esperire sensazioni interne può esprimere emozioni, anche oggetti inanimati possono essere espressivi di emozioni di cui evidentemente non possono fare alcuna esperienza (Kivy 1989). E la musica è espressiva di emozioni attraverso il suo *contorno*, ovvero lo svolgersi nel tempo delle sue caratteristiche sonore. Il contorno musicale *assomiglia* al contorno tipico delle espressioni emotive umane o, più in generale, animali (Kivy 1989; Davies 1994; 2010). In breve, potremmo dire che la musica "si comporta" come ci comportiamo noi quando esprimiamo le emozioni di cui facciamo realmente esperienza.

Ma in che senso il contorno musicale assomiglia al contorno dell'espressione umana? Due sono gli aspetti che sono stati ritenuti rilevanti. In primo luogo, il contorno musicale può suonare come una voce emozionata (Kivy 1989), del tutto indipendentemente dall'eventuale significato verbale da questa trasmesso. Un passaggio melodico in modo minore, lento, legato e grave, è espressivo di tristezza perché contiene le caratteristiche strutturali di una voce triste, mentre un fraseggio musicale ricco di dissonanze e timbricamente "acido" è espressivo di angoscia perché ha i caratteri acustici di una voce angosciata.

In secondo luogo, il contorno musicale manifesta caratteristiche sonore simili ai gesti e alla dinamica corporea tipici di una persona che esperisce emozioni (Davies 1994, 2010; Kivy 1989). La dimensione ritmica, l'agogica e le cadenze paiono svolgere in questo caso un ruolo primario, per quanto le diverse componenti della musica siano difficilmente separabili. Nelle parole di Peter Kivy, «a musical phrase may leap joyously, or droop, or falter, like a person in motion» (2002: 41).

L'interesse filosofico tipicamente contemporaneo per i dati sperimentali porta a guardare con attenzione a un'ampia meta analisi (Juslin, Laukka 2003) che ha raccolto e confrontato 104 studi sull'espressione verbale di alcune emozioni (rabbia, paura, gioia, tristezza e tenerezza) e 41 studi con brani musicali, puramente strumentali o cantati, eseguiti con l'intenzione di convogliare le medesime emozioni. Benché prevalentemente in inglese, gli esperimenti sull'espressione vocale erano svolti anche in altre lingue e in lingue *nonsense*, ma, al pari di quanto avveniva nel caso della musica cantata, l'attenzione era volta esclusivamente alla prosodia e al contorno melodico. Pur con le ovvie distinzioni che contraddistinguono un insieme formato da decine di studi tra loro indipendenti, in linea generale ai partecipanti veniva chiesto di valutare l'emozione veicolata da stimoli precedentemente registrati da un gruppo di "codificatori" con l'esplicita consegna di esprimere un determinato tono emotivo. Ebbene, ne è emerso che in tutte le condizioni esaminate – verbale, strumentale e cantata – le medesime dimensioni acustiche venivano spontaneamente scelte dai codificatori per veicolare una data emozione; inoltre, i giudizi degli ascoltatori sono risultati significativamente corrispondenti alle intenzioni dei codificatori. Per quanto in piccolo numero, gli studi sui bambini hanno dato risultati analoghi, corroborando l'ipotesi del carattere essenzialmente percettivo dei processi coinvolti – almeno per quanto riguarda le emozioni esaminate, che significativamente appartengono (con l'eccezione della tenerezza) alle più standard elencazioni delle emozioni di base (Ekman 1972; Griffiths 1997).

Come sottolinea lo stesso Davies (1994), la percezione del secondo tipo di somiglianza – tra il contorno musicale e il comportamento di una persona emozionata – chiama in causa processi di tipo sinestesico. Significativo a questo proposito è lo studio di Sievers *et al.* (2013), che, sebbene svolto in un contesto eccessivamente semplificato per poter rappresentare un vero modello del comportamento e della percezione umana, ha messo in luce una comunanza di struttura tra musica e comportamento. I partecipanti all'esperimento, provenienti dagli Stati Uniti e dalla Cambogia, potevano generare brevi brani al pianoforte e animare il movimento di una pallina intervenendo su 5 variabili di un programma di animazione: frequenza, tremolio, direzione, intervallo, dissonanza/rugosità (*rate, jitter, direction, step size, and dissonance/visual spikiness*). L'obiettivo era creare brevi videoclip in cui la musica o la pallina fossero espressive di rabbia, gioia, pace, tristezza e paura. Senza distinzione tra i contesti geografici esaminati e i due tipi di stimoli (sonori *vs* visivi), è emersa una corrispondenza biunivoca tra le combinazioni delle variabili e le emozioni: a ogni categoria emotiva corrispondeva, con buona significatività statistica, una e una sola combinazione di variabili.

3. Forme vitali

Per quanto interessanti, questo tipo di studi sperimentali condotti in laboratorio con un controllo pressoché totale delle variabili sono a mio avviso meno rilevanti dei dati osservativi provenienti dalle numerose microanalisi effettuate ai confini tra *infant research* e psicologia clinica. Pur nell'impossibilità di isolare e controllare perfettamente tutte le variabili istanziate in situazioni che sono tipiche della vita quotidiana, gli studi microanalitici – nei quali cioè un filmato è suddiviso e analizzato nei singoli fotogrammi

– conservano il rigore metodologico che proviene dall'aver luogo in situazioni altamente strutturate e standardizzate e dalla traduzione dei risultati in dimensioni quantitative da analizzare con metodi statistici. D'altra parte, il loro valore ecologico amplia significativamente la prospettiva di analisi, contribuendo a una visione al contempo rigorosa e ambiziosa dei processi mentali cui le scienze cognitive odierne, giunte ormai a una fase di elaborazione matura, devono a giusto titolo aspirare.

Il contesto più ricorrente dell'uso della tecnica micro-osservativa è l'analisi delle protoconversazioni (Stern 1974; Trevarthen 1979; cfr. anche Meltzoff, Moore 1997), ovvero le situazioni nelle quali un bambino e il suo *caregiver* scambiano a turno segnali multimodali. A un segnale vocale dell'adulto il bambino può per esempio rispondere con un altro vocalizzo, ma anche con un movimento, al quale l'adulto replicherà a sua volta toccando il ventre del bimbo. Pur nelle loro diverse modalità i turni espressivi conservano un alto grado di pertinenza; così come in ogni conversazione riuscita l'elemento di novità (*topic*) è incardinato su uno sfondo condiviso, analogamente nella protoconversazione ogni turno esibisce uno sfondo condiviso sul quale viene inserita un'informazione nuova. Solo che, a differenza dei proferimenti che compongono la conversazione adulta, gli elementi della protoconversazione sono privi di un contenuto simbolico-verbale. Il messaggio è (completamente nei primi mesi di vita del bambino, in larga misura nel seguito) la forma stessa, che manifesta dinamicamente gli stati interni (emozioni, desideri, ma anche pensieri).

Daniel Stern (2010) chiama “forma vitale” (*Form of vitality*) tale manifestazione multimodale distintiva dello scambio comunicativo tra *caregiver* e bambino, evidenziandone il ruolo di veicolo di informazione sugli stati interni:

For instance, a minute variation in the temporal *contour*, force, or direction of the actions may let the recipient of the action, as well as a neutral observer, to understand whether the agent is gentle or angry, whether he or she performs the action willingly or hesitating, and so on (Rochat *et al.*, 2013: 1919; il corsivo è mio).

Ma anche, a precisare la natura extralinguistica delle forme vitali: «Vitality *contours* do not reflect the categorical content of an experience, but rather the manner in which it is performed and the feeling that directs the action» (Stern 2000: 26; il corsivo è mio).

Le forme vitali sono concepite come delle Gestalt composte da cinque elementi che, è interessante notare, sono dimensioni paradigmaticamente musicali: *movimento, tempo-spazio, forza, direzionalità o dinamicità*. Non meno interessante è notare come gli esempi più tipici di forme vitali corrispondano ad alcune delle principali etichette dell'agogica musicale: *crescendo, diminuendo, staccato, legato, vibrato*, e così via (Stern 2010).

Le forme vitali, che pur rappresentando il medium comunicativo standard durante l'infanzia mantengono una funzione essenziale nella vita adulta, sono quindi esplicitamente collegate alle dinamiche della musica. È pertanto lo stesso Stern che, pur estraneo al dibattito filosofico sulla natura delle emozioni musicali, sottolinea implicitamente la pertinenza di tale costrutto per spiegare l'origine della propensione a cogliere immediatamente la somiglianza tra il contorno musicale e l'espressione emotiva umana. Le forme vitali sembrano infatti costituire la struttura condivisa tra le due modalità espressive.

Se la nozione di forma vitale può apparire piuttosto evocativa e sfuggente, è interessante notare come Antonio Damasio (1999) faccia riferimento a esse (o, più precisamente, al termine che Stern utilizzava all'epoca (1985), *vitality affects*) nel descrivere la sua nozione di *sentimenti di fondo* (*background feelings*), ovvero «the experience of the general physical tone of our being» (Damasio 1999: 286). Non sorprendentemente, alcuni dei sentimenti

di fondo considerati esemplari coincidono perfettamente con l'esperienza delle forme vitali: *excitement, tension, relaxation, surging, dragging, and instability* (Damasio 1999: 286). Sempre Damasio può aiutarci a cogliere il rapporto peculiare che le forme vitali intrattengono con le emozioni. I sentimenti di fondo costituiscono infatti «our image of the body landscape when it is not shaken by emotion» (Damasio 1994: 150-151). Analogamente, anche un modo esplosivo di alzarsi da una sedia manifesta una precisa forma vitale, staccata e in crescendo, senza convogliare necessariamente un'emozione. Inoltre, anche le forme vitali possono, come i *background feelings*, durare nel tempo. Va tuttavia osservato come, sebbene ci si possa alzare dalla sedia *in crescendo* senza manifestare particolare emozione, nei fatti tendiamo a percepire questa forma come più *gioiosa* della forma di chi si alza lentamente e pesantemente. Oppure la possiamo percepire come più *rabbiosa*, ma in ogni caso apparirà meno *triste*.

4. *Percepire emozioni*

Parrebbe in conclusione che ampie ricerche, sia condotte in laboratorio sia di natura osservativa, possano avvalorare le due principali declinazioni della teoria del contorno, secondo cui *percepriamo spontaneamente e immediatamente* le emozioni nella musica in ragione della somiglianza tra (da una parte) il contorno musicale e (dall'altra) il contorno tipicamente espresso dalla voce e dal comportamento corporeo di una persona che sta vivendo un'emozione. Nondimeno, a prestare attenzione al contorno musicale sono anche altri filosofi che non si riconoscono nella teoria del contorno, mostrando in particolare un atteggiamento critico nei confronti dell'ipotesi percettiva. Allineandosi a una tradizione che dalla stessa Camerata fiorentina arriva a Goodman (1976), essi ritengono piuttosto che la somiglianza sia metaforica e che, di conseguenza, la sua analisi mobiliti processi di più alto livello, di natura concettuale. Una posizione concettualista particolarmente autorevole è difesa da Jerrold Levinson, la cui teoria parte dalle ben note difficoltà poste dalla nozione di somiglianza. Perché mai, tra le possibilità di presentazione dello stimolo musicale, dovremmo cogliere proprio la somiglianza con un comportamento emozionante, vocale o gestuale che sia? L'immaginazione è secondo Levinson la chiave del processo: la musica è espressiva delle emozioni nella misura in cui l'ascoltatore è disposto a immaginarne il contorno come l'espressione affettiva di un agente minimale, la *Persona* musicale (Levinson 1996). Un processo tipicamente post-percettivo di tipo immaginativo interverrebbe dunque a potenziamento della percezione (si vedano anche Noordhof 2008; Trivedi 2017; Walton 1999).

Sebbene abbia recentemente difeso, insieme a Marta Benenti, una prospettiva percettualista relativamente al riconoscimento delle emozioni nella musica (Benenti, Meini 2018), riconosco la pertinenza dei rilievi mossi dai difensori degli approcci concettualisti: perché dovremmo percepire il contorno come espressivo di emozioni piuttosto che percepirlo sotto un'altra delle potenzialmente infinite possibilità aspettuali? Che cosa dovrebbe rendere questo tipo di somiglianza più saliente? D'altronde, i primi a essere consapevoli della pertinenza della domanda sono gli stessi Kivy e Davies. La risposta del secondo è bruciante: la selezione naturale ci ha fatti così e questo è tutto, non vi è nulla da spiegare (Davies 1994). Sostanzialmente allineato, sebbene meno sbrigativo, è in un primo momento anche Kivy (1989): come vediamo visi nelle nuvole o un serpente in un bastoncino, così per natura tendiamo ad attribuire, inconsciamente e immediatamente, agentività ed emozione ai suoni. In entrambi i casi si tratta di una strategia espressione di un meccanismo innato, selezionato per il suo potenziale difensivo. Nondimeno, Kivy diventa progressivamente sempre più insoddisfatto del suo stesso argomento: se l'ipotesi relativa a sistemi di allarme innati attivati da stimoli visivi ha riscontri empirici, non altrettanto si può dire riguardo a sistemi attivati da stimoli

uditivi. Parimenti, non vi sono prove attestanti una categorizzazione immediata in termini emotivi (Kivy 2002). Forse, quindi, l'identificazione di un'emozione in uno stimolo sonoro passa effettivamente per un processo post-percettivo.

Pur convinta che gli argomenti evoluzionistici possano essere accolti solo se accompagnati da predizioni testabili e da evidenze empiriche indipendenti, credo che la ritrattazione di Kivy sia stata prematura. In particolare vorrei richiamare l'attenzione sulla ricerca, anch'essa mossa da una prospettiva dichiaratamente evoluzionistica, di Simon Baron-Cohen. Dieci anni dopo avere presentato il sistema di *Mindreading* (Baron-Cohen 1995) – il meccanismo cognitivo complesso capace di spiegare il nucleo della competenza mentalizzatrice a partire dal funzionamento di sottomoduli percettivi ed epistemici – Baron-Cohen (Baron-Cohen, Chakrabarti 2008) torna sull'ipotesi iniziale aggiungendovi TED (*The Emotion Detector*). Sistema multimodale dall'esordio precoce in grado di rappresentare percettivamente lo stato affettivo di un agente a partire da stimoli eterogenei come le espressioni del volto, l'intonazione vocale e il tatto, TED è di fatto un *analizzatore di forme vitali*. E, nella misura in cui le forme vitali costituiscono il formato comune di contorni musicali ed affettivi, TED potrebbe rappresentare proprio il rilevatore automatico e innato di espressioni emotive che Kivy cercava.

5. Emozioni di base e qualità affettive

Nel citare l'articolo seminale di Ekman e Friesen (1969), Baron-Cohen (*ibidem*) sottoscrive la Basic Emotion Theory, la teoria innatista e modularista sulla natura delle emozioni. Sulla base dell'analisi di molti dati empirici e sulla scia delle ricerche dello stesso Darwin, la teoria delle emozioni di base ritiene che la selezione naturale abbia dotato gli esseri umani – e verosimilmente non solo – della capacità di riconoscere immediatamente e preconceputamente un insieme ristretto di emozioni (nella versione più tipica, gioia, tristezza, paura, rabbia, disgusto, sorpresa) universalmente espresse in modo caratteristico attraverso comportamenti e variazioni del volto, della voce e della postura (Ekman 1972, 1999; Tomkins 1962. Si vedano anche Ekman, Cordaro 2011; Griffiths 1997, LeDoux 2015; Scarantino 2015 per una più recente revisione volta a emendare alcune semplificazioni eccessive della teoria). Raccogliendo le diverse linee di pensiero svolte finora, possiamo dunque suggerire che nella relazione interpersonale, e in particolare nella protoconversazione, entrino in gioco meccanismi innati di rilevazione delle emozioni capaci di riconoscere comportamenti caratteristici e in larga misura riconducibili a determinate forme vitali.

È bene tuttavia astenersi dal giungere a conclusioni affrettate; resta infatti aperta la possibilità che il caso umano e quello musicale siano diversi. In effetti alcune peculiarità delle manifestazioni emotive della musica suggeriscono che il contorno musicale attivi non già un meccanismo innato di riconoscimento delle emozioni di base – come verosimilmente accade per la percezione delle espressioni emotive umane –, ma un processo di diversa natura.

Alcune ragioni inducono a pensare che le emozioni evidenziate nella musica non siano emozioni in senso pieno. Un'ovvia ma non trascurabile distinzione deriva dalla natura unicamente acustica del contorno musicale, laddove le emozioni umane sono veicolate attraverso numerosi canali, che potenziano un segnale anche attraverso un grado talora significativo di ridondanza. Inoltre, gli stati manifestati nel contorno musicale, non essendo le emozioni di qualcuno (compositore, musicisti o ascoltatore), non hanno un oggetto intenzionale. Tale asimmetria, evidenziata dal termine “quasi-emozioni” che alcuni filosofi hanno scelto di utilizzare in riferimento alla musica (Davies 1994; Levinson 1996), mi induce a promuovere una posizione articolata, che chiama in causa

parte degli strumenti concettuali di un diverso approccio alle emozioni: il costruttivismo emotivo.

Da una prospettiva diametralmente opposta alla Basic Emotion Theory, e con significative distinzioni al suo stesso interno, il costruttivismo emotivo ritiene che l'esperienza e il riconoscimento emotivo siano l'esito di un processo concettuale *general purpose* (Barrett *et al.* 2015). Non esiste alcun meccanismo neurocognitivo specializzato che, attivato automaticamente in presenza di un insieme limitato di stimoli, svolge la funzione di riconoscimento, ma l'emozione emerge sovrapponendo una griglia concettuale al flusso di sensazioni elementari (per una analisi del costruttivismo emotivo si vedano, per es., Barrett *et al.* 2015; Russell 2003; Scarantino, Griffiths 2011).

Dati in nostri scopi, tuttavia, l'interesse va alle fasi preliminari del processo. L'intervento concettuale che conduce al riconoscimento e all'esperienza emotiva è infatti, nella prospettiva costruttivistica, preceduto da una fase di diversa natura. L'incontro con lo stimolo emotigeno porta in primo luogo alla costruzione di un *core affect*, esperienza primitiva qualificata dalle due dimensioni della *valenza* e dell'*attivazione (arousal)*. L'esperienza preconettuale sarebbe quindi individuata da un punto collocato in uno spazio cartesiano generato dall'incontro tra una dimensione definita dalla polarità piacere-dispiacere e una seconda dimensione rappresentante il grado di attivazione del corpo. Per fare un esempio, episodi che sarebbe connotati con l'etichetta "gioia" corrispondono, nella prima fase della loro elaborazione, a un punto del quadrante definito da valenza positiva e attivazione positiva; viceversa, episodi che potrebbero essere connotati con l'etichetta "tristezza" saranno collocati nel quadrante definito da valenza negativa e attivazione negativa.

Assai meno elaborata, ma più importante per la nostra analisi, è la nozione complementare di *qualità affettiva*, ovvero l'antecedente causale del *core affect*. Le qualità affettive sono gli oggetti, le situazioni e gli altri stimoli il cui incontro ha un impatto sull'esperienza di *core affect*. Tali proprietà disposizionali sono percepite secondo gli stessi criteri dimensionali non concettualizzati del *core affect*; per esempio, la qualità affettiva negativa e fortemente attivante legata alla vista di un serpente che si muove improvvisamente nell'erba genera l'esperienza di *core affect* collocabile nello stesso quadrante dello spazio cartesiano. Ma possiamo anche supporre che un contorno musicale discendente esibisca una qualità affettiva suscettibile di alterare il *core affect* verso la dimensione definita da valenza e *arousal* negativi.

Abbiamo ora tutti gli elementi utili per formulare un'ipotesi plausibile. Mentre il contorno musicale assomiglia al comportamento umano sotto certi aspetti pertinenti, l'analisi emotiva sembrerebbe coinvolgere processi diversi nei due domini. Da una parte, il riconoscimento di almeno alcune emozioni umane parrebbe mobilitare meccanismi specializzati come quelli descritti dalla teoria delle emozioni di base; viceversa, l'analisi emotiva nel contorno musicale sembra richiedere i primi passi di un processo aspecifico che genera una sensazione indefinita del tipo "stare da qualche parte nello spazio definito delle due dimensioni positivo-negativo e rilassante-attivante".

6. Oltre le qualità affettive

Per concludere, è interessante notare come di recente anche Cespedes-Guevara e Eerola abbiano difeso un approccio costruttivista alle emozioni musicali, secondo il quale la musica comunica un *core affect*, mentre le emozioni discrete sono solo nelle «orecchie dell'ascoltatore» (2015: 11). Nondimeno, il loro appello al costruttivismo emotivo si accompagna a un atteggiamento fortemente critico, e da me non condiviso, contro la teoria delle emozioni di base *in generale*: «the Basic Emotion approach has also faced criticisms due to the lack of consistent empirical evidence for their claim that basic

emotions are biologically hardwired affect programs». Ma soprattutto, in linea con l'esito concettualista del costruttivismo, Cespedes-Guevara e Eerola concepiscono l'ascolto musicale come un processo di alto livello, laddove ho sottolineato la natura essenzialmente percettiva dell'analisi emotiva nella musica.

Questa differente impostazione teorica mi impegna tuttavia a un opportuno chiarimento. In nessun senso ho inteso negare che ulteriori processi di natura concettuale possano aver luogo dopo che le qualità affettive sono state riconosciute. Al contrario, processi post-percettivi intervengono frequentemente, aprendo un ampio spazio di variabilità nel quale ascoltatori diversi giungeranno a esperienze diverse a seconda del contesto personale (emotivo e cognitivo) e culturale in cui si muovono. È chiaro quindi che bambini, ascoltatori ingenui e musicologi possono ricavare dal contorno informazioni diverse; nondimeno, le tre categorie condividono un livello percettivo del tutto significativo per il riconoscimento emotivo.

D'altronde, proprio queste diverse possibilità di accoglimento dello stimolo contribuiscono significativamente a rendere la musica un potente strumento di comunicazione extralinguistica. Pur trascendendo gli obiettivi di questo articolo, tengo a concludere sottolineando come una tale ricchezza delle opportunità di fruizione renda urgente una seria riflessione sul ruolo della musica nella terapia. Non si tratta solo di dire che la musica, emozionando, fa bene o può far male, ma di rivendicare la possibilità di delineare modalità di intervento terapeutico fondate su serie basi epistemologiche. L'analisi del ruolo del contorno melodico nel veicolare espressioni emotive suggerisce, in particolare, la possibilità di un utilizzo oculato della musica in setting terapeutici con persone che soffrono di fragilità emotive o concernenti la competenza comunicativa. Si consideri, a puro titolo di esempio, il disturbo dello spettro autistico. Le persone con autismo generalmente amano la musica e hanno buone capacità di riconoscimento delle emozioni da essa veicolate. A fronte di ciò, hanno difficoltà relazionali ben note, riconducibili in parte alle difficoltà di comprensione delle espressioni emotive. Il loro accesso spontaneo alla qualità affettive della musica – o, per tornare alla terminologia di Stern, delle forme vitali – può aiutare il loro riconoscimento emotivo nel dominio interpersonale. L'argomento è troppo importante, e in buona misura tecnico, per essere trattato in poche righe; ma credo che si tratti di una sfida importante da cogliere (cfr. Meini, Ruggiero 2017; Molnar-Szakacs, Heaton 2012; Molnar-Szakacs, Green, Overy 2012).

Ringraziamenti

Ringrazio Marta Benenti per le numerose discussioni che hanno portato alla presente riflessione, assumendo ovviamente la responsabilità di ogni eventuale fraintendimento.

Il presente lavoro è stato reso possibile grazie al sostegno dell'Università del Piemonte Orientale (Fondi FAR 2019).

Bibliografia

Baron-Cohen, Simon (1995), *Mindblindness. An essay on autism and theory of mind*, Cambridge University Press Cambridge (*L'autismo e la lettura della mente*, trad. di A. Cunsolo, Astrolabio, Roma 1997).

Baron-Cohen, Simon (2005), *The empathizing system: A revision of the 1994 model of the mindreading system*, in Ellis Bruce J., Bjorklund David F., a cura di, *Origins of the social mind*, The Guildford Press, New York, pp. 468–492.

Baron-Cohen, Simon, Chakrabarti B. (2008), *The biology of mind reading*, in Ambady Nalini, Skowronski John J., a cura di, *First impressions*, The Guildford Press, New York, pp. 57-84.

Barrett, Lisa F. (2006), «Solving the Emotion Paradox: Categorization and the Experience of Emotion», in *Personality and Social Psychology Review*, 10, 1, pp. 20-46.

Barrett, Lisa F., Russell, James A. (2015), a cura di, *The psychological construction of emotions*, The Guildford Press, New York.

Benenti, Marta, Meini, Cristina (2018), «The recognition of emotions in music and landscapes: Extending contour theory», in *Philosophia*, 46 (3), pp. 647-664.

Cespedes-Guevara, Julian, Eerola, Tuomas (2018), «Music communicates affects, not basic emotions – A constructionist account of attribution of emotional meanings to music», in *Frontiers in Psychology*, 9, 215.

Damasio, Antonio (1994), *Descartes' error. Emotion, reason, and the human brain*, Penguin Books, New York (*L'errore di Cartesio*, Adelphi, Milano 1995).

Damasio, Antonio (1999), *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness*, Harvest, New York (*Emozioni e coscienza*, Adelphi, Milano 2000).

Davies, Stephen (1994), *Musical meaning and expression*, Cornell University Press, Ithaca.

Davies, Stephen (2010), *Emotion expressed and aroused by music: Philosophical perspectives*, in Juslin Patrik N., Sloboda John A., a cura di, *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*, Oxford University Press, New York, pp. 15-43.

Ekman, Paul (1972), *Universals and cultural differences in facial expressions of emotion*, in Cole James, a cura di, *Nebraska symposium on motivation*, vol. 19, University of Nebraska Press, Lincoln, pp. 207–283.

Ekman, Paul (1999), *Basic emotions*, in Dalgleish Tim, Power Michael, a cura di, *Handbook of Cognition and Emotion*, Wiley and Sons, Chichester, pp. 45-60.

Ekman, Paul, Friesen, Wallace V. (1969), «The repertoire of nonverbal behavior: Categories, origins, usage, and coding», in *Semiotica*, 1, pp. 49–98.

Ekman, Paul, Cordaro, D. (2011), «What is meant by calling emotions basic», in *Emotion Review*, 3(4), pp. 364-370.

Goodman, Nelson (1976), *Languages of art: An approach to a theory of symbols*, Hackett Publishing Company, Indianapolis (*I linguaggi dell'arte*, trad. di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 1998).

Griffiths, Paul (1997), *What emotions really are*, Chicago University Press, Chicago, IL.

Juslin, Patrik N. (2019), *Musical emotions explained. Unlocking the secrets of musical affect*, Oxford University Press, New York.

Juslin, Patrik N., Laukka, Petri (2003), «Communication of emotion in vocal expression and music performance: Different channels, same code?», in *Psychological Bulletin*, 129(5), pp. 770–814.

Juslin, Patrik N., Sloboda, John A. (2010), a cura di, *Handbook of music and emotion. Theory, research, applications*, Oxford University Press, New York.

Kivy, Peter (1989), *Sound Sentiment: An essay on musical emotions*, Temple University Press, Philadelphia.

Kivy, Peter (2002), *Introduction to a philosophy of music*, Oxford University Press, Oxford (*Filosofia della musica. Un'introduzione*, trad. di A. Bertinetto, Einaudi, Torino 2007).

LeDoux, Joseph (2015), *Afterword: The psychological construction in the brain*, in Barrett Lisa F., Russell James A., a cura di, *The psychological construction of emotions*, The Guildford Press, New York, pp. 459-463.

Levinson, Jerrold (1996), *Musical expressiveness*, in Id., *The pleasures of aesthetic*, Cornell University Press, Ithaca, NY, pp. 90-126.

Matravers, Derek (1998), *Art and emotion*, Oxford University Press, Oxford.

Meini, Cristina (2015), «Musica, emozioni e scienze cognitive. Con qualche ambizione terapeutica», in *Sistemi Intelligenti*, XXVII, 2, pp. 373-398.

Meini, Cristina, Ruggiero, Giuseppe (2017), a cura di, *Il pentagramma relazionale. Le forme vitali nella terapia familiare e di coppia*, Franco Angeli, Milano.

Meltzoff, Andrew N., Moore, M. Keith (1997), «Explaining facial imitation: A theoretical mode», in *Early Development and Parenting*, 6, pp. 179-192.

Molnar-Szakacs, Istvan, Heaton, Pamela (2012), «Music: A unique window into the world of autism», in *Annals of the new York Academy of Sciences*, 1252, pp. 318-324.

Molnar-Szakacs, Istvan, Green, Vanya, Overy, Katie (2012), *Shared Affective Motion Experience (SAME) and creative, interactive music therapy*, in Hargreaves David, MacDonald Raymond, Miell Dorothy, a cura di, *Musical imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*, Oxford University Press, Oxford, pp. 313-331.

Noordhof, Paul (2008), «Expressive perception as projective imagining», in *Mind and Language*, 23(3), pp. 329–358.

- Robinson, Jenefer (2005), *Deeper than reason*, Oxford University Press, Oxford.
- Rochat, Magali *et al.* (2013), «Impaired vitality form recognition in autism», in *Neuropsychologia*, 51, pp. 1918–1924.
- Russell, James A. (2003), «Core affect and the psychological construction of emotion», in *Psychological Review*, 110, pp. 145-72.
- Russell, James A. (2015), *My psychological constructionist perspective, with a Focus on Conscious Affective Experience*, in Barrett Lisa F., Russell James A., a cura di, *The psychological construction of emotions*, The Guildford Press, New York, pp. 183-208.
- Scarantino, Andrea (2015), *Basic emotions, psychological construction, and the problem of variability*, in Barrett Lisa F., Russell James A., a cura di, *The psychological construction of emotions*, The Guildford Press, New York, pp. 334-376.
- Scarantino, Andrea, Griffiths, Paul (2011), «Don't give up on basic emotions», in *Emotion Review*, 3, pp. 444–454.
- Sievers, Beau *et al.* (2013), «Music and movement share a dynamic structure that supports universal expressions of emotion», in *PNAS*, 2, 110, pp. 70-75.
- Stern, Daniel N. (1974), *Mother and infant at play: The dyadic interaction involving facial, vocal, and gaze behaviors*, in Lewis Michael, Rosenblum Leonard A., a cura di, *The Effect of the Infant on its Caregiver*, Wiley Interscience, Oxford, UK, pp. 187–213.
- Stern, Daniel N. (1985), *Interpersonal world of the infant*, Basic Books, New York (*Il mondo interpersonale del bambino*, trad. di A. Biocca, L. Marghieri Biocca, Bollati Boringhieri, Torino 1987).
- Stern, Daniel N. (2000), «Putting time back into our considerations of infant experience: A microdiachronic view», in *Infant Mental Health Journal*, 21(1–2), pp. 21–28
- Stern, Daniel N. (2010), *Forms of vitality: Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*, Oxford University Press, New York (*Le forme vitali*, trad. di D. Sarracino, Raffaello Cortina, Milano 2011).
- Tolstoj, Lev Nikolaevič (1978), *Che cosa è l'arte*, Feltrinelli, Milano.
- Tomkins, Silvan (1962), *Affect, imagery, consciousness*, Springer, New York.
- Trevarthen, Colwyn (1979), *Communication and cooperation in early infancy: A description of primary intersubjectivity*, in Bullowa Margaret, a cura di, *Before Speech: The Beginning of Human Communication*, Cambridge University Press, London, pp. 321-347.
- Trivedi, Saam (2017), *Imagination, Music, and the Emotions: A Philosophical Study*, New York Press, Albany.
- Walton, Kendall L. (1999), «Projectivism, Empathy, and Musical Tension», in *Philosophical Topics*, 26 (1-2), pp. 407-440.