

## Musica (di chi?) ed Emozioni (di chi?)

La scelta di approfondire un argomento piuttosto che un altro è alimentata generalmente dal desiderio di curiosità, è un modo sano che noi umani abbiamo escogitato per arricchirci (o per non annoiarci troppo), per sciogliere eventuali dubbi, per mettere in relazione informazioni, saperi che ancora non sanno dialogare o che allo stato attuale della nostra formazione sembrano scollegati.

Lo dico con estrema tranquillità ma questo scritto non si basa su queste premesse, non c'è in me alcun interesse nell'approfondire il tema delle *Emozioni in Musica*, almeno così per come viene posto nella maggior parte della letteratura di riferimento.

E' più uno slogan che un argomento. Posto in questa maniera ha sì, i giusti presupposti per attrarre attenzione, il messaggio sintetico deve essere efficace, ma agli occhi di chi ha speso anni di formazione sulla musica, aggirare il problema con un buon marketing comunicativo, che azzera ogni complessità appiattendolo tutto, è un grave errore per almeno due ragioni: in primis, la flessibilità del *concetto* di Musica, termine che non ha un significato fisso ma che come si sa varia da cultura a cultura; seconda questione non meno importante riguarda chi prova queste emozioni, i soggetti che si sottopongono a questi test per intenderci, gente che per lo più appartiene alle società consumistiche occidentali, quella fetta di mondo che meno di tutte si è interrogata sul proprio concetto di musica. Sono proprio le ragioni storiche che qui cercherò in breve di evidenziare ad alimentare la mia perplessità sul tema delle emozioni in musica.

Verso la metà dell'Ottocento l'antropologia cosiddetta storica muove i primi passi verso l'acquisizione di un modello moderno e scientifico dell'antropologia, che emancipa il concetto di cultura da vincoli di erudizione e si mostra interessata agli altri popoli e alle loro musiche. Agli inizi del '900, il darwinismo sociale è l'impianto teorico di riferimento e la società vittoriana il modello a cui aspirare. Gli antropologi evoluzionisti partono da un assunto molto importante: *l'identità psichica*. In sostanza credevano nelle identiche potenzialità degli esseri umani e che la cultura fosse una sola ma posta su un'immaginaria linea evolutiva e che lo sviluppo fosse unilineare nelle forme ma a differenti velocità nelle culture sulla linea del tempo. Studiare i selvaggi significava anche rivedere le tappe che loro stessi in quanto evoluti avevano tracciato. Si intuisce quindi che le motivazioni più forti che favorirono la ricerca in ambito extra-europeo furono di carattere *psicologico*. E' l'Istituto di Psicologia dell'Università di Berlino con a capo Carl Stumpf che comincia la raccolta di musica extraeuropea volta a sostenere appunto *l'unità della mente*.

Nel 1905, sempre a Berlino nasce il Phonogramm Archiv. Il metodo comparativo venne rafforzato dalla diffusione del fonografo di Edison che diede la possibilità di disporre di materiale registrato con un evidente sviluppo delle potenzialità di analisi e comparazione dei materiali sonori. La scelta di comprendere nella musicologia comparata solo le musiche extra-europee ebbe come conseguenza la rinuncia al contributo culturale e metodologico delle ricerche condotte in Europa sulla propria

musica, e chi si interessava del patrimonio europeo veniva definito deprezzato a *folclorista*. Questo atteggiamento snob nei confronti della musica non colta europea è la ragione per cui in Occidente non abbiamo sviluppato un pensiero umanistico condiviso ma lasciato che fosse la scienza, fiore all'occhiello del mondo occidentale e tratto distintivo a maneggiare, o meglio ad immergere nella materia grigia e molliccia tutte le questioni che riguardassero la percezione e il senso della musica, soffocando sul nascere le tante ragioni che evidentemente cooperano al significato della musica stessa.

Io credo che la musica non sia qualcosa che noi in quanto specie praticiamo per scelta; essa è radicata nelle nostre funzioni uditive, cognitive e motorie, ed è implicata nel modo in cui costruiamo il nostro ambiente sonoro circostante. Che ci piaccia o meno, è la *musicalità umana* che utilizzerà i suoi strumenti a prescindere dalla nostra volontà cosciente.

Questo è un punto centrale, e Boezio<sup>1</sup> sembra averlo capito già agli inizi del VI secolo quando afferma che la musica fa parte di noi in modo così naturale che non potremmo liberarcene neppure se volessimo. Resta il fatto che in ambito scientifico, a partire dagli anni '90, in Occidente, si intensificano indagini di tipo strumentale volte alla ricerca degli universali emotivi, che tradotto diversamente significa attribuire alla musica un ruolo e un valore di tipo edonistico.

*“La musica è uno zuccherino uditivo, una raffinata confezione creata per solleticare le terminazioni sensoriali di almeno sei delle nostre facoltà mentali”<sup>2</sup>*

Il testo del cognitivista canadese sostiene tendenzialmente due idee; una è come la musica, a differenza del linguaggio e del comportamento sociale, potrebbe tranquillamente scomparire dalla nostra specie lasciando virtualmente intatto il nostro stile di vita. L'altra, a mio avviso ancor più inquietante, è la riduzione della musica ad una tecnica escogitata dall'uomo per procurarsi piacere, una specie di cocktail di elementi ricreativi che ingeriamo attraverso l'orecchio per stimolare simultaneamente una massa di circuiti del piacere.

Questa tesi marcatamente etnocentrica nega (o disconosce) cinquant'anni e più di ricerche antropologiche sul campo che hanno dimostrato, non solo che non sia necessario “godere della musica”, ma soprattutto che la musica non sia da inquadrare come comportamento universale umano. Va inoltre ricordato che dagli Anni '40 la musicologia aggiunse il tema della responsabilità etica: la musica va concepita a partire dall'organizzazione sociale e studiata come un mezzo per migliorare la comprensione delle strutture e dei valori di una società. Se la musica quindi si configura come un'insieme di attività umane temporalmente strutturate, individuali e sociali, che comportano la produzione e la percezione di suoni e che non hanno un'efficacia evidente e immediata o un riferimento condiviso prestabilito<sup>3</sup>, definizioni del genere hanno il merito di porre l'attenzione sul fenomeno acustico in quanto tale, lasciando intuire che sia proprio dall'incontro fra pratiche sociali, bisogni umani e azione cooperativa del suono a definirne il concetto stesso di

---

<sup>1</sup> Boezio, 1990

<sup>2</sup> Pinker, S., 2000

<sup>3</sup> Cross, I., 2001

musica. Fra le righe si fa intendere che la musica è universale nel senso che sembra essere presente in tutte le culture, ma su cosa sia e quale scopo intenda perseguire, confrontando anche altre definizioni, su questo non è possibile formulare alcuna generalizzazione. Alcune culture fanno musica nei più disparati modi, percuotendo tamburi, blocchi di legno o pezzi di metallo; altre apprezzano più il ritmo e il timbro che la melodia. Presso molti popoli la musica è indissolubile dalla danza, in altri ancora l'uso del termine musica è un sottoinsieme di attività apparentemente musicali. Altre culture ancora analizzano la musica in modo ossessionantemente dettagliato, di contro esistono realtà che non sono in grado nemmeno di parlarne.

Presso i Wolof, nel Senegal, la “canzone di protesta” è tollerata come forma di espressione di un dissenso politico che non si può invece manifestare attraverso scritti o discorsi. I “talkin drums” possono essere utilizzati per trasmettere informazioni specifiche mediante codici complessi e gli abitanti di un villaggio possono scoppiare a ridere ascoltando il suono di uno xilofono se il musicista usa il suo strumento per fare delle battute su un determinato membro della tribù. La musica degli indios boliviani Sirionó, invece, sembra estremamente semplice: ogni canto è costituito da una breve frase che contiene appena una manciata di note a intervalli ravvicinati. Tale musica sembra avere una funzione di intrattenimento, più che rituale, ma in qualche modo agisce a un livello più profondo di quanto non avvenga in Occidente. In molti di questi casi la musica svolge una funzione simbolica. Il “significato” della musica è stato tacitamente concordato in precedenza, la sua semplice esecuzione ne assicura il successo. Alcuni musicologi affermano che i compositori appartenenti alla popolazione Basongye del Congo non hanno l'intenzione esplicita di creare una musica che sia ammirata dagli altri, in parte perché non c'è nulla da giudicare: essi considerano la musica un bene in sé, e non qualcosa che può essere “buono” o “cattivo”. L'antropologa Margaret Mead<sup>4</sup> ha affermato che la musica balinese è utilitaristica, cioè non è fatta per essere ascoltata in quanto tale ed è priva di emozione. Essa, piuttosto, costituirebbe semplicemente una componente necessaria alla cerimonia, come i fiori o l'incenso. Ciò non significa che gli ascoltatori non traggano piacere dall'esecuzione, ma fanno intendere che tale piacere derivi dall'esecuzione stessa, dal modo in cui la musica viene suonata, più che dalla musica in sé.

L'etnomusicologo Marc Benamou<sup>5</sup> lancia un monito interessante: comparare tra loro funzioni, estetica e giudizi emotivi di culture diverse è un errore di impostazione enorme: la percezione musicale dei differenti popoli non si basa sulle stesse categorie del mondo occidentale.

Il ruolo puramente *funzionale* della musica è evidente anche quando essa è associata alla guarigione. Gli antichi Egizi consideravano la musica una “medicina per l'anima” e gli Ebrei la usavano per curare disturbi fisici e mentali. Nell'antichità e nel Medioevo si riteneva che la musica avesse una funzione morale più che estetica, e meno ancora edonistica. La si eseguiva non per divertimento, ma perché facesse da guida all'anima. Per questo motivo Platone e Aristotele vedevano nella musica uno strumento capace di promuovere l'armonia sociale o, se usato in maniera non corretta, la discordia.

---

<sup>4</sup>Mead, M., 1942

<sup>5</sup>Ball, P., 2010

Gli esempi che ho proposto spaziano nei luoghi e nei tempi e sono la testimonianza di come gli scopi della musica siano interdipendenti dal *contesto* in cui nascono. Un occidentale può ascoltare qualsiasi musica alla radio e darne un qualche giudizio anche senza saperne nulla sulla genesi dell'opera, sugli esecutori, l'epoca e il contesto in cui si colloca. Questo è un concetto estraneo alla maggior parte delle culture per le quali la reazione alla musica e persino il suo riconoscimento dipendono dal motivo per cui viene suonata o ascoltata una determinata musica.

Chiedere come di solito fanno gli psicologi della musica ai soggetti che si sottopongono ai test, come ci si sente dopo un ascolto, non avrebbe alcun senso per questi individui, forse guarderebbero lo psicologo con una certa perplessità, per non dire altro, perché per loro queste domande non riguardano affatto la musica.

Se tutte queste variabili sul tema delle Emozioni in Musica non fossero sufficienti, un ulteriore spunto di riflessione riceve conferma sul piano etimologico: *emozione* e *movimento* hanno la radice latina "movere" in comune; dunque c'è continuità fra dimensione motoria e dimensione emotiva. Secondo R.Francés<sup>6</sup> gli schemi motori fondamentali sono comuni in tutti gli esseri umani ma la coloritura affettiva e sentimentale può essere influenzata dalla cultura di riferimento. Il salto, ad esempio è associato generalmente ad una situazione di allegria e la percezione di un ritmo come "saltellante" evoca tale sentimento positivo, ma possono esserci contesti culturali in cui il salto è associato talvolta all'aggressione di un'animale feroce, e quindi evocare anche paura. Sembra che gli schemi cinetici abbiano un forte impatto sul piano psicomotorio, sostanzialmente perché evocano esperienze posturali e neuromuscolari, inducono schemi simbolici e significazioni di tipo emozionali, grazie al riconoscimento di situazioni motorie maturate in un contesto familiare e sedimentate nella memoria.

Ancora una volta si evidenzia come il contesto sia la chiave di accesso all'interpretazione e alla comprensione di un determinato evento.

Bruno Nettl nel 1956 definì l'etnomusicologia come "*la scienza che si occupa della musica dei popoli non appartenenti alla civiltà occidentale*"<sup>7</sup>. A questo aggiungo che tale paradosso viene rimarcato da John Slodoba, che appartenendo alla categoria degli psicologi aggiunge ulteriore interesse a questa considerazione: "*noi sappiamo più sugli scopi per i quali la musica è usata in certe società non occidentali che non su quelli per i quali è usata nelle società consumistiche occidentali*"<sup>8</sup>.

Concludendo questo breve articolo vorrei lanciare un monito a chi si avvicina alla psicologia della musica nella speranza di apprendere come quest'ultima "infihammi i cuori".

---

<sup>6</sup> Freschi, A.M., 2006

<sup>7</sup>Merriam, A.P., 1984

<sup>8</sup> J.A.Slodoba, *Exploring the Musical Mind*, Oxford University Press, p.230, 2005

Resterete delusi!

Gli studi allo stato attuale sono inadeguati o addirittura semplicistici. Quando i neurologi si mettono a studiare come e in quali casi i soggetti classificano determinati frammenti musicali come “gioiosi” o “tristi”, chi come me ama la musica vede in questo un insulto alle qualità emotive della musica stessa. Da questo punto di vista, anche se son passati più di cent’anni condivido (mi spiace dirlo) il giudizio di Edward Hanslick<sup>9</sup>:

*“il processo fisiologico, attraverso cui la sensazione dal suono viene convertita in un sentimento, uno stato mentale, è inspiegato e resterà sempre tale. Non chiediamo alla scienza spiegazioni che non può darci”*

## **Bibliografia**

- Boezio, De istituzione musica, Istituto italiano per la storia della musica, Roma, 1990
- Pinker, S., Come funziona la mente, p.534, Mondadori, Milano, 2000
- Cross, I., Music, cognition, culture and evolution, p.32, Annals of the New York Academy of Sciences, 2001
- Mead, M., Community drama, Bali and America, p.81, American Scholar, 1942
- Ball, P., l’istinto musicale, p.30, edizioni Dedalo, 2010
- Freschi, A.M., Movimento e Misura, cit. p.213, EDT, Torino, 2006
- Merriam, A.P., Antropologia della Musica, cit., p.5, ed. , 1984
- J.A.Slodoba, J.A., Exploring the Musical Mind, Oxford University Press, p.230, 2005
- Hanslick, E., Il bello musicale, p.17, Minunziano, Milano, 1945

---

Hanslick, E., 1945