

La complessità della relazione tra musica ed emozioni. L'interazione tra espressività del codice ed esperienza dell'ascoltatore oltre le dicotomie dell'estetica analitica.

Andrea Velardi

Abstract

The aim of this article is to demonstrate that the philosophical debate on the relationship between music and emotions, which developed within analytical aesthetics, is still crucial for accounting for the theory of musical expressiveness. This debate opposed cognitivists and emotivists. The former places expressiveness externally in the musical code and foresees only a cold, cognitive recognition by the listener. The latter places expressiveness in the internal emotional experience of the listener. In our view, that debate has now exhausted its propulsive arc because it was conditioned by excessive polarization. It actually showed the necessity of an interaction between cold and hot aspects, externalist and internalist perspectives of musical expressiveness, which can only be adequately addressed through a hybrid theory that re-evaluates both the external activating potentials of the musical code and the internal emotional experience of the listener.

Keywords: Cognitivism; Emotivism; Expressivity; Music.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

Sommario

L'obiettivo di questo articolo è dimostrare che il dibattito filosofico sul rapporto tra musica ed emozioni sviluppatosi all'interno dell'estetica analitica è ancora molto cruciale per dare conto della teoria dell'*espressività musicale*. Quel dibattito opponeva *cognitivist* ed *emotivist*. I primi ponevano l'espressività all'esterno nel codice musicale e prevedevano solo un riconoscimento freddo e cognitivo da parte dell'ascoltatore. I secondi pongono l'espressività nell'esperienza emotiva interna dell'ascoltatore. Secondo noi, quel dibattito ha esaurito ormai la sua parabola propulsiva perché è stato condizionato da una eccessiva polarizzazione mentre di fatto esso mostrava la necessità di un'interazione tra aspetti freddi e caldi, externalisti e internalisti, dell'*espressività musicale* che possono essere affrontati adeguatamente soltanto attraverso una teoria ibrida che rivaluti sia le potenzialità attivatrici esterne del codice musicale, sia l'esperienza emotiva interna dell'ascoltatore.

Parole chiave: Cognitivismo; emotivismo; espressività; musica.

1. Il problema dell'espressività musicale

Questo articolo intende riprendere il dibattito sul rapporto tra musica ed emozioni sviluppatosi in ambito filosofico dalla fine degli anni Novanta fino ad oggi. Bisogna dire che questo dibattito si è un po' affievolito negli ultimi 10 anni, ma non perché non ci siano ancora problemi cruciali da esplorare al suo interno. Anche la voce *The Philosophy of Music* della *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, pubblicata per la prima volta nel 2007, ha mantenuto un ampio capitolo dedicato al rapporto tra musica ed emozioni approfondendolo nella revisione avvenuta nell'ottobre del 2023.

La tematica sembra affievolita per la polarizzazione che si è creata nel dibattito analitico tra cognitivist ed emotivist. Una polarizzazione che si è saturata e un po' usurata probabilmente perché all'interno di quella corrente

si procede troppo per tesi e antitesi senza badare all'aspetto sintetico e di raccordo fra le posizioni che spesso permette di superare l'impasse generando teoria ibride che prendano le parti considerate più accettabili delle due posizioni dentro la contesa.

L'incapacità di formularle in ambito analitico ha fatto sì che queste siano state proposte invece in ambito cognitivo e psicologico. D'altra parte, si potrebbe anche ipotizzare che non ci sia una soluzione alla dicotomia presente nella filosofia analitica tra cognitivisti ed emotivisti cui accenniamo tra poco. Oltre alla psicologia, c'è anche da dire che indirettamente questo dibattito si è trasferito nelle sedi di sociologia e di semiologia dei mezzi di comunicazione in cui il ruolo della musica e la sua relazione con le emozioni sono state interpretate maggiormente in relazione alla contaminazione dei linguaggi e all'intreccio dei linguaggi nei media. Si possono ricordare qui le ricerche di Lucio Spaziante sul modo in cui la musica serva da collante narrativo per alcuni video pubblicitari e, oggi si può anche aggiungere, per molti *reel* e storie pubblicati nei social. La natura di questo collante è anche legata alle emozioni che essa suscita specialmente se queste musiche sono derivate da colonne sonore che quindi sono legate a tutto il portato emotivo presente in un film oppure ha eredità semiche che vengono veicolate all'interno delle varie traduzioni e interpolazioni intersemiotiche presenti nei prodotti audiovisivi del cinema e dei vecchi e nuovi media. Da questo punto di vista un punto di partenza potrebbe essere il tentativo di mostrare perfino le ambiguità e le variazioni che uno stesso brano musicale può avere rispetto ad una propria tonalità emotiva a seconda del contesto semiologico e audiovisivo nel quale viene collocato (Velardi 2007)¹. D'altra parte, tutta

¹ In quel saggio non restringevo il focus sulla musica assoluta e senza testo, come invece chiaramente fanno sia i cognitivisti sia gli emotivisti, ma lo estendevo alla contaminazione linguistica. D'altra parte, in quel contesto di semiotica musicale si voleva proprio dimostrare come si assiste ad una complessità maggiore e a variazioni più sofisticate che non quelle che permangono all'interno del dibattito dell'estetica analitica, poi rivelatosi infatti un po' asfittico e limitante.

l'estetica analitica, preponderante nel dibattito contemporaneo, ha come oggetto di studio solo ed esclusivamente la musica assoluta, la musica strumentale che non ha testo, non porta un titolo e non ha un programma. Quindi quella di per sé avulsa da una contaminazione con l'ambito dei linguaggi.

Nonostante questa restrizione di sguardo a noi sembra che quel dibattito sia ancora molto produttivo e di estremo interesse per una filosofia della musica proprio per la forza con cui ha difeso la tesi dell'espressività e perché ingarbugliandosi nelle sue polarizzazioni ha mostrato la complessità del rapporto tra emozioni e musica e del fenomeno della esperienza emotiva dell'ascoltatore. Come sostiene Lentini (2014, 9) è fortemente radicata nella filosofia della musica la convinzione per cui ci sia una "relazione speciale tra la musica e le emozioni", ancora più stretta di quanto non sia per le altre "belle arti".

Il tema è appunto cosa vuole dire però descrivere un brano musicale come triste, melanconico o gioioso e brillante. Se intendiamo che sia così in senso letterale oppure se si tratta di descrizioni "figurate, vagamente allusive, metaforiche" (ibid.).

A prescindere dalla risposta che viene fornita, la tesi che si impone già dall'antichità è quella per cui la musica suscita emozioni nell'ascoltatore ed è espressiva proprio grazie a questa relazione. In questo modo vengono associati insieme il carattere eccitazionista della musica e quello espressivo. Si profila già quella relazione tra una musica che suscita e l'ascoltatore che riceve questa emozione sulla quale dibatterà la filosofia analitica incentrando le emergenze dell'emozione musicale o, come per i cognitivisti, nel brano musicale di per sé o, come per gli emotivisti, nell'ascoltatore che ne fruisce.

In entrambi i casi rimane forte la presenza di una teoria eccitazionista o disposizionale e di una teoria *espressivista*. Già ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer il portato espressivo della musica viene

ricondotto alla musica stessa e non alle emozioni risvegliate nell'ascoltatore. La teoria espressivista ed eccitazionista non deve apparire scontata perché, alla rivoluzione inaugurata da Schopenhauer, si è sostituita pochi decenni dopo quella di Hanslick (1854) che ne è *Il bello musicale* ha misconosciuto la relazione con le emozioni, considerando la musica in senso assoluto come pura forma che non ha la facoltà di esibire emozioni e che possiede un “bello specificamente musicale” che “consiste unicamente nei suoni e nella loro artistica combinazione”. Rafforzata dalla posizione di Stravinskij e con antesignani in Schuman, la rivoluzione per cui l'espressività non è una proprietà immanente della musica ha avuto una sua grande diffusione costituendo a lungo una corrente saldissima.

2. La negazione dell'espressività emotiva. La musica come codice monoplanare

Anche se le teorie cognitive che attribuiscono l'espressività musicale al codice musicale arrivano ad ipotizzare un isomorfismo tra articolazione della vita emotiva dei soggetti e articolazione delle emozioni nella musica, quest'ultima è di per sé, a livello semiologico, un codice monoplanare, cioè non presenta una corrispondenza biunivoca tra significante e significato. In un codice biplanare sappiamo che se vogliamo esprimere un significato per denominare, descrivere o comunicare un oggetto, un concetto o anche un semplice messaggio tra quelli inseriti in un numero limitato di esigenze comunicative soddisfatte dal codice medesimo, avremo a disposizione almeno un significante che codifica quel significato e che lo trasmette ad un soggetto in grado di decodificarlo facendo capo alla struttura del codice. Allo stesso modo, messo davanti ad un qualsiasi significante del codice, siamo sicuri di possedere le istruzioni precise per decodificare il messaggio e per trarre dal significante il suo esatto significato².

² Sulla esattezza del significato si può discutere, ma non intendo parlare qui del fenomeno della vaghezza dei codici ma solo mettere in luce le prerogative di un codice biplanare.

Con la proprietà della biplanarità, Hjelmslev aveva garantito una prerogativa fondamentale alla nozione di semiosi ed aveva evitato che il processo della semiosi potesse diventare così vasto da includere anche tutte quelle espressioni di semiosi naturale che non hanno a che fare propriamente con l'esperienza culturale dell'uso e della decodifica di un codice socialmente condiviso. In questo modo si evitava di cadere nella deriva per cui ogni materia o sostanza dell'espressione presente nel mondo entrasse "per natura" dentro il gioco della semiosi codificata.

Se così fosse, anche un piatto o un candelabro sarebbero segni per due motivi possibili: perché la loro denotazione implica già che essi servano per un uso e abbiano una funzione all'interno della comunità, o perché in certi contesti possono possedere significati culturali o connotazioni sociali particolari. È indubbio che questi contesti ci siano, ma il problema delle due prospettive è da una parte quello di attribuire alla sostanza dell'espressione piatto e candelabro, cioè al piatto e al candelabro in quanto oggetto, una funzione semiotica che essi non hanno in quanto tali. Se commettessimo l'errore di allargare l'idea di segno e di funzione semiotica di rimando agli oggetti in quanto tali la nozione di segno si amplierebbe in modo forzoso fino a rarefarsi. Come si sa un esponente di questa idea estensiva del segno è Sebeok, ma anche la teoria dell'interpretante di Peirce potrebbe portare ad una simile deriva pansemiotica.

Su questo problema non possiamo attardarci in questa sede anche se esso costituisce uno dei capitoli fondamentali della fondazione di una teoria del segno. Quanto detto però ci ha fatto comprendere l'importanza di una nozione come la biplanarità. In questo contributo ci interessa capire in che modo è possibile attribuire emozioni alla musica e perché, nonostante la evidente monoplanarità della musica e la disputa tra chi negava l'espressività musicale e i suoi fautori, abbiano avuto la meglio questi ultimi.

Una delle spiegazioni sta nel fatto che, l'assillo della biplanarità e della necessità di una fondazione della teoria semiotica dei codici abbiano finito per relegare nel limbo della monoplanarità linguaggi capaci di stimolare

sensazioni ed emozioni come la musica. Non solo questa tradizione ma anche tutta una tradizione musicologica ha compiuto questa rigida separazione come dimostra il seguente brano di De Schloezer: “Il linguaggio è un sistema di segni che noi decifriamo per giungere al loro significato, nel quale soltanto consiste per noi il valore delle parole. Noi le attraversiamo senza arrestarci per così dire con lo scopo di afferrare quell’oggetto di cui esse non sono che il segno e l’espressione. Invece se ci sforziamo di ‘decifrare’ il significato di un pezzo musicale, se lo vogliamo trattare come un sistema di segni e lo attraversiamo nella speranza di intravedere qualcos’altro, non ascoltiamo più la musica: ci lasciamo sfuggire i suoni e altro non troviamo”.³

Molti studiosi hanno difeso rigidamente la tesi per cui la musica esprime soltanto la musica, che questa è un codice in cui la sostanza dell’espressione esprime soltanto la medesima sostanza dell’espressione. I riferimenti principali di questa corrente che ha radici nei saggi sulla musica romantica di Schuman si trovano ne la *Poétique musicale* di Strawinsky, ne *Il bello nella musica* di Hanslick (1854), negli *Elemente der musikalischen Astetick* di Riemann (1900), in *Comprendere la musica* di Boris De Schloezer (1931), nel *Mila* di *L’esperienza musicale e l’estetica*, fino al Meyer (1954) dell’*embodied meaning* e a Jankélévitch (1961).

Nella sua opera sulla relazione tra musica ed emozioni Geoffrey Madell (2003) ha notato la mancanza di teorie che spieghino perché e come la musica esprima emozioni. Questa lacuna dipende da due fattori: l’influenza delle tesi di Hanslick e la esclusività dell’approccio cognitivista che studia le emozioni a partire dai giudizi e la consapevolezza “fredde” delle persone. Madell rifiuta l’approccio cognitivo e riprende una concezione della emozione come sentimento nella sua connessione con la sfera del desiderio, del *pathos*, del piacere e della motivazione.

³ De Schloezer (1931), citato in Mila (1956, 33).

A nostro avviso la premessa del discorso di Madell è corretta. Mi sembra invece che l'enfasi sull'estetica cognitivista analitica non faccia giustizia rispetto alle reali cause della penalizzazione subita dal linguaggio musicale. È vero che il cognitivismo tradizionale ha commesso l'errore di espungere l'emozione dal dominio della intelligenza e della conoscenza, ma non si può non ricordare come in tempi recenti l'opera di studiosi come Damasio (1995), *Le Doux* (1996), abbia riportato l'emozione al centro attribuendole un ruolo fino ad oggi misconosciuto nei processi mentali e nella teoria della razionalità. E questo mutamento di paradigma verso la razionalità cognitivo-emotiva si integra ormai con l'ampissimo dibattito sulla natura e il funzionamento delle emozioni (Caruana, Viola 2018) in modo talmente impattante da caratterizzare un vero e proprio *affective turn* nelle scienze cognitive. Secondo noi l'utilizzo di questo nuovo *framework* integrato sarebbe molto utile per la semiotica del testo musicale al fine di costruire una teoria più adeguata dell'espressività musicale (Juslin, Sloboda 2001; Zentner et al. 2005). È sintomatico che un accanito difensore dell'assenza di senso emotivo nella musica come Meyer (1956), abbia intuito la necessità di approfondire l'interrelazione tra dimensione calda e dimensione fredda della cognizione sottolineando la “mancanza di fondamento della tradizionale dicotomia tra emozione e intelletto” (ivi, 70).

La causa vera della penalizzazione dell'espressività è dovuta storicamente al primo fattore individuato da Madell e cioè l'influenza della teoria di Hanslick sulla monoplanarità radicale della musica. Essa dava corpo alle polemiche di Schuman (1942, 53) che immaginava le persone del pubblico “seguire col programma alla mano ed applaudire” Berlioz perché ha indovinato così bene la corrispondenza fra temi musicali e immagini sottolineando, con una certa asprezza, che “della musica in sé, poco importa loro”.

Nella prima parte di quei saggi vengono affrontati gli aspetti tecnici della sinfonia. In termini semiologici si potrebbe dire che tutta la discussione si concentra sugli elementi plastici della sinfonia: “Abbiamo visto dapprima

come la forma di quest’insieme non si stacchi molto dal tradizionale, come le diverse parti si muovano per lo più in nuove figurazioni, come periodi e frasi si differenzino dagli altri per i loro rapporti inconsueti. Riguardo alla composizione musicale abbiamo rivolto l’attenzione sul suo stile armonico, sull’ingegnoso lavoro del particolare, dei rapporti e delle movenze, sulla caratteristica delle sue melodie e, incidentalmente, sull’istrumentazione e sulla riduzione per pianoforte” (ivi, 51). Schuman (1942–1952, 54) pronuncia una conclusione netta secondo cui “si sbaglia di certo, se si crede che i compositori si mettano innanzi penna e carta nel misero proposito di esprimere, descrivere e colorire questa cosa o quella”. Questa tesi viene innalzata a principio estetico generale: “Il bello musicale non consiste perciò nell’espressione di sentimenti, né, tantomeno, nei sentimenti e nelle fantasticherie che la musica può suscitare negli ascoltatori, ma in un armonioso gioco di richiami, di simmetrie, di equilibrati contrasti, che danno norma e proporzione all’ ‘arabesco musicale’ (ivi, 14).

Questa diffidenza verso la verbalizzazione psicologica del dato musicale raggiunge il suo apice con Hanslick (1854) secondo il quale le emozioni non possono essere espresse attraverso la musica e il valore estetico di questo linguaggio è puramente formale. Il suo profilo emotivo è irrilevante ai fini della sua percezione, decodificazione e soprattutto della sua produzione. Gli argomenti di Hanslick sono tutti di natura filosofica e concernono la relazione che sussiste fra un codice espressivo e elementi intenzionali presenti in esso. La musica non possiede l’attitudine a rappresentare pensieri che sono elementi intenzionali. Dal momento che le emozioni implicano pensieri o comunque una *aboutness*, la musica non può avere alcun contenuto emotivo.⁴

Anche Mila (1956) è fautore di una posizione radicale: “Capire una sinfonia di Brahms non significa nient’altro che rendersi conto del perché a

⁴ Per un approfondimento di Hanslick si veda la prima parte del libro di Marconi (2001), che poi prende decisamente la strada di una interpretazione emotiva della musica fondandosi su considerazioni di matrice semiotico-filosofica.

determinati suoni ne seguano determinati altri...E abbiamo escluso con insistenza l'ipotesi che aldilà dei suoni ci sia qualcos'altro da capire- un'idea, un'immagine, o una storia composta d'immagini e d'idee- di cui la musica sia soltanto simbolo, il mezzo per arrivarci, così come avviene del linguaggio nei suoi scopi pratici di comunicazione” (ivi, 61); e ancora: “Nell'espressione artistica, come tutti sappiamo, ma non è male riconfermare, non esiste alcun rapporto tra un contenuto e una forma distinti l'uno dall'altra” (ivi, 62). A questo proposito Mila riprende la terminologia usata nelle descrizioni dei codici biplanari e fa notare come il termine “espressione” sia pericoloso perché “induce a pensare di una duplicità della cosa e del ‘mezzo’ per esprimerla. Duplicità che non esiste affatto e che ridurrebbe la musica a una mera funzione strumentale” (ibid.).

Dal punto di vista della sua produzione è vero che la musica non abbisogna di emozioni. D'altra parte il ragionamento di Hanslick sembra davvero radicale. Possiamo citare una frase tratta dal film *Fragola e cioccolato* di Tomás Gutiérrez, dove ad un certo punto il protagonista, interpretato dall'attore Jorge Perugorría, ascolta da un vecchio grammofoono un'opera di Beethoven e dopo un po' riflette sul fatto che quella musica possiede elementi disforici molto intensi. Il suo commento ripreso testualmente dalla sceneggiatura è il seguente: “Questa musica è triste! Ma chi me lo ha detto?”. L'alternanza di affermazione e di domanda in questo commento esprime i termini della nostra discussione in modo più vicino alla esperienza percettiva dei soggetti. Il problema della origine del significato emotivo della musica è davanti a noi, noi lo percepiamo come un fatto cui non riusciamo a dare una interpretazione cognitivamente coerente e sensorialmente continua, ma questo non vuol dire che la musica non possieda un significato emotivo. Certamente notiamo anche come vi sia troppa disinvoltura nei critici musicali, o nella comune interpretazione, nel dire che una musica è *cupa* piuttosto che *gioiosa* o che una sua sequenza è *struggente* piuttosto che *esaltante*.

Come vedremo, il problema è legato al fatto che il vocabolario delle emozioni è vago e altrettanto vaga è la corrispondenza fra l'emozione e

l'espressione musicale. Su questa vaghezza la critica musicale e l'approccio naturale alla musica fondano gran parte della loro pregnanza e comunicabilità. Ma questa vaghezza evidente potrebbe non essere un argomento vincente perché si potrebbe dire che è proprio il problema che va spiegato. E cioè si deve comprendere perché, nonostante da una parte la vaghezza del vocabolario emotivo e un problema di etichettamento definitorio e dall'altra la vaghezza della corrispondenza con i "sintagmi" monoplanari della musica, quest'ultima stimola emozioni nei soggetti.

Di grande importanza a questo proposito è la nozione di *embodied meaning* definita da Meyer (1954) per distinguere un senso della musica indipendente dal contesto, puramente edonistico e fondato solo su variazioni della stimolazione sonora, da un *designative meaning* di tipo referenziale e denotativo, che ha invece un suo radicamento contestuale e grammaticale in cui si può trovare riflessa una rete di collegamenti semantici fra il codice, i suoi elementi e il mondo esterno degli oggetti.⁵ Per Meyer il dibattito sul senso emotivo della musica ha focalizzato in modo eccessivo la relazione fra l'espressione musicale e il mondo delle immagini, delle parole, dei concetti e degli stati emotivi generali. È chiaro che la musica può produrre talvolta contenuti quasi-intenzionali con referenti presenti nella mente degli ascoltatori, ma è fuor di dubbio essi non derivano in modo biplanare dalla struttura linguistica della musica stessa. Se infatti i sostenitori del senso referenziale hanno ragione a dire che a volte la musica ha un potere di designazione di denotati, anche i più radicali non referenzialisti come Hanslick, Rieman, Jankélévitch, Stravinsky e altri hanno ragione a dire che la musica non possiede alcun denotato fuori dal proprio linguaggio.

Per Meyer le due visioni non sono incompatibili (ivi, 33), ma egli si schiera dalla parte dei non referenzialisti duri cercando di descrivere il processo di costruzione di un significato non-denotativo e non referenzialista in cui anche

⁵ Su questi temi si confronti lo studio di Zhu e Meyers-Levy (2005).

l'espressione delle emozioni può trovare una sua giustificazione. Questo processo non denotativo è quello che produce l'“*embodied meaning*” (ivi, 35) che è molto più importante del “*designative meaning*” (significato denotativo): “quello che uno stimolo musicale o una serie di stimoli ci indica o ci riferisce non sono concetti e oggetti extramusicali, ma altri eventi musicali che stanno per venire fuori. Dunque un evento musicale sia esso un tono, una frase o una intera selezione ha significato perché indica e ci offre un altro evento musicale” (ibid.).

Inoltre per impostare la tematica della vaghezza e transitorietà delle emozioni suscitate dalla musica Meyer distingue fra l'*emotion*, che ha un carattere “temporaneo ed evanescente” e il *mood*, che ha un carattere “relativamente permanente e stabile”.⁶ Secondo Meyer quasi tutti gli studi sulla presenza delle emozioni nella musica si sono focalizzati sul *mood*. Per l'autore invece il fine della ricerca riguarda le *emotions*: “Motivi di dolore o gioia, di rabbia o disperazione, hanno trovato nei lavori dei compositori barocchi o le qualità affettive e morali nella musica araba o indiana sono esempi di tali segni denotativi convenzionali. E può ben essere che quando un ascoltatore riporta di aver sentito questa o quella emozione, egli sta descrivendo l'emozione che crede che quel passaggio sia supposto a indicare, nient'altro di cui egli stesso ha avuto una esperienza” (ivi, 8). E ancora: “L'ascoltatore riporta nell'atto della percezione alcune credenze determinate sul potere di effetto della musica. Anche prima di sentire il primo suono, queste credenze attivano disposizioni a rispondere in una modalità emotiva” (ivi, 11). Sarebbero dunque le credenze pregresse a stimolare emozioni e non la musica stessa o l'esperienza dell'ascoltatore come asserisce la teoria *espressivista* ed *eccitazionista*. L'ambito della negazione del nesso musica-emozioni si è spinto oltre fino ad affermare, come fa Massimo Mila (1956,

⁶ Ad un lettore italiano potrebbe apparire strano l'utilizzo del termine *mood* presente come anglismo importato per definire una tendenza di umore o di mentalità culturale o di costume. Occorre dunque ricordare che la parola inglese traduce non solo il termine italiano *umore*, che è più instabile, ma anche quello più tecnico e stabile di *stato psicologico*.

60-65) l'irrealtà del sentimento musicale. Mila afferma di non voler negare che esprimendo solo se stessa la musica abbia “una portata spirituale che va bel oltre la semplice definizione leibniziana di calcolo inconsapevole” (ivi, 62). Questa portata spirituale ha a che fare con la tesi della irrealtà dei sentimenti e della realtà di singole esperienze individuali del sentimento. La gioia, il dolore, la speranza, il timore sono solo “oggettivazioni e generalizzazioni” che sono state costruite dalla scienza naturale della psicologia per una mera convenienza terminologica. In realtà dice Mila: “L'allegria non esiste. Esistono solo persone allegre. E l'allegria di ognuno è talmente diversa dalle altre, condizionata come è dalle più varie circostanze di tempo e di luogo, e soprattutto modificata dalle caratteristiche individuali del soggetto, che non rimangono in piedi elementi sufficienti per giustificare una generalizzazione che sia ancora dotata d'esistenza reale” (ivi, 63).

In questa prospettiva la domanda del protagonista del film *Fragola e cioccolato* sarebbe sbagliata in partenza, perché non è la musica a essere triste o non triste, ma è la sua percezione a sentirla in quel dato momento secondo quella variazione dello stato emotivo della persona che ora è triste, ora è allegra. Ci sarebbe dunque una totale relativizzazione alla variabilità degli stati dei soggetti legato all'impossibilità generale di isolare un'emozione distinta e definita non solo all'interno del linguaggio musicale. Il ragionamento paradossale riprende la tesi delle credenze pregresse di Meyer ed enuncia la tesi per cui: “La cosiddetta espressione dei sentimenti nell'arte (...) è espressione musicale in musica, espressione pittorica in pittura, mentre la terminologia con cui designiamo pretesi sentimenti è il residuo cristallizzato della loro espressione letteraria” (ivi, 64).

Ora non si vede perché la correttezza di questo corollario debba discendere da un ragionamento così forzato come quello che tende ad escludere la realtà dei sentimenti e a separare nettamente il dominio della espressione letteraria, dove questa irrealtà prenderebbe forma in una nomenclatura precisa e abusata del lessico dei sentimenti, dal dominio dell'espressione artistica che non può assolutamente comunicare con il primo, né mutuare da esso una enciclopedia

delle emozioni socialmente condivisa. Meyer condivide con Mila la tesi della inesistenza delle emozioni e della loro individuazione tramite i soggetti che le percepiscono: “Alla luce della conoscenza presente sembra chiaro che sebbene riaggiustamenti fisiologici sono probabilmente aggiunte necessarie di risposte affettive esse non si mostrano cause sufficienti per queste risposte e sono state infatti capaci di gettare una molto piccola luce sulla relazione tra risposte emotive e gli stimoli che le producono” (ivi, 12). Le emozioni hanno un deciso carattere individuale e cambiano da persona a persona e da contesto a contesto: La differenza sta nella relazione fra lo stimolo e la risposta individuale” (ivi, 13). E ancora: “Non ci sono emozioni piacevoli o sgradevoli, ci sono solo esperienze emotive piacevoli o sgradevoli” (ivi, 19). Se da una parte il singolo suono può generare cambiamenti fisiologici generali, questi cambiamenti devono essere interpretati in senso cognitivo e in ordine all’emergere di emozioni delineate e specifiche che vengono percepite e riferite dai singoli soggetti. In questo passaggio dal generale allo specifico vi è uno scarto che confermerebbe nel suo radicale capovolgimento la distinzione operata tra *mood* e *emotion* e la sottodistinzione di una *emotion* come *denotatum* definito facente parte di un dizionario *patemico* e di una *emotion* come *experience* più vaga e instabile del soggetto. D’altra parte forse anche l’*emotion* come *denotatum* non ha un carattere meno sfumato e ambiguo della *emotion* come *experience*. Una nozione interessante che emerge è quella per cui le emozioni sono “essenzialmente indifferenziate” (ivi, 18), intrinsecamente indeterminate e quindi sottoponibili a processi di verbalizzazione e di riverbalizzazione che non sono affidabili rispecchiamenti linguistici della essenza dei sentimenti e delle emozioni dei soggetti.

3. Le teorie dell’espressività musicale e la dicotomia tra cognitivism ed emotivismo

Come ricorda Lentini (2014), bisogna aspettare una terza rivoluzione perché si inneschi il dibattito contemporaneo sulle emozioni musicali. Si tratta della pubblicazione di *Filosofia in una nuova chiave* di Susanne Katerina Langer

nel 1942, dove viene avanzata la tesi per cui la significatività della musica non è *sintomatica*, ma *semantica*, non deriva dalla capacità di sollecitare o stimolare emozioni, ma dal fatto di avere un contenuto emotivo che è dispiegato in una sorta di codice simile a quello del linguaggio che esprime *simbolicamente* il suo contenuto concettuale. Questa tesi, sicuramente molto radicale, viene rafforzata dal confronto con la Gestalt da cui deriva una sorta di teoria *isomorfica* per cui l'espressività della musica può essere rilevata attraverso somiglianze e analogie con la struttura del sentimento umano riprendendo l'idea che la musica suona secondo una tastiera che è simmetrica a quella di come le emozioni si sentono. La teoria di Langer è stata riconosciuta da Peter Kivy, uno dei maggiori teorici cognitivisti, come l'antesignana del dibattito contemporaneo, che ha permesso di superare le teorie della musica come *pura forma* atimica a favore della teoria dell'espressività musicale.

Tutte le teorie dell'estetica analitica convergono sull'esistenza dell'*espressività*, ma la spiegano in modi diametralmente opposti. La teoria *cognitivista* dell'espressività musicale si oppone così all'*arousal theory* basata sulla teoria *eccitazionista* o *disposizionale* o *emotivista*. Per la prima l'espressività va ricercata all'interno della musica stessa e non deve essere ricondotta ai processi esperienziali ed emotivi dell'ascoltatore, né ad un contesto extra-musicale, per la seconda invece questa espressività emotiva viene generata all'interno della psiche durante l'ascolto. Per la prima l'emozione è insita nella musica e viene solo *riconosciuta* cognitivamente, in modo freddo, dall'ascoltatore, per la seconda l'emozione è insita nell'esperienza interna di quest'ultimo e viene *sentita* in modo "caldo".

La diatriba ha assunto negli anni contorni molto accesi. Il principale rappresentante dei cognitivisti, Peter Kivy (1990, 146), ha descritto la *querelle* come una "crociata morale" perseguita dello stuolo degli *emotivisti* - musicisti, teorici, critici musicali e ascoltatori- contro i "senza-cuore, i senza-emozione" che ascoltano tutto in maniera analitica e fredda ovvero i cognitivisti che sostengono la loro crociata "contro chi si crogiola nel mare di

melassa emotiva e rischia così di perdere di vista gli elementi musicali più significativi”, perché l’espressività musicale esiste, ma appartiene appunto alla musica stessa e la tristezza, come tutte le altre emozioni suscitate dalla musica, è proprietà del brano musicale rispetto alle quali l’ascoltatore compie solo un processo di riconoscimento esterno manifestando solamente una consapevolezza di tipo cognitivo senza relazione con un processo di generazione psichica/interna delle emozioni.

Al contrario gli *emotivisti* sostengono che quando si descrive come *triste* un brano musicale e ci si fa la domanda del protagonista di *Fragola e cioccolato*, è perché la musica ha stimolato al nostro interno un sentimento di *tristezza*, per cui è *triste* la musica che suscita *tristezza* nell’ascoltatore grazie ai suoi processi emotivi interni. Quanto la crociata sia forte lo manifesta la diffusione del motteggio asprissimo del filosofo americano Bouwsma (1950, 1969, p. 49) che viene spesso evocato nel dibattito da parte dei cognitivisti e che rende bene l’idea: “The sadness is to the music rather like the redness to the apple, than it is like the burp to cider”.

Il capofila degli emotivisti Matravers qualifica invece più morbidamente questa diatriba nei termini dell’opposizione tra i teorici del requisito dell’*esternalità* (*externality requirement*) e i teorici del requisito dell’attivazione (*arousal theory*).⁷

2.1 L’emozione sta nella musica

La tesi cognitiva è molto chiara: l’espressività musicale risiede nella consapevolezza dell’ascoltatore e non nel sentimento che egli prova (Kivy 1980, 26). L’apporto dell’ascoltatore è freddo, cognitivo e l’espressività è riconoscimento delle emozioni presenti all’esterno nella musica. Riprendendo una suggestione di Thomas Reid, Kivy spiega la tesi cognitiva

⁷ Preferiamo tradurre *arousal* con *attivazione* rispetto a Lentini (2014) che preferisce il più tradizionale *eccitazione*.

attraverso l'empatia e, più precisamente, attraverso l'esempio di una madre che capisce che quando il figlio ha pianto per la prima volta, ha provato dolore. Nella sua empatia la madre non prova o esperisce dolore, ma capisce che il figlio lo ha provato⁸. Allo stesso modo noi capiamo che la musica esprime tristezza anche se non produce in noi l'affezione del *sentirsi tristi*, ma trasmette, evoca, suscita, eccita, attiva in noi il concetto di *tristezza*. L'*arousal* riguarda la comprensione e non l'esperienza emotiva interna, come vogliono gli *emotivisti*. Solo attraverso questa mediazione di consapevolezza cognitiva e concettuale l'ascoltatore si rende conto, piuttosto che esperire e sentire, che la musica esprime *tristezza*. La musica non è principalmente uno stimolo emotivo, né la sua espressività si manifesta attraverso una risposta emotiva esperienziale; ma la sua espressività riposa su una risposta estetica primaria di tipo cognitivo che consiste in un riconoscimento del contenuto emotivo presente nel brano musicale.

Insomma, le polarità sono molto distinte e i teorici cognitivisti pensano che le emozioni possano essere riconosciute indipendentemente dalla particolare reazione emotiva suscitata nell'ascoltatore, mentre per i teorici *emotivisti* è fondamentale l'idea che queste emozioni debbano essere *sentite* dall'ascoltatore ancor prima che *riconosciute* e che l'attivazione dell'emozione da parte del codice musicale emerga nella psiche di quell'ultimo.

L'adesione al cognitivismo di Peter Kivy (1980, 1994) è radicale, ma anche le altre teorie, pur riconoscendo che ci sono risposte plurali e spiegazioni diversificate, sostengono che l'espressività appartiene inequivocabilmente alla musica come una sua proprietà intrinseca e non appartiene né all'ascoltatore, né all'esecutore, né al compositore. Su questo sono chiaramente d'accordo gli altri capofila del cognitivismo come Jerrold

⁸ Si può sottolineare che si tratta di una concezione veramente fredda e povera dell'empatia, ma non è questa la sede per un maggiore approfondimento della multidimensionalità del fenomeno e del costrutto dell'empatia che copre anche una dimensione cognitiva e una dimensione emotiva più partecipatorie chiamate *role-taking*.

Levinson (2006), Malcolm Budd (1985a, 1985b, 1995), Stephen Davies (1994a, 1994b) il quale scrive chiaramente che “le emozioni espresse in musica sono proprietà del brano” (1994a, 201).

In particolare Peter Kivy ha distinto due usi della parola *emozione*. Uno primario in cui essa è applicata solo agli esseri dotati di sensazioni (sensibile sia nel senso di provare sensazioni sia nel senso di provare emozioni) e un senso secondario in cui il termine emotivo viene attribuito a entità che non hanno sensibilità, ma le cui proprietà possono diventare espressioni di un contenuto emotivo attribuito dall'esterno in modo arbitrario. Così c'è differenza fra il dire: “Questa persona ha una faccia triste” dal dire “Questa persona è triste”. È così, se vedo una persona che disegna una faccia triste in un foglio io potrò dire che: “La faccia disegnata nel foglio appare triste” ma non che “Quella faccia è triste”. Per dire che la figura che sta nel foglio è triste, io dovrò effettuare dei passaggi la cui legittimità mi è data da evidenze che non si possono esaurire o circoscrivere alla mia percezione soggettiva del disegno della faccia.

Come fa notare Davies, spesso questo tipo di frasi vengono identificate in modo illegittimo attraverso un uso estensivo del termine *emozionale*, per cui le caratteristiche che sono tali solo nell'apparenza della forma vengono tipizzate e collegate direttamente ad una emozione percepita. L'autore ribadisce che non è la stessa cosa dire che una faccia ha l'apparenza di essere triste e dire che la persona disegnata o quella reale è veramente triste. Non sono le facce, ma le persone a essere tristi e ad avvertire e attribuire il sentimento della tristezza.

In continuità con questo ragionamento Kivy fa l'esempio della faccia del San Bernardo da tutti ripresa come icona di melanconia e tristezza. Ma questa non esprime tristezza in modo necessario. Tra il significante “faccia di san Bernardo” e il significato “essere triste” non vi è nessuna corrispondenza biunivoca, nessuna relazione biplanare. Con grande raffinatezza Kivy comprende che questa distinzione non esclude che si possa far ricorso a immagini monoplanari come significanti di emozioni. La distinzione da

operare in questo caso è quella fra significanti *expressing X* e significanti *being expressive of X*. Nel primo caso una forma o un'immagine esprimono in modo necessario, grazie alla struttura intrinseca del codice e al contesto, il significato X. Nel secondo caso esse vengono usate dai soggetti per esprimere un X in modo creativo. Kivy affronta questa distinzione analizzando le varie visioni presenti in letteratura sulla possibilità di esistenza di espressioni emozionali standardizzate e codificate.

In questa prospettiva esistono una visione scettica moderata, una visione scettica estrema, una visione criteriologica. La prima distingue tra caratteristiche che permettono di attribuire con certezza un'emozione solo sul momento e che sono *being expressive* di quelle emozioni. La visione moderata prevede che noi non possiamo sapere se una persona è realmente triste o allegra o se esprime solo apparentemente questo sentimento. Nella visione moderata tutto il codice delle emozioni è *being expressive* e non è necessariamente denotativo. La visione scettica nega che possiamo usare espressioni designanti senza un collegamento certo con la realtà. La visione criteriologica pensa che i soggetti posseggano modi sicuri di attribuzione relativi ad una sorta di grammatica psicologica fondata sulla conoscenza e sulla competenza relativa ai concetti delle emozioni.

La discussione e il dibattito innescato da Davies e Kivy ha come sfondo la contrapposizione fra iconismo e arbitrarietà del segno ed è legato al principio della onnipotenza semantica secondo cui qualsiasi ente presente nel mondo può diventare segno di un qualsiasi significato. L'esempio del San Bernardo di Kivy ci dice anche che questo processo di semantizzazione ha una qualche radice iconica e che vi è un forte iconismo patemico e emotivo di alcune immagini o forme presenti nel mondo o nei testi prodotti dalla creatività umana. Se rispettiamo la griglia di queste distinzioni e inseriamo le immagini acustiche e le forme sonore in questo ambito di richiami e di corrispondenze, allora non v'è ragione per escludere l'espressione musicale dal senso referenziale e dal senso emotivo, a patto che si dica che la musica può essere espressione di questi sensi solo nella seconda accezione di Kivy cioè in

quanto *being expressing of X*. In questa prospettiva, afferma Kivy, possiamo avere una descrizione delle emozioni significate dalla musica in un modo compatibile sia a quello ingenuo e familiare cui siamo abituati, sia fondato dal punto di vista intellettuale.

Nell'ambito cognitivista è presente una tendenza a connettere in modo più concatenato emozioni e linguaggio musicale mantenendo la monoplanarità, ma ipotizzando un isomorfismo tra articolazione delle emozioni e articolazioni delle frasi musicali. Già la teoria *isomorfica* di Susanne Langer prevedeva che “la musica, nella sua struttura, assomiglia alla vita emotiva”. Anche Malcom Budd riprende l'isomorfismo concependo la capacità dell'ascoltatore di riconoscere il contenuto emotivo grazie alla somiglianza tra il linguaggio musicale e la dimensione dell'esperienza emotiva. Il suo modello è il più sofisticato tra quelli cognitivisti perché la somiglianza “transcategoriale” tra il codice musicale e l'esperienza psichica fa sì che ci possa essere una consapevolezza sottosoglia del contenuto emotivo che si offre immediatamente, in modo subliminale, all'ascoltatore. Budd configura quindi una sorta di versione *internalista* della tesi cognitivista, mentre altri cognitivisti, come Peter Kivy, Jerrold Levinson, Stephen Davies, rappresentano radicalmente la prospettiva *esternalista*. Alcuni mantengono un certo isomorfismo. Per esempio, Kivy sostiene che l'espressività si manifesta e viene colta attraverso una somiglianza tra il contorno musicale (*contour, resemblance, or appearance theory*)⁹ e il profilo esibito degli esseri umani cioè le caratteristiche visibili acustiche del comportamento, “il movimento, l'andatura, il comportamento l'atteggiamento dell'uomo” (Davies 1994a, 229). Come dicevamo, questa somiglianza può essere sotto soglia e si può offrire in una maniera non mediata. Abbiamo già visto l'esempio del San Bernardo i cui tratti ci inducono a pensare che questa specie sia perennemente melanconica.

⁹ Kivy (1989) e per un ripensamento più recente Kivy (2002, 31–48), Budd (1995, 133–254), Davies (1994, 221–267).

Diversamente dagli altri colleghi, Jerrold Levinson (1996a, 1996b, 2006) ipotizza che l'isomorfismo non si basi soltanto su una mera registrazione di somiglianze, ma che comporti un più sofisticato e multiforme processo esperienziale nel quale sono implicati ponti, passaggi e mediazioni basate sulla percezione diretta in prima persona. Quello che accade nell'ascoltatore è di avere consapevolezza che l'espressività musicale segue dei percorsi che sono simili a quello della percezione che si dà con i tratti dell'immediatezza e della frequenza, dove anche l'immaginazione può avere un ruolo decisivo anche se la percezione rimane estranea ai meccanismi dell'inferenza razionale. La teoria di Levinson è una delle più aperte e sfumate, e accanto al *requisito dell'esternalità*, prevede il *requisito dell'affettività* per cui, se da una parte è solo il brano musicale a suscitare qualcosa che l'ascoltatore riconosce, dall'altra esso è comunque responsabile della *risposta emotiva dell'ascoltatore*. Nell'animo di questi si genera un coinvolgimento immaginativo ed empatico con una sorta di agente astratto non definito che è la *persona musicale* (Lentini 2014, 27). Per questo, anche da parte cognitivista, viene riconosciuto il ruolo che l'attivazione della risposta emotiva ha nell'ascoltatore per l'identificazione di proprietà espressive che, saranno pure appartenenti soltanto al piano della musica e alla configurazione dei toni e delle melodie musicali, ma d'altra parte, entrano nel gioco della compenetrazione tra attivazione e stimolazione esterna delle emozioni da parte della musica e la sua influenza nella vita interiore dell'ascoltatore. La teoria di Levinson mette in evidenza come, al di là della disputa tra cognitivisti ed emotivisti, si deve riconoscere una qualche relazione tra esterno e interno, tra piano autonomo della musica e piano dell'esperienza dell'ascoltatore, in quanto l'una influenza l'altro e, anche se solo a livello cognitivo, si genera una conseguenza *affettiva* nella percezione dell'ascoltatore medesimo. In questo modo la teoria cognitivista apre il campo all'istanza emotivista all'interno della quale possiamo trovare una teoria *eccitazionistica* debole come quella di Aaron Ridley (1993, 1995, 2003, 2004), che è molto prossima a quella cognitivista più ibrida di Levinson.

2.2. L'emozione sta nell'esperienza dell'ascoltatore

Per questo motivo si comprende come la teoria *disposizionale* possa rivendicare le proprie ragioni perché la tesi cognitivista non tiene adeguatamente in conto l'importanza del coinvolgimento esperienziale dell'ascoltatore. Gli emotivisti, o teorici dell'*arousal*, reagiscono polemicamente asserendo che la musica può esprimere emozioni distinte e definite perché ha la predisposizione di eccitare, attivare, causare queste emozioni nell'ascoltatore. L'espressività è dunque capacità di attivazione e quest'ultima ha sede nella psiche. L'espressività emotiva musicale emerge solo all'interno dell'esperienza emotiva suscitata dalla musica.

Come abbiamo visto nel caso di Ridley, anche nell'ambito dei *disposizionalisti* o *eccitazionisti* non manca la varietà di posizioni e può capitare che una posizione cognitivista debole possa intersecarsi con alcuni aspetti di una posizione emotivista debole. Nonostante queste intersezioni, è stata forte la reazione al cognitivismo da parte di chi ha riabilitato la teoria *eccitazionista*. Il principale esponente di questa reazione è Derek Matravers (1991, 1998, 2003, 2011), il quale sostiene una versione debole e depotenziata della formula *espressivista disposizionalista*, secondo cui le reazioni emotive causate dalla musica non sono delle emozioni vere e proprie dotate di un contenuto intenzionale, ma sensazioni affettive (*feelings*) prive di oggetti intenzionali che però hanno la loro sede nei vissuti esperienziali degli ascoltatori.

In qualche modo questa versione disposizionalista introietta già la possibile obiezione del cognitivista. Le emozioni sono infatti tonalità affettive che vanno intese più come *Fühlen* che come *Gefhül* ovvero sentimento circoscritto e determinato. Il difetto che rimane preponderante è quello di un certo determinismo nella corrispondenza tra stimolo e risposta che sembra ricalcare i termini di un vecchio e superato associazionismo. L'obiezione del cognitivista si presenta così nella forma della fallacia dell'esperienza separata per cui si connette l'opera d'arte a un'esperienza che però non ha alcun

riferimento con la natura dell'opera d'arte medesima. Collocare poi il *focus* dell'espressività musicale nella vita interna del soggetto potrebbe far scaturire il controesempio per cui se la stessa emozione fosse stimolata dall'assunzione di una sostanza psicotropa o stupefacente, allora si potrebbe dire che quella droga è espressiva dell'emozione stimolata. Una contro-obiezione può riguardare il fatto che mentre l'assunzione di droghe “opacizza le nostre coscienze”, l'esperienza musicale invece ci mantiene vigili e per questo permette oltre all'esperienza del sentimento, anche “una rappresentazione consapevole delle proprietà percettive della musica in quanto cause del sentimento che proviamo, e dei modi in cui tali proprietà producono in noi il sentimento in questione” (Lentini 2014, 29).

Uno svantaggio è quello di semplificare l'esperienza dell'ascolto di un brano musicale come se fosse un'esperienza ingenua e non avesse bisogno invece del contributo di una cultura musicale che non si può ridurre quindi alla emergenza di una sensazione, di uno stato emotivo. Ma in qualche modo la teoria analitica disposizionale riesce a dare una descrizione più informativa dell'esperienza dell'espressività musicale mantenendosi da una parte entro una cornice causale e dall'altra dando una caratterizzazione fenomenologica della complessità della ricezione musicale nei termini di una simultaneità che è presente nella coscienza della causa che produce la reazione emotiva, cioè la musica, e dell'effetto che viene prodotto cioè quel sentimento che rimane intimamente connesso alla sua causa, anche se può essere prodotto da altri tipi di cause come appunto quella dell'assunzione di sostanze psicotrope o stupefacenti.

La teoria *disposizionalista emotivista* sembra salvare così la autonomia e la ricchezza della fenomenologia dell'esperienza musicale permettendo di andare oltre al sentimento ingenuo e configurando modalità più complesse che prevedono “un'attenzione alle proprietà dinamiche della musica, alla sua configurazione formale [...] e a certe caratteristiche del suono (al fatto cioè che una musica sia scritta in tonalità maggiore piuttosto che minore). Nello specifico, è particolarmente importante prestare attenzione alle proprietà

dinamiche, ovvero alle relazioni tra i toni, in virtù dell'esistenza di un isomorfismo di base tra la musica e l'emozione, per cui la percezione del movimento che una musica compie [...] Dalla dissonanza alla risoluzione produce nell'ascoltatore il passaggio da uno stato d'animo di tensione o di ansia a uno di rilassamento e di soddisfazione" (Lentini, 2014, 29).

3. Intreccio tra espressività del codice e vissuto psichico

Come abbiamo visto tutto il dibattito tra cognitivisti ed emotivisti porta ad una maggiore caratterizzazione fenomenologica su base causale. Insieme con Lentini, possiamo dire dunque che la parabola dell'estetica analitica porta ad una teoria sempre più ibrida e che il vero vizio di forma di queste teorie sta proprio nel metodo della ricerca analitica che si muove per tesi e antitesi al fine di permettere ai vari autori la possibilità di schierarsi in modo chiaro e articolare i propri modelli in modo più riconoscibile in antitesi con altri modelli. Questo però genera polarizzazioni e dicotomie che non sempre permettono di comprendere la complessità dei fenomeni studiati. Proprio per questo, andando ad approfondire i vari orientamenti, si comprende come non esista alla fine, al di là delle polemiche di principio, una vera e propria crociata degli uni contro gli altri come voleva Peter Kivy, ma teorie che, nella loro articolazione vera e propria, oltre gli slogan ideologici, interconnettono gli aspetti del problema molto di più di quanto lo facciano le rivendicazioni di appartenenza ad uno schieramento e l'esplicitazione di "spigolose e centenate argomentazioni". Del resto, lo stesso Kivy, seppure di sfuggita, ha risposto a questo tipo di obiezione sottolineando come nella sua teoria l'aspetto cognitivo e quello emotivo esperienziale non sono in opposizione.

Il dibattito analitico deve anche superare un'ulteriore obiezione pertinente al determinismo che si potrebbe creare tra causa ed effetto nella elicitazione delle emozioni da parte della musica. Da qui il ruolo centrale che riveste l'immaginazione per distinguere un sentire che è di tipo deterministico da un sentire immaginativo più libero e regolato insieme. Su questo versante si muovono la teoria simpatetica di Aaron Ridley Ridley (1993, 1995, 2003,

2004), la teoria della simulazione di Kendall Walton, la teoria processuale dell'elicitazione emotiva di Jenefer Robinson (2005).

Rimane forte anche l'obiezione per la quale serve una caratterizzazione precisa ed un modello teorico di riferimento per l'etichettamento delle emozioni. Infatti bisogna stabilire anche a priori cosa voglia dire che un brano musicale è gioioso, teso, allegro. C'è dunque da approfondire il problema delle descrizioni emotive per integrarle con una teoria compiuta dell'espressività musicale. Da questo punto di vista c'è chi ha pensato di eludere il problema dell'etichettamento letterale sostenendo una tesi metaforica partendo proprio dalla valorizzazione dell'aspetto immaginativo. Se infatti non c'è determinismo e non ci può essere spazio per una descrizione letterale delle emozioni, allora il riferimento alle emozioni deve essere di tipo metaforico perché è proprio questo dispositivo che può permettere la descrizione più allusiva e meno letterale dell'espressività. Si arriva dunque alle tesi radicali di Roger Scruton, per il quale la convocazione della metafora all'interno della teoria dell'espressività è addirittura imprescindibile per la comprensione della musica: “togliete di mezzo le metafore, e non potrete più descrivere l'esperienza della musica” (Scruton, 1983,106).

All'eccessiva esaltazione della metaforicità si potrebbe rispondere con l'obiezione dei cognitivisti, che invece riconoscono l'importanza dell'isomorfismo per la comprensione dell'espressività. Non sarebbe infatti la metaforicità, ma l'espressività, la proprietà ineliminabile per la comprensione della musica. È soltanto attraverso l'idea che il codice musicale permette l'espressione e la stimolazione di emozioni precise che sono in esso contenute, che si può evitare una qualche deriva metaforica. Al contrario di Scruton quindi si si potrebbe rispondere che la proprietà ineliminabile dell'espressività è proprio il codice musicale e il suo rapporto letterale con le emozioni. Il giudizio espressivo infatti è informativo proprio di una dimensione fenomenologica del codice stesso. L'esperienza emotiva, infatti, è radicata nel codice e la percezione è specificata soltanto in riferimento all'oggetto dell'esperienza cioè la musica stessa. Anche gli emotivisti

difendono una tesi letterale e Matravers ha archiviato come “inutile e produttivo qualsiasi ricorso alla metafora” (Lentini 2014, 28).

Come si vede anche dalla risposta all’obiezione della metaforicità le teorie cognitive ed emotiviste non sono sempre agli antipodi, ma lavorano sui problemi trovando parecchi punti di convergenza. E sia le domande che le risposte presenti in quel dibattito per ora affievolito richiedono una teoria ibrida sullo sviluppo della quale occorrerà tornare in futuro.

Bibliografia

- BOUWSMA, O.K., 1950, 'The Expression Theory of Art', in M. Black (ed.) *Philosophical Analysis*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, pp.71–96.
- BUDD, M., 1985a, *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, London: Routledge & Kegan Paul.
- BUDD, M., 1985b, “Understanding Music”, *Proceedings of the Aristotelian Society* (Supplement), 59(1): 233–48.
- BUDD, M., 1995, *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*, London: Penguin.
- CARUANA, F., Viola M., 2018, *Come funzionano le emozioni*, Bologna, Il Mulino.
- DAMASIO, A., 1994, *Descartes’ Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York, Avon Books; trad. it. *L’errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi, 1995.
- DAVIES, S., 1986, ‘The Expression Theory Again’, *Theoria* 52: 146–167.
- DAVIES, S., 1994a, *Musical Meaning and Expression*, New York, Cornell University Press.
- DAVIES, S., 1994b, “Kivy on Auditors’ Emotions” in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 2, 235-236.
- DE SCHLOEZER, B., 1931, “Comprendere la musica”, in *Rassegna Musicale*, n. 1, Milano, Feltrinelli, pp. 141-152.

- GRACYK, T. & KANIA, A. (eds.), 2011, *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York: Routledge.
- HANSLICK, E., 1854, *Von musikalisch Schönen*, Leipzig, Barth; trad. francese, *De beau dans la musique*, Paris, Bannellier, 1877.
- HJELMSLEV, L., 1943, *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*; trad. ingl., *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, Wisconsin University Press, 1961; trd. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- KIVY, P., 1980, *The Corded Shell*, New Jersey, Princeton University Press.
- KIVY, P., 1989, *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions, including the complete text of "The Corded Shell"*, Philadelphia: Temple University Press.
- KIVY, P., 1994, "Armistice, But No Surrender: Davies on Kivy", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 2, pp. 236 – 237.
- KIVY, P., 2002, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press
- JANKÉLÉVITCH, V., 2001, *La musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin, 1961; tr. it. *La musica e l'ineffabile*, Milano Bompiani.
- JUSLIN, P.N., SLOBODA, J.A., (eds.), 2001, *Music and Emotion: Theory and Research* (Series in Affective Science), Oxford, Oxford University Press.
- LANGER, S. K., 1953, *Feeling and Form*, London: Routledge & Kegan Paul.
- LENTINI, D., a cura di, 2014a, *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, Milano, Mimesis, 2014.
- LENTINI, D., 2014, *Introduzione* a Lentini D., a cura di, (2014), pp. 9-33.
- LEVINSON, J., 1996a, "Musical Expressiveness", in Levinson 1996c: 90–125.
- LEVINSON, J., 1996b, *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- LEVINSON, J., 2006, "Musical Expressiveness as Hearability-as-expression", in Kieran 2006: 192–206.

- LE DOUX, J., 1996, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, New York, Touchstone Edition; trad.it., *Il cervello emotivo. Alle origini delle emozioni*, Baldini Castoldi Dalai, 2003
- MADELL, G., 2003, *Philosophy, Music and Emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- MARCONI, L., 2001, *Musica Espressione Emozione*, Bologna, CLUEB.
- MATRAVERS, D., 1991, Art and the feelings and emotions, *British Journal of Aesthetics*, 31(4), pp. 322-331.
- MATRAVERS, D., 1998, *Art and Emotion*, Oxford: Clarendon.
- MATRAVERS, D., 2003, The Experience of emotion in music, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61(4), pp. 353-363.
- MATRAVERS, D., 2011, “Arousal Theories”, in Gracyk & Kania (2011) 212–22.
- MILA, M., 1956, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi.
- MEYER, L. B., 1956, *Emotion and meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press: trad. it. *Emozione e significato nella musica*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- ROBINSON, J., 2005, *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Oxford University Press.
- RIDLEY, A., 1993, “Bleeding Chunks: Some Remarks about Musical Understanding”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(4): 589–96. doi:10.2307/431891
- RIDLEY, A., 1995, *Music, Value and the Passions*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- RIDLEY, A., 2003, “Expression in Art”, in Levinson 2003: 211–27.
- RIDLEY, A., 2004, *The Philosophy of Music: Theme and Variations*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- RIEMANN, H., 1900, *Elemente der musikalischen Aestetick*, Berlin, W. Spemann.
- SCHUMAN, R., 1942, *La musica romantica*, Torino, Einaudi.

- SCHUMAN, R., 1942, *Una sinfonia di Berlioz*, in *La musica romantica*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 32-56.
- SCRUTON, R., 1983, 'The Nature of Musical Expression', in *The Aesthetic Understanding*, London: Methuen, 49–61.
- STRAVINSKY, I., 1946, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, New York, Vintage Books; trad. francese, *Poétique musicale*, Paris, Plon, 1952.
- VELARDI, A., 2007, *Che senso ha la musica? Per una semiotica dei codici monoplanari*, E/C, p. 1-9, ISSN: 1970-7452
- VELARDI, A., 2024, *Problemi filosofici e semiologici del rapporto tra musica ed emozioni*, Fascicolo del Supplemento n.10 a «Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 67, gennaio-marzo 2024, pp. 128-150
- ZENTNER, M., SCHERER, K., & GRANDJEAN, D., 2005, *Which emotions can be induced by music?* Paper presented at ISRE 2005, Bari.
- ZHU, R., MEYERS-LEVY, J., 2005, Distinguishing between the meanings of music: When background music affects product perceptions, *Journal of marketing research*, 42, 3, pp. 333-345.