

Marco Basile, Gloria Galloni

Sul 'significato' in musica.

I limiti epistemologici di un'analisi semiotica musicale



Testo & Senso

n. 14

www.testoesenso.it

Abstract

La possibilità di parlare di un “significato musicale”, al di là delle considerazioni più strettamente legate all’ermeneutica e alla riflessione estetica tradizionale e contemporanea, si pone come *topos* privilegiato di indagine per le attuali scienze cognitive, un’indagine che, tuttavia, non è possibile ascrivere alle competenze di un unico campo disciplinare. Nell’articolo, attraverso una *review* della letteratura sul tema, verranno tratte affinità e divergenze esistenti tra alcune teorie semiotiche, musicologiche e cognitive, nel tentativo di comprendere su quali basi sia possibile parlare di una semiotica della musica in relazione al problema dell’attribuzione di significato.

The ability to analyse the "musical meaning", beyond the considerations more closely related to hermeneutics and traditional and contemporary aesthetic studies, stands as a privileged topic of research in cognitive science, an investigation which, however, cannot be attributed to the expertise of a single theoretical area of study. In this article, through a review of the literature on the topic, we will dash similarities and differences between semiotic theories and cognitive musicology, in trying to understand on what basis it is possible to speak of a semiotics of music in relation to the problem of musical meaning's attribution.

Introduzione

La possibilità di parlare di un “significato musicale”, al di là delle considerazioni più strettamente legate all’ermeneutica e alla riflessione estetica tradizionale e contemporanea, si pone come *topos* privilegiato di indagine per le attuali scienze cognitive, un’indagine che, tuttavia, non è possibile ascrivere alle competenze di un unico campo disciplinare. Obiettivo di questo articolo è presentare una *review* della letteratura semiologica, musicologica e psicologica incentrata sulla problematica della creazione di una semiologia della musica e di un suo significato, come punto di inizio di una più ampia riflessione interdisciplinare su questo argomento di studio. L’articolo è strutturato intorno all’opera di tre differenti autori del XX secolo. Nella prima parte è analizzato il pensiero di Jean Jacques Nattiez, musicologo francese, e nella seconda quello di Gino Stefani, semiologo e musicologo italiano. Entrambi questi autori, come si vedrà, hanno adottato un approccio apertamente “culturale” al problema. La terza parte è dedicata alle teorie psicologiche di stampo cognitivista, fra le quali quelle di Schön, Akiva-Kabiri e Vecchi, ed è presentato in particolare il pensiero dello psicologo John Sloboda, che sottolinea l’importanza di condurre un’analisi della semiotica

musicale fondata sia sull'utilizzo dei metodi della linguistica classica, sia sui risultati sperimentali emergenti dalla ricerca psicologica. Una conoscenza più approfondita dei meccanismi cognitivi ed emotivi presenti nell'elaborazione del significato "musicale" può, per Sloboda, gettare luce sulle differenze tra significato nel linguaggio verbale e significato musicale e dunque aprire la strada - come vedremo - a un modo integrato di analizzare, anche semioticamente, la musica.

Musica e linguaggio in Nattiez

Jean Jacques Nattiez nell'opera *Il discorso musicale*¹ ipotizza e sviluppa una semiologia della musica utilizzando il modello della "tripartizione semiologica" già elaborato dal semiologo Jean Molino². Secondo questo modello le forme dell'espressione umana possono essere definite come forme simboliche - e dunque oggetto dell'analisi semiologica³ - solo se in esse sono riconoscibili tre dimensioni o livelli⁴:

1. il processo poietico (legato alla creazione dell'opera, cioè all'emittente) che è l'insieme delle strategie grazie alle quali, alla fine dell'atto creativo, rimane una cosa prima non esistente, cioè l'opera oggetto dell'analisi poietica;

2. il processo estesico (legato alla percezione dell'opera, cioè al ricevente), che è l'insieme delle strategie messe in atto dal ricevente, ossia durante la percezione del prodotto dell'attività poietica, e sono oggetto dell'analisi estetica;

3. tra questi due processi o livelli troviamo l'analisi del livello neutro, l'oggetto musicale, l'opera, che può essere analizzata in quanto 'testo', cioè dal punto di vista della sua organizzazione interna o "immanente" (tenendo conto del fatto che la partitura di un'opera letteraria o musicale non diventa pienamente un'opera fin quando non viene letta o eseguita). La descrizione dell'opera è su questo livello "neutra" perché può essere sviluppata senza tener conto dei livelli poietici o estetici, ovvero, nelle parole di Nattiez, non deve esservi necessariamente *pertinenza* poietica o estetica⁵.

È estremamente facile osservare come i tre livelli esposti da Nattiez corrispondano alle categorie elaborate dalla teoria dell'informazione semiotica contemporanea per l'analisi della comunicazione: l'analisi semiologica, per Nattiez, è essenzialmente analisi di un codice. Comparando gli altri codici prestabiliti e riconoscibili che sono riscontrabili all'interno di una data cultura, Nattiez si

¹ JEAN-JACQUES NATTIEZ 1987.

² *ivi*, pp. 4-5.

³ È proprio la "Relazione simbolica", infatti, a consentire il legame tra una azione di comunicazione e il suo contenuto di riferimento, ovvero una azione di utilità, permettendo la condivisione di significati tramite l'uso di simboli (RAFFAELLA PETRILLI 2002, pp. 68-70).

⁴ La tripartizione rivela l'importanza della relazione intersoggettiva (cfr. RAFFAELLA PETRILLI 2002, p. 14).

⁵ JEAN-JACQUES NATTIEZ 1987, p. 2.

interroga sulla possibilità che anche la musica, come il linguaggio verbale, sia costituita da un codice analogo, e cioè di un sistema simbolico dotato di capacità espressiva e comunicativa. Nel pensiero di Nattiez, nella peculiarità propria del “significato” in musica, un qualche tipo di “codice” semiotico *deve* essere presente, come spazio di possibilità per l’esecuzione di un messaggio complesso, quale anche la musica può essere.

Per quanto riguarda la dimensione estetica, nella concezione di Nattiez e Molino essa è considerata come un processo attivo di costruzione da parte del ricevente (in generale, possiamo dire che tale aspetto è presente in ogni forma comunicativa e dunque preso in esame anche dalla semiotica, come processo di comprensione del messaggio, legato al contesto di riferimento⁶). In questo processo gli interpretanti⁷ che l’emittente attribuisce all’opera da lui prodotta o realizzata non sono necessariamente gli stessi di quelli che vengono proiettati dal ricevente sull’opera stessa, e con i quali il ricevente cerca di ipotizzare cosa l’emittente volesse comunicare (l’attribuzione di significati è modulata dal contesto nel quale il ricevente percepisce l’opera e, spesso, dalla discrepanza del periodo culturale tra creazione dell’opera e fruizione). Questo accade, secondo Molino, per il fatto che da un lato la discrepanza tra livello poetico ed estetico è assolutamente normale nei processi semiologici in generale, ma nella comunicazione specificamente musicale tale discrepanza è invece considerata eccezionale⁸.

Nattiez, utilizzando il suddetto modello di tripartizione semiologica, sostiene la necessità di analizzare non solo le opere e gli stili, ma anche l’armonia, la melodia, il ritmo, il metro, e in particolare ogni forma di discorso sulla musica inerente a quegli aspetti che nel linguaggio musicale corrispondono alla grammatica del linguaggio naturale. Questo significa che bisogna tener conto del fatto che il discorso sulla musica si trova a un livello superiore rispetto all’analisi dell’oggetto trattato (opera): esso è infatti una meta-riflessione, come analisi di una forma simbolica (inerente dunque anche l’aspetto semantico⁹), e allo stesso tempo anche analisi del fatto musicale tonale. Quando parliamo di semiologia dei parametri musicali significa che essa non solo è semiologia degli oggetti trattati, ma anche semiologia del discorso (non musicale) che li descrive. Partendo dal presupposto che il discorso sulla musica è un metalinguaggio, la possibilità di poterlo analizzare semiologicamente dipende dalla capacità del discorso verbale (che è una forma simbolica distinta dal fatto sonoro) di mediare la conoscenza della musica, o meglio

⁶ In semiotica, infatti, il comprendere può essere definito come “condividere informazioni su operazioni culturali (di utilità) tipiche di un gruppo sociale umano” (Ivi, p. 52).

⁷ Caratteristica essenziale del segno, come chiarisce l’autore seguendo una delle teorie classiche formulate in proposito, è il fatto che ogni segno non rinvia in maniera diretta ad un oggetto, ma si avvale dell’azione intermediaria di un secondo segno che è il suo interpretante, e così fa questo con un altro interpretante che a sua volta è segno, all’infinito.

⁸ JEAN-JACQUES NATTIEZ 1987, p. 5.

⁹ In semiotica, corrisponde generalmente al terzo livello della comunicazione, ovvero quella “comunicazione che serve a analizzare le Azioni di Comunicazione” (RAFFAELLA PETRILLI 2002, p. 119).

di far passare la conoscenza musicale attraverso un'analisi linguistica, riconoscendo tuttavia l'esistenza di un'esperienza musicale non riconducibile al linguaggio. Alla luce di ciò Nattiez afferma che "la semiologia della musica può essere analizzata tenendo conto allo stesso tempo della semiologia del discorso sulla musica"¹⁰ e analizza il discorso musicale calandolo in una prospettiva antropologica¹¹.

La semiotica dei parametri musicali comprende in parte un esercizio semantico, che nello studio del linguaggio verbale consente di scomporre il significato secondo l'uso delle parole ma, nel caso della musica, risulta associato, secondo Nattiez, all'analisi della melodia. Così come il significato di una parola dipende particolarmente dal contesto di riferimento (se una parola ha apparentemente un significato univoco, il suo senso cambia a seconda del contesto di utilizzazione) secondo Nattiez questo tipo di rapporto tra significati è presente anche nel linguaggio musicale.

L'autore, rifacendosi di nuovo a Molino, sottolinea che ogni elemento che appartiene al fatto musicale nella sua interezza (timbro, altezze, durate, intensità) può essere separato e preso come una variabile strategica della produzione musicale. Ne consegue che alla luce di quanto detto, "la costruzione di una teoria musicale è dunque l'organizzazione di una selezione data di interpretanti"¹², e l'obiettivo del modello di tripartizione semiologica è di verificare il modo mediante il quale le teorie e i metodi di analisi di un determinato parametro musicale (armonia, melodia, ritmo) entrino in stretto rapporto con la superficie semantica del concetto che designa lo stesso parametro. Per spiegare ciò, Nattiez introduce un'ulteriore nozione, quella di "nodo" o "intreccio". Se i fatti non esistono se presi isolatamente, poiché è il tessuto della storia (intreccio) a fornirne il senso e le possibili interpretazioni nel corso del tempo, allora il discorso sulla musica risulta quindi in un intreccio attraverso il quale il teorico della musica propone la sua spiegazione dei fenomeni musicali. Alla luce di ciò viene condotta un'analisi che si focalizza sull'origine culturale delle teorie e sull'esistenza di quello che viene definito come il "Principio trascendente delle teorie"¹³. Questo principio si basa sulla capacità di tradurre il fatto musicale in un "fenomeno", considerando dunque proprio come il singolo fruitore lo percepisce, e come ogni studioso lo analizza, sulla base della sua particolare visione del mondo e delle sue credenze, sulla sua visione *antropologica*.

Ne consegue, secondo l'autore, che per parlare di musica in senso semiotico, è necessario considerarla come un "fatto sociale totale"¹⁴, nell'accezione sociologica

¹⁰ *ivi*, p. 12.

¹¹ "È impossibile analizzare le diverse definizioni di musica al di fuori di un quadro antropologico" (JEAN-JACQUES NATTIEZ 1987, p. 17).

¹² *ibid.*

¹³ JEAN-JACQUES NATTIEZ 1987, p. 11.

¹⁴ Molino, citato in JEAN-JACQUES NATTIEZ 1987, p. 16.

datane da Marcel Mauss, comprensibile nella sua interezza attraverso uno studio trasversale ma globale delle sue parti *nella* cultura. L'analisi della semiologia della musica mediante l'uso del modello di tripartizione semiologica induce quindi Nattiez ad analizzare le diverse definizioni della musica in una prospettiva strettamente antropologica. L'oggetto di studio della semiologia della musica, per Nattiez, è dunque l'oggetto sonoro integrato in una costruzione arbitrariamente scelta dall'uomo, e il fatto musicale presuppone l'esistenza dell'evento sonoro (livello neutro), che è il risultato della intenzione creatrice (livello poietico), e che dipende dall'attitudine all'ascolto (livello estesico). L'utilizzo del modello di tripartizione semiologica evidenzia come, se da un lato la musica è definita dalle condizioni della sua produzione e dai suoi materiali, dall'altro è evidente che la scelta dei suoni piacevoli fa parte dell'estetica musicale. A una definizione basata sulle condizioni di produzione, ne succede una basata sull'effetto prodotto nell'ascoltatore.

L'approccio semiologico di Stefani

Il musicologo italiano Gino Stefani, nel testo *Introduzione alla Semiotica Musicale*¹⁵, intraprende la propria analisi del fenomeno musicale come segno, comunicazione e linguaggio, focalizzando l'attenzione sull'attribuzione della significazione in musica, e tenendo conto di tutti quei fattori culturali e sociali che ne influenzano la percezione. Partendo dal presupposto che per la semiotica musicale, nel senso accordato a essa da Stefani, tutti i fatti di segno, comunicazione, e di linguaggio sono da considerarsi sia come strutture sincroniche di informazione che come istituzioni sociali, la disciplina deve occuparsi secondo l'autore di evidenziare intrinsecamente (soprattutto nel caso della musica) l'importanza che hanno i fatti di massa e la pluralità dei comportamenti della nostra società di fronte ad uno stesso oggetto musicale¹⁶. L'oggetto di studio della semiotica musicale, come sottolinea l'autore, sono i veri comportamenti culturali della società, e non la creatività dei singoli individui, e dunque è in essi che vanno rintracciati i fatti oggettivi verificabili o falsificabili che consentono a tutte le persone di poter costruire il senso dei fatti di cultura (e non delle intuizioni personali), i codici e sistemi generali (non le singole opere), ed in particolare i contenuti generali dei discorsi comuni sulla musica. La semiotica musicale è per Stefani dunque una pratica culturale democraticamente orientata non solo alla ricerca del funzionamento segnico che la musica svolge nella società, ma in particolar modo all'appropriazione e gestione del discorso sulla musica, ovvero sulla comunicazione musicale di massa (caratterizzata da codici sociali più forti, evidenti, compatti). Alla luce di ciò, se nella musica tutto è o può essere considerato un segno, bisogna ineluttabilmente tener conto di come qualsiasi

¹⁵ GINO STEFANI 1976 (ristampa 1981).

¹⁶ *ivi*, p. 1.

aspetto delle strutture sonore richiami molteplici aspetti della cultura, e di come ogni valutazione o giudizio sul contenuto di un evento musicale porti alla correlazione tra qualsiasi analisi tecnica formale e i significati che essa interpreta. Stefani sottolinea come l'ostacolo maggiore per poter condurre un adeguato studio della semiotica musicale, oltre alla incapacità dei detentori del sapere musicale di mettersi in gioco e di accettare delle critiche al loro bagaglio di conoscenze privilegiate, è rappresentato dalla tendenza della cultura dominante a non riconoscere il rapporto tra le strutture materiali (i suoni) e i significati in musica. Tutto questo è riscontrabile nella dissociazione esistente tra analisi e critica: da una parte vi sono i compositori che focalizzano l'attenzione sul significante della musica piuttosto che sul significato, indirizzando la loro analisi verso fini pratici nella produzione di opere, dall'altra invece i critici producono dei discorsi sul senso degli oggetti musicali su un livello altro dalle strutture materiali. Mediante l'esplicitazione (cioè la dichiarazione di principi e metodi applicati nel discorso), l'autore evidenzia come la precisione nel dichiarare il punto di vista, l'oggetto e il discorso della semiologia rendano l'osservazione dei fenomeni possibile - seppur senza la pretesa di produrre teorie assolute, o complete, ma comunque determinando il passaggio dall'intuitivo e ideologico al critico, dall'impalpabile al verificato.

Se la musica è considerata un segno a tutti i livelli della sua organizzazione materiale, ogni suo livello o aspetto deve rimandare alla realtà esterna, indicandoci come il compito della semiotica musicale sia infinito. In questo l'autore individua l'esistenza di una correlazione tra gli obiettivi primari della semiotica musicale e quelli del lavoro culturale, rivolto non alla trasmissione di un sapere tradizionale totalitario o come privilegio di pochi, ma alla costruzione collettiva della percezione di noi stessi nel mondo e nella società.

Nel cercare di definire la musica come oggetto comunicazionale o semiotico, ed evidenziando il rapporto esistente tra funzioni socio-linguistiche riscontrate in musica ed i codici sociali che rendono possibile la comunicazione, Stefani applica alla musica le funzioni linguistiche prese dalla griglia di funzioni che Roman Jakobson ha ricavato dalla teoria della comunicazione. Egli quindi indica per la musica la funzione *fatica o di contatto*, la funzione *emotiva*, la funzione *conativa*, la funzione *referenziale*, la funzione *metalinguistica*, e la funzione *poetica o estetica o artistica*¹⁷. È in particolare la funzione *poetica*, e cioè è l'elaborazione del messaggio per se stesso, come oggetto, evento o ricerca, a catalizzare l'attenzione dell'autore. Quella poetica, secondo Stefani, è infatti la funzione più importante in ambito musicale, come la funzione referenziale lo è per il linguaggio verbale. L'opera musicale possiede nel suo grado più elevato le stesse caratteristiche del messaggio poetico, che sono l'ambiguità e l'autoreferenzialità: più queste caratteristiche sono presenti e tanto maggiore sarà la complessità dell'opera. La funzione poetica mette

¹⁷ Per quanto riguarda tali funzioni applicate all'analisi semiotica della comunicazione linguistica e simbolica, si confronti RAFFAELLA PETRILLI 2002, p. 88.

al centro dell'attenzione della semiotica musicale la dialettica tra autonomia ed eteronomia, arte e linguaggio, assumendo la musica nella sua globalità di funzioni comunicazionali.

Come detto precedentemente, il rapporto tra funzioni socio-linguistiche e codici sociali ci permette di inserire la musica in un contesto comunicazionale, cioè di emissione, messaggio, percezione (o anche di produzione, oggetto, consumo). Partendo da questo rapporto Stefani analizza tutti quei codici che comprendono il discorso musicale, sottolineando come il messaggio musicale non possieda esclusivamente codici musicali, ed evidenziando come un determinato codice possa essere debole o forte, cioè debolmente o fortemente *definito*, quindi più o meno vincolante, attribuendo ad ogni codice diversi gradi di socializzazione a seconda del tipo di funzione sociale che viene svolta o assunta dal messaggio musicale.

Il rapporto tra funzioni socio-linguistiche del fenomeno musicale e codici sociali permette di inserire, nell'analisi della prospettiva sincronica sinora affrontata, anche quella diacronica, focalizzando l'interesse sull'interazione tra codici e utenti che in linguistica è chiamata "competenza dei parlanti", e che consiste nella capacità non solo di usare ma anche di modificare il linguaggio utilizzato. L'interesse prevalente da parte della società occidentale verso il ruolo della funzione poetica in musica fa sì che tale competenza dei "parlanti" garantisca maggiori iniziative di creatività¹⁸ nel campo linguistico musicale piuttosto che in quello linguistico verbale, sottolineando così l'importanza della ridondanza non solo come spazio di creazione di nuovi segni, di nuove convenzioni, ma anche come condizione di comunicazione del senso.

Gino Stefani nella sua analisi dei sistemi e dei codici musicali (ovvero dei codici presenti nei messaggi musicali) rileva l'importanza del carattere discontinuo, arbitrario, analitico ed eterogeneo dei componenti dell'oggetto-evento musicale, troppo spesso considerato come un'entità unitaria addirittura quasi naturale.

Egli evidenzia come il *continuum* fonico sia segmentato in quattro categorie culturali (aspetti morfologici del discorso, cioè forme dell'espressione e, al contempo, del contenuto) che sono: le altezze, le durate, i timbri, le intensità. Tali categorie culturali, secondo l'autore, si fondano sui meccanismi della percezione e delle funzioni cognitive dell'ascolto, facendo così propria l'interazione tra prospettiva culturalista e studi di psicologia della musica.

L'analisi di Stefani sui codici e sulla morfologia dei sistemi musicali induce a sottolineare l'importanza di considerare non solo l'opera musicale come un sistema di sistemi, ma di applicare a questa opera un metodo di analisi strutturale che è

¹⁸ La creatività nella comunicazione si esplica nella capacità "di costruire una pluralità di lingue e codici semiologici. Essa sta, dunque, in ciò che Saussure ha chiamato *faculté du langage*" (TULLIO DE MAURO 1982, p. 50; in RAFFAELLA PETRILLI 2002, p. 75; corsivi di Petrilli).

quella dialettica critica tra il momento dell'individuazione di modelli ricorrenti e il momento dell'individuazione di quello scarto particolare, di quel comportamento singolare, che rende l'opera l'ultimo obiettivo del giudizio e della descrizione. L'analisi strutturale dell'opera musicale in Stefani, dunque, è vista come ricerca del modello che unisce i diversi aspetti o piani dell'opera stessa, applicandola non solo a qualsiasi opera pensata serialmente, ma anche a qualsiasi opera strutturata ovvero pensata nel suo complesso. L'idea di base della semiotica consiste infatti, per l'autore, nello stabilire che la segmentazione (discretizzazione) sul piano dell'*espressione* è allo stesso tempo una segmentazione sul piano del *contenuto*, e così viceversa. Questo conduce l'autore a ritenere che le funzioni socio-linguistiche riscontrate in musica (l'analisi strutturale, la segmentazione del *continuum* fonico in quattro sezioni - altezze, durate, intensità, timbri - e le caratteristiche del messaggio poetico presenti anche nell'opera o produzione musicale - ambiguità e autoriflessività) devono essere considerate non solo come delle configurazioni dell'*espressione*, ma contemporaneamente anche come delle configurazioni del *contenuto*.

Chiedendosi se il *contenuto* in musica sia di tipo cognitivo o emotivo, l'autore sostiene un primato del secondo campo sul primo, pur ponendosi l'obiettivo di ridurre il *contenuto* emotivo, almeno in parte, a descrizioni di stampo cognitivo, avvalendosi dei progressi dell'estetica sperimentale conseguiti nelle scienze cognitive. Un testo o un evento musicale, secondo Stefani devono essere considerati come un'unità complessa, ma al contempo la loro analisi è possibile solo attraverso la discretizzazione, la segmentazione, in un processo di distinzione analitica. L'uso della parola su un testo permette di analizzarlo e di rilevare come la sua unità sia un composto. Alla luce di questo, se consideriamo un evento musicale come un testo (cioè come un prodotto di cultura), ci rendiamo conto di come sia proprio questa pratica culturale che è la semiosi a dividere il testo in due versanti o varianti. Nel primo caso essa individua gli aspetti materiali di cui il testo è composto, nel secondo attribuisce al testo o a una qualche parte di esso un determinato senso. L'analisi è dunque lo studio del significante, mentre l'interpretazione è definita come lo studio del significato. L'obiettivo della riflessione di Stefani è occuparsi dell'analisi musicale analizzando al contempo significante e significato come due facce della stessa medaglia, tramite lo studio dei fatti culturali.

Infatti, laddove si analizzi solo una delle due facce del segno, l'analisi semiotica dev'essere considerata solo "virtuale"¹⁹. L'opera musicale è un qualcosa che viene percepito come unico, unitario, indivisibile in sé, ma frazionabile solo in ambito di analisi, e chi segmenta omette - e cioè sceglie il senso, e anche in questo caso, *interpreta*.

¹⁹ GINO STEFANI 1981, p. 37.

Musica e linguaggio secondo le teorie cognitive

La psicologia cognitiva, per quanto riguarda il problema del significato in musica, ha per certi versi seguito almeno una parte del programma di ricerca elaborato da Stefani, concentrandosi proprio sull'analisi delle competenze musicali a partire dai suoi "elementi" (e processi) cognitivi minimi, elaborando diagrammi di interazione tra le diverse componenti (una tendenza già presente nella storia della psicologia e della neuropsicologia dei processi musicali)²⁰. Come è noto, l'abilità di percepire e di elaborare l'informazione musicale è una capacità universale comune a tutte le culture della nostra specie. Tuttavia, l'ascolto della musica della propria cultura fornisce all'ascoltatore un bagaglio di conoscenze implicite sui fenomeni musicali. La non consapevolezza delle modalità con cui queste preferenze cognitive vengono acquisite induce a parlare di apprendimento implicito, che richiede l'elaborazione di una enorme quantità di informazione in tempi molto veloci e in modo automatico²¹.

A prescindere dalla modalità di acquisizione, anche la più semplice competenza musicale consta e necessita dello sviluppo di un cospicuo numero di capacità cognitive: memoria, mantenimento dell'attenzione, analisi della struttura ritmica. Schön e colleghi analizzano e distinguono tra le abilità umane la cui acquisizione avviene nella prima infanzia e quelle che vengono acquisite come conseguenza dell'interazione ambientale e culturale. Per quanto riguarda lo sviluppo ontogenetico, alcuni studi di psicologia sperimentale hanno dimostrato che già nell'esperienza prenatale del neonato il sistema percettivo e, per certi aspetti, cognitivo sia funzionante: ciò viene evidenziato in base alla capacità del feto di rispondere a suoni e rumori a partire dal terzo trimestre della gravidanza²². Ma le capacità del feto sembrano andare al di là del semplice riconoscimento vocale, per estendersi a veri e propri fenomeni di *priming* fonologico: alcuni studi hanno rilevato come, dopo la nascita, il bimbo abbia una preferenza per una storia letta ripetutamente dalla madre durante il terzo trimestre di gravidanza, rispetto ad una storia mai letta²³, e tale preferenza è stata osservata anche per la musica²⁴.

L'analisi di una melodia richiede diversi meccanismi cognitivi: riducendo al minimo, ne è necessario uno che permetta la codifica dell'altezza delle note, e un altro che consenta la codifica dell'informazione temporale²⁵. La codifica dell'altezza può a sua volta essere scomposta in due aspetti: l'elaborazione del contorno e l'elaborazione degli intervalli. Il contorno melodico è il susseguirsi di sali e scendi

²⁰ MATTIA DELLA ROCCA 2013.

²¹ Dowling 1993, citato in DANIELE SCHÖN, LILACH AKIVA-KABIRI, TOMASO VECCHI 2012, p. 12.

²² *ivi*, p. 15.

²³ *ibid.*

²⁴ *ibid.*

²⁵ *ivi*, p. 17.

delle note in una melodia. La dimensione degli intervalli codifica invece la distanza fra due note in una melodia. È stato rilevato che i cambiamenti del contorno sono riconosciuti con maggiore facilità rispetto ai cambiamenti di intervallo, ad esempio i bambini come gli adulti riescono a riconoscere con maggiore facilità i cambiamenti del contorno anche quando due melodie vengono presentate dopo un silenzio di 15 secondi l'una dall'altra²⁶.

L'assenza dell'esperienza musicale non sembra essere un fattore discriminante per le capacità di elaborazione musicale unitaria: infatti, sembra non esserci differenza tra musicisti e non musicisti nell'elaborare le caratteristiche del contorno di un oggetto sonoro²⁷. Differenze riscontrabili si hanno invece in altri aspetti che caratterizzano il riconoscimento di una melodia, come ad esempio gli intervalli musicali²⁸.

Per quanto riguarda l'analisi delle analogie e delle differenze esistenti tra musica e linguaggio verbale, sembra di poter affermare che entrambi sono linguaggi universali, nel senso che sono presenti in tutte le culture umane. Musica e linguaggio, almeno nell'accezione comune del termine, appartengono infatti esclusivamente alla specie umana. Schön, Akiva-Kabiri e Vecchi ipotizzano che sia il linguaggio verbale che quello musicale assicurino la coesione del gruppo sociale, ed abbiano dunque un ruolo di estrema importanza in tutte le società umane.

Musica e linguaggio sono fenomeni complessi che la psicologia cognitiva, come precedentemente accennato, ha sempre sottoposto a un processo analitico e tendenzialmente riduzionista. La possibilità di descrivere la musica nelle sue diverse componenti - armoniche, acustiche, melodiche, ritmiche - chiama in causa capacità cognitive diverse, proprio come avviene nel linguaggio, con i suoi diversi livelli di elaborazione cognitiva: il livello fonetico-fonologico (fonetica e prosodia); il livello morfosintattico (combinazione dei fonemi in morfemi e dei morfemi in parole); il livello sintattico (regole che definiscono le relazioni tra le parole); il livello lessicale-semantic (accesso al significato). Ai fini dell'analisi tra analogie e differenze presenti nel linguaggio e nella musica, diviene dunque fondamentale il confronto tra il modo in cui le regole dell'armonia e le regole della sintassi linguistica sono applicate a suoni e parole, e il modo in cui la struttura risultante (melodia, frase) viene mantenuta viva a livello della memoria operativa. L'importanza del contributo del lavoro di Schön e colleghi sta proprio nel confronto dei diversi livelli di elaborazione linguistica e musicale attraverso dei parametri che caratterizzano sia i suoni musicali che linguistici (altezza, durata, intensità, timbro) e nell'analisi del modo in cui l'uso di questi parametri sia simile nella trasmissione di una emozione. Gli autori affermano infatti che i musicisti comunicano emozioni utilizzando un codice acustico che deriva da programmi

²⁶ Chang & Trehub 1977, citato in DANIELE SCHÖN, LILACH AKIVA-KABIRI, TOMASO VECCHI 2012, p. 18.

²⁷ DANIELE SCHÖN, LILACH AKIVA-KABIRI, TOMASO VECCHI 2012, pp. 18-19.

²⁸ Trainor et al. 1993, citato in DANIELE SCHÖN, LILACH AKIVA-KABIRI, TOMASO VECCHI 2012, p. 19.

neurali innati per l'espressione di emozioni vocali, per cui la musica potrebbe essere considerata una forma di linguaggio più elevato che trasforma i sentimenti in un "paesaggio udibile"²⁹.

Due interessanti fenomeni descritti dalla psicologia cognitiva nel campo della percettologia sono la percezione categorica e la restaurazione fonemica. La percezione categorica consiste nel fatto che un continuo sonoro linguistico o musicale venga percepito come segmentato in unità discrete (fonemi, note, parole). Ad esempio se si ripete due volte la stessa frase, i fonemi percepiti saranno gli stessi, nonostante ci siano variazioni acustiche che possono talvolta essere importanti; similmente, in musica, piccole modifiche di un intervallo non sono percepite come stonate³⁰. Invece il fenomeno di restaurazione fonemica avviene quando si sostituisce una parte del segnale linguistico con un rumore o con un silenzio. Ad esempio facendo ascoltare a un soggetto un segnale artificialmente modificato, questi può non accorgersi della manipolazione artificiale. Nel momento in cui se ne accorga, tenderà a dire di aver percepito un rumore simultaneo alla parola o musica. In poche parole, le aspettative semantico-lessicali (o musicali) prendono il sopravvento sull'analisi acustica.

A livello sintattico-strutturale, così come tutte le lingue possiedono una struttura sintattica, analogamente esiste dal punto di vista della psicologia cognitiva una sintassi musicale o grammatica musicale. La musica è infatti soggetta a leggi universali che ne influenzano fortemente la struttura. Diversi gruppi di note costituiscono frasi musicali come nel linguaggio; le "parole" legate tra di loro formano una frase (soggetto, verbo, oggetto). Ma è importante sottolineare che esistono anche delle differenze a livello sintattico tra musica e linguaggio. Ad esempio, le regole della grammatica musicale sono molto più flessibili e ambigue rispetto alle regole linguistiche che hanno poco margine di libertà, per cui la funzione comunicativa del linguaggio favorisce una stabilità sintattica maggiore, mentre l'ambiguità in musica è un elemento estetico fondamentale³¹. Inoltre, molte delle regole musicali riguardano la dimensione verticale, ovvero quella della simultaneità dei suoni (sinfonia). Nel linguaggio queste regole sono completamente assenti, in quanto per ottimizzare la chiarezza del messaggio non è possibile parlare tutti assieme e produrre senso³².

Infine, non si può prescindere dal prendere in considerazione il "significato". La musica, pur essendo secondo gli autori "autoreferenziale" ("un accordo di Do maggiore non vuol dire nulla di più che un accordo di Do maggiore"³³), non è priva di senso, ma a differenza del linguaggio non possiede

²⁹ DANIELE SCHÖN, LILACH AKIVA-KABIRI, TOMASO VECCHI 2012, p. 86.

³⁰ *ivi*, p. 68.

³¹ *ivi*, p. 71.

³² *ibid.*

³³ *ibid.*

delle regole arbitrarie che permettono di associare un significato ai suoni. I suoni vengono classificati in diverse categorie semantiche a seconda del timbro. Ad un suono stridente verrà associato qualcosa di sgradevole, a un suono cangiante qualcosa in movimento, a un suono grave qualcosa di grosso e via così⁸⁴.

Un'altra analogia tra musica e linguaggio riguarda la capacità di entrambe di generare aspettative rispetto ad altri eventi. Infatti come una sequenza di note ci porta ad aspettare che una nota precisa segua, così una certa frase ci porta ad aspettare una parola piuttosto che un'altra⁸⁵.

Una volta affrontate le caratteristiche delle componenti minime, però, la psicologia cognitiva ha anche intrapreso il problema del significato della musica a partire da esse. Il volume *La mente musicale* di John Sloboda⁸⁶ affronta l'analisi dei significati che la musica ha per l'essere umano. Per quanto riguarda l'aspetto più propriamente legato al significato, Sloboda utilizza le teorie di analisi musicale elaborate da Schenker⁸⁷, raffrontate con le teorie di psicolinguistica di Noam Chomsky⁸⁸, per tentare di determinare una semantica della musica sulla quale costruire una sua possibile semiologia. L'importanza del contributo del lavoro di Sloboda è la distinzione tra natura e cultura nell'attribuzione di significato alla musica, mettendo in evidenza come una semiotica musicale non sia possibile seguendo i metodi classici di quella linguistica. L'utilizzo di un'analisi proveniente dalla psicologia cognitiva, che pure non si sostituisce a quella propriamente semiotica, aiuta a gettare luce sulle problematiche specifiche della significazione musicale. Nella comparazione tra Schenker e Chomsky, Sloboda trova il fondamento teorico per la sua ipotesi secondo cui musica e linguaggio condividono delle caratteristiche sia funzionali che formali, suddividendo il linguaggio e la musica in tre componenti: fonologia, sintassi e semantica. Le similitudini presenti tra la concezione di Schenker⁸⁹ sulla musica e quella di Chomsky sul linguaggio risultano evidenti. Il linguista Chomsky⁴⁰, nelle sue teorie di psicolinguistica, afferma che a livello profondo tutti linguaggi naturali hanno la stessa struttura e questa può dirci qualcosa di universale sull'intelletto umano. Il musicologo tedesco Schenker afferma che "a livello profondo tutte le buone composizioni musicali hanno la stessa struttura"⁴¹, la quale è in grado di rivelarci almeno in parte la natura dell'intuizione musicale. Dire che musica e linguaggio sono caratteristiche della specie umana, e appaiono universali in tutti gli uomini, significa affermare che gli esseri umani possiedono una capacità generale di acquisire una competenza linguistica e musicale. L'affermazione della specificità del linguaggio è stata oggetto

⁸⁴ Schaeffer 1966, in DANIELE SCHÖN, LILACH AKIVA-KABIRI, TOMASO VECCHI 2012, p. 71.

⁸⁵ *ivi*, p. 72.

⁸⁶ JOHN A. SLOBODA 2002.

⁸⁷ Schenker 1935, citato in JOHN A. SLOBODA 2002, p. 49 e successive.

⁸⁸ Chomsky 1957, 1968, citato in JOHN A. SLOBODA 2002, p. 49 e successive.

⁸⁹ JOHN A. SLOBODA 2002, p. 41.

⁴⁰ *ivi*, p. 40.

⁴¹ *ivi*, p. 41.

di varie dispute in ambito psicologico, infatti sembrano non esserci altre specie le cui comunicazioni naturali siano correlate e condividano tutte le caratteristiche dell'uomo. L'ipotesi della specificità per la musica dimostra come non si abbiano paralleli nel mondo animale con la funzione svolta dalla musica nella comunicazione umana. Molti dei comportamenti sonori degli animali, compresi quelli che appaiono più strutturati, sono segnali intra-specifici relativamente rigidi di territorialità, aggressione, sesso, e via dicendo.

Sia il linguaggio che la musica sono in grado di generare un numero illimitato di nuove sequenze. Come le persone possono produrre frasi mai sentite prima, anche i compositori possono scrivere melodie che nessuno ha mai prima generato. Il mezzo naturale sia per la musica che per il linguaggio è uditivo-vocale, questo vuol dire che entrambi vengono ricevuti come sequenze di suoni, e prodotti come movimenti vocali (nel caso del canto) che creano suoni. Inoltre possiedono molti meccanismi neurali in comune, per l'analisi degli stimoli in arrivo e per la produzione delle risposte motorie.

Sloboda analizza “come le forme assunte da linguaggio e musica differiscano da cultura a cultura, anche se vi sono dei vincoli universali a cui entrambe non possono sottrarsi”⁴². L'esistenza di forme differenti fa sì che le persone da una parte abbiano una certa familiarità con alcune forme comunicative, e dall'altra che siano del tutto incapaci di affrontarne adeguatamente altre. Inoltre, la differenziazione tra le diverse forme, sia in campo linguistico che in campo musicale, rende difficile sostenere che esistano delle caratteristiche universali: “In linguistica la funzione del linguaggio viene considerata come l'espressione del pensiero, e la forma del pensiero umano è innata e comune a tutti membri della specie”⁴³.

La struttura profonda di un enunciato è strettamente correlata al pensiero che questa rappresenta. La rappresentazione fedele di un pensiero da parte della struttura profonda, richiede che questa sia soggetta a dei vincoli. In sintesi se i pensieri prelinguistici nell'uomo hanno lo stesso tipo di forma, questo porta a pensare che le strutture linguistiche che li rappresentano devono avere lo stesso tipo di forma. Per poter mettere in una frase la struttura profonda, il parlante deve trasformarla in una sequenza lineare di suoni, che permetta di fornire le informazioni necessarie all'ascoltatore. Queste trasformazioni sono soggette a un doppio vincolo: da una parte la natura dell'apparato vocale comune a tutti gli uomini (che determina l'aspetto generale di superficie di ogni espressione linguistica), dall'altra quello della struttura profonda che è alla base di ciò che comparirà alla superficie. Dobbiamo analizzare se esista una qualche entità che abbia, con le sequenze musicali, lo stesso rapporto che il pensiero ha con le sequenze linguistiche. Il pensiero non può essere considerato una sequenza linguistica, semplicemente perché esiste indipendentemente dal linguaggio. Lo

⁴² JOHN A. SLOBODA 2002, p. 52.

⁴³ *ivi*, p. 53

ritroviamo anche negli esseri umani che del linguaggio sono privi o non lo hanno ancora acquisito. Ugualmente nella musica vi è una qualche forma di attività mentale che potrebbe aver luogo in una mente priva di conoscenze musicali, come il canto tibetano e le cantilene infantili.

La rappresentazione soggiacente per la musica deve essere concepita come una sorta di schema molto astratto, che custodisce o conserva solo quelle caratteristiche che tutte le musiche hanno in comune⁴⁴.

L'apprendimento di un linguaggio musicale corrisponderebbe così alla capacità di acquisire un modo di rappresentare nei suoni queste caratteristiche. Abbiamo accennato precedentemente al fatto che sia il linguaggio che la musica sono suddivisi in tre componenti, la fonologia, la sintassi, e la semantica. La fonologia è presente in tutti i linguaggi umani, italiano compreso. Ogni emissione linguistica può essere analizzata in un piccolo insieme di classi di suoni della lingua parlata, detti per l'appunto fonemi. Molti di essi corrispondono alle lettere di un alfabeto (ad esempio la parola "cane" è così composta da quattro fonemi, uno per ogni lettera). Due sono gli aspetti di grande rilevanza per i fonemi, il primo è che la maggior parte di questi non è caratterizzata da valori specificati in modo assoluto, ma da una gamma di suoni lungo certe dimensioni. Mentre l'altro aspetto è che il *continuum* dei suoni viene suddiviso in modo diverso dalle diverse lingue (due suoni che in una lingua costituiscono due fonemi diversi, possono essere uditi come un unico fonema in una lingua differente; questo spiega il motivo per cui le persone hanno difficoltà a capire una lingua che è differente fonologicamente dalla propria). Queste caratteristiche del linguaggio trovano alcune correlazioni con quanto avviene in campo musicale. Nella musica il fonema fondamentale è la nota, e come il fonema anche la nota è caratterizzata da parametri di frequenza e durata. "La sintassi o grammatica formale è un sistema chiuso che ha l'unico obbiettivo, di generare l'insieme delle sequenze che vanno ritenute grammaticali"⁴⁵. Se nel linguaggio è possibile comunicare e farsi capire anche senza l'uso di una grammatica corretta, nella musica accade qualcosa di analogo: violando intenzionalmente le aspettative dell'ascoltatore è possibile avere una certa libertà nei confronti della grammatica o sintassi musicale.

Per quanto riguarda la semantica musicale, il punto focale è la verifica della possibilità di stabilire delle analogie tra la musica e qualche altro fenomeno sostanzialmente non musicale. Come nel comportamento linguistico le persone difficilmente riescono a ricordare parola per parola ciò che sentono o leggono, analogamente nella musica succede qualcosa di simile. Sloboda fa notare, secondo la teoria dell'associazione extra-musicale, che il rappresentare "la musica come un

⁴⁴ JOHN A. SLOBODA 2002, p. 54.

⁴⁵ *ivi*, p. 70.

sottosistema chiuso, privo di legami essenziali con altri domini cognitivi non sia del tutto veritiero”⁴⁶. Se noi ascoltassimo, ad esempio, l’esecuzione di un lavoro sinfonico lungo e complesso, non riusciremmo a ricordare ogni singolo tema di questa opera, ma qualcosa rimarrebbe comunque nella nostra memoria. Nei casi in cui questo ricordo si dovesse esprimere in parole, noi tenderemmo a caratterizzare la musica ascoltata attraverso l’uso di metafore.

Il confronto tra musica e linguaggio viene successivamente analizzato alla luce di differenti teorie classiche della semiotica musicale - in particolare, la teoria imitativa, la teoria del significato intrinseco di Cooke, e quella dell’associazione extramusicale - evidenziando le analogie e le differenze. Considerando la teoria imitativa, è bene chiedersi cosa fa sì che la musica abbia per noi un significato. Una risposta esauriente potrebbe venirci dalla capacità della musica di imitare i suoni che si presentano in contesti esterni, ovvero la possibilità di riprodurre degli effetti considerevoli imitando il canto degli uccelli, o utilizzando dei legni per suggerire una scena pastorale. Il riconoscimento di questi significati richiede un’idonea conoscenza dei suoni extra-musicali. La rappresentazione di eventi esterni da parte del compositore attraverso l’utilizzo della musica non sempre è semplice da realizzare. Purtroppo, Sloboda fa notare che la musica che ha dei riferimenti esterni così espliciti è molto poca, ed anche in questi casi i riferimenti non esauriscono il significato. “Il riferimento musicale ha un valore particolare, questo perché la musica risulta avere un senso anche se l’ascoltatore non lo coglie”⁴⁷. La concezione più esauriente riguardo la tesi che vede le sequenze musicali denotare certi stati emotivi è quella di Deryck Cooke. Egli sostiene “che gli intervalli della scala diatonica⁴⁸ indicano delle qualità emotive diverse”⁴⁹ (per esempio, la terza maggiore indica piacere; quinte e ottave indicano la neutralità), procedendo così all’isolamento di svariate combinazioni melodiche fondamentali di questi intervalli, che appaiono esserci in tutta la musica tonale (con questa si intende una musica organizzata attorno ad suono centrale o ad una tonica). Una risposta alla capacità dell’ascoltatore di cogliere questi significati potrebbe essere soddisfatta sia dal considerare i motivi come intrinsecamente neutrali rispetto alle emozioni, e sia dall’acquisire dei significati emotivi da parte delle persone, per associazione, proprio con quei tipi di parole che appaiono accompagnare abitualmente i motivi. Questa sembra essere una spiegazione più semplice e soddisfacente, almeno per quegli ascoltatori cresciuti nell’ambito di una certa cultura musicale. Cooke ci invita a rifiutare “il concetto di neutralità intrinseca per la musica”⁵⁰, sostenendo che certi motivi sono più adatti di altri a suggerire determinate emozioni, tenendo conto dei rapporti tonali.

⁴⁶ JOHN A. SLOBODA 2002, p. 108.

⁴⁷ *ibid.*

⁴⁸ La scala diatonica è una scala musicale formata da sette delle dodici note che compongono la scala cromatica.

⁴⁹ *ivi*, p. 109.

⁵⁰ *ivi*, p. 111.

Alla luce di quanto detto, si può ipotizzare che il sistema tonale offra delle analogie per la rappresentazione delle emozioni con qualche spazio semantico, e che tali analogie permettano di trovare delle correlazioni parziali tra rapporti tonali ed emozioni. La capacità di apprezzare delle relazioni tonali in musica, da parte di ogni persona che ne sia capace e che abbia una normale comprensione delle emozioni, dovrebbe consentire la possibilità di rilevare quali siano questi rapporti analogici tra musica ed emozioni. Un'associazione esplicita parole-musica potrebbe non essere così sufficiente, per poter apprezzare i significati emotivi di un brano. Questo spiega come mai i compositori di diverse epoche utilizzassero gli stessi tipi di forme melodiche per poter esprimere esplicitamente le emozioni del testo, e come eventuali accoppiamenti con emozioni diverse da quelle che oggi attribuiamo non sarebbero così facili da apprendere, dato che si troverebbero ad operare contro i rapporti analogici già pronti presenti nelle tonalità contemporanee.

John Sloboda conclude facendo riferimento alle teorie del musicologo americano Meyer⁵¹, che ha proposto una distinzione tra due forme di significato in musica, quello incorporato e quello designativo, affermando che la semiologia della musica non è simile a quella applicabile alla lingua, ma a quella applicabile alla poetica. Il significato designativo si riferisce a qualcosa di esterno alla musica, ad eventi e oggetti che appartengono al dominio non musicale. Invece il significato incorporato è il senso che un brano musicale può avere per l'ascoltatore in termini sia di struttura propria, e sia di interazione tra questa struttura nel suo disporsi, e le conoscenze e aspettative musicali dell'ascoltatore stesso. La struttura musicale di un brano può creare certe aspettative (o implicazioni) che possono essere deluse o soddisfatte. Tra le prime aspettative alcune possono essere soddisfatte subito, altre dopo un intervallo. Questo sistema crea un flusso dinamico di tensioni e risoluzioni, che possono influenzare le risposte emotive ed estetiche dell'ascoltatore.

Conclusioni

Considerate le affinità e le divergenze tra autori provenienti da campi di studio differenti sullo stesso problema, ci sembra che emerga il dato per cui, nel momento stesso in cui si stabilisce un'interazione con i fruitori, l'opera musicale è un sistema di interazioni interne. Queste dimensioni si influenzano a vicenda determinando trasformazioni strutturali e semantiche: il significato della musica viene quindi modificato in base a diversi fattori, che spaziano da quelli legati al contesto sociale a quelli relativi allo sviluppo filo- e ontogenetico. Nel proporre delle teorie sul significato della musica, entrano in gioco dunque la volontà del compositore, l'interpretazione dei primi ascoltatori o di quelli più competenti, una fondazione semiologica e psicologica dei segni musicali. Di conseguenza, assume

⁵¹ Meyer 1956, in JOHN A. SLOBODA 2002, p. 116.

un rilievo notevole la necessità di integrare un discorso culturale e storico all'interno degli studi sui meccanismi percettivi e cognitivi dell'elaborazione musicale. Se ricerche recenti hanno suggerito la dimensione prettamente *embodied* ed enattiva della percezione acustica, ivi compresa quella musicale oltre che linguistica⁵², essa non può comunque prescindere dal contesto culturale in cui tale percezione si realizza. Le nuove scienze cognitive, nella sfida aperta per il terzo millennio della definizione di un significato della musica, di conseguenza dovranno secondo noi saper conciliare lo studio dei processi di base in una prospettiva sociale superando aporie e limiti delle "due culture", per creare gli strumenti di determinazione - prima ancora di poter determinare - di una semiotica della musica cognitiva, culturale e storica.

Bibliografia

DELLA ROCCA MATTIA, GALLONI GLORIA, MORABITO CARMELA, "Dal suono alle cose: gli oggetti acustici nelle scienze cognitive", in Tedeschini M., Rotili M. (a cura di), *Sensibilia 6. Le cose*. Mimesis, in corso di pubblicazione.

DELLA ROCCA MATTIA, *The "Other" Localization: XIX Century French Neurophysiological Models for the Seat of Musical Faculty in the Brain*, «Rivista Internazionale Di Filosofia e Psicologia», IV(II), 2013.

DE MAURO TULLIO, *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue*, Roma-Bari, Laterza 1982.

ECO UMBERTO, *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani 1971.

NATTIEZ JEAN-JACQUES, *Il discorso musicale*, Torino, Einaudi 1987.

PETRILLI RAFFAELLA, *L'interazione simbolica*, Perugia, Guerra 2002.

SAUSSURE FERDINAND DE, *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza 2010 (ed. or. 1922).

SCHÖN DANIELE, AKIVA-KABIRI LILACH, VECCHI TOMASO, *Psicologia della Musica*, Roma, Carocci 2012.

SLOBODA JOHN A., *La Mente Musicale*, Bologna, il Mulino 2002.

STEFANI GINO, *Introduzione alla semiotica musicale*, Palermo, Sellerio 1976 (ristampa 1981).

⁵² MATTIA DELLA ROCCA, GLORIA GALLONI, CARMELA MORABITO, in corso di pubblicazione.