

Martina Sanzi

Musica, film, emozione: appunti di viaggio nell'inconscio cinematografico

Abstract

Comprendere e analizzare l'influenza della musica sulle immagini e tra gli aspetti più affascinanti delle ricerche sul cinema. Affrontare un lavoro così complesso vuol dire ripercorrere le basi storiche, scientifiche ed antropologiche degli elementi e delle discipline che coinvolgono il discorso cinematografico. Sarà dunque fondamentale approfondire il concetto storico di 'spettatore' come parte attiva alla comprensione e nell'interpretazione del testo filmico, analizzando la sua importanza storica e la sua influenza sull'evoluzione del cinema, senza tralasciare le basi scientifiche che coinvolgono le emozioni e i suoi complessi meccanismi. Per poter avere una quadro complessivo di cosa rappresenti la musica all'interno della macchina cinematografica e in che modo si sia evoluta nella società fino ad imprimersi nell'immaginario collettivo, resta fondamentale analizzare il film partendo dal prodotto audiovisivo e dalla costruzione dell'elemento musicale all'interno di esso.

Il cinema è sempre stato un argomento controverso. La difficoltà nel riuscire ad inquadrare questa immensa macchina multimediale, espressione iperrealistica dell'uomo, deriva probabilmente dalla

sua capacità di suscitare emozioni intense e reali. Le immagini e i suoni dei film, lungo le fasi in cui il cinema ha avuto modo di sperimentare e affinare il proprio codice espressivo infatti, si sono impressi in maniera incisiva nell'immaginario collettivo, tanto da divenire delle vere e proprie icone culturali, dei modelli a cui ispirarsi nella vita di tutti i giorni.¹ Sono le emozioni provate in sala dunque, quelle che più riescono a lasciare un chiaro segno nella memoria degli spettatori. Ma allora per quale motivo l'attenzione scientifica verso il ruolo delle emozioni è nata in epoche così recenti?

La complessità del sistema e del significato delle emozioni è stata oggetto recente di studio. Fino alla fine del '800 infatti, la mente e il corpo furono considerati come due elementi strettamente separati tra loro, complesse strutture che agivano senza influenzarsi a vicenda. Questa visione, che seguiva prettamente quella Cartesiana², non permise di comprendere realmente l'importanza del ruolo delle emozioni nella vita dell'uomo. Furono dunque gli studi condotti da Charles Darwin nel corso dell'800 a rivoluzionare e influenzare i pensatori fino ai giorni nostri, dando alla questione un risvolto del tutto nuovo. Connettere il corpo ai fenomeni psicologici considerando le sue basi biologiche, permise dunque di approfondire la vastità della rete cerebrale e del meccanismo emozionale.³

Questo nuovo approccio fu fonte di ispirazione per molti filosofi, psicologi e scienziati alla fine dell'800 e all'inizio del '900. Il 'principio di Spencer-Bain'⁴ ad esempio, tra le prime ipotesi formulate sulle emozioni, si focalizzò maggiormente sul rapporto causa/effetto rispetto alle decisioni intraprese dall'individuo e la sensazione piacevole/spiacevole provata in relazione all'azione compiuta. Proprio

¹ Cfr. CARL PLANTINGA, *Moving Viewers, American Film and the Spectator's Experience*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 2009.

² La dualità mente/cervello deriva principalmente dalla concezione di Cartesio che le considerava come due entità ontologicamente separate, la *res extensa* e la *res cogitans*. Secondo il filosofo la mente, dotata di specifici processi, era in grado di regolare l'attività cerebrale che a sua volta era adibita solamente a svolgere dei compiti di tipo pratico. Per ulteriori approfondimenti si veda CARMELA MORABITO, *Introduzione alla storia della psicologia*, Urbino, Laterza Edizioni, 2007, pp. 24-27.

³ Tra l'800 e il '900 sono molti gli approcci e gli studi sulla fisiologia e il funzionamento del cervello, tra cui le teorie di Gall e Spurzheim sulle facoltà mentali e le loro sedi anatomiche (1810-1819). A tal proposito si veda CARMELA MORABITO, *Introduzione alla storia della psicologia*, cit., p. 37-39.

⁴ CARMELA MORABITO, *Introduzione alla storia della psicologia*, Urbino, Laterza Edizioni, 2007, cit., pp. 42-44.

su questo principio Henry James formulò la ‘Teoria periferica delle emozioni’ (1890) ⁵ la quale sosteneva che le emozioni provengono principalmente nel corpo e solo in seguito se ne ha una reale presa di coscienza. Gli stati emotivi dunque, rappresentano reazioni viscerali e fisiologiche dell’organismo che, producendo dei mutamenti nel corpo, come rossore o pallore, l’aumento del battito cardiaco o della frequenza respiratoria, possono incidere fortemente sulla volontà e sui desideri dell’uomo.⁶

Successivamente, grazie alla ‘Teoria Cognitiva’ (1991) Richard Lazarus sviluppò le prime intuizioni compiute negli anni ’60 da Stanley Schachter e Jerome E. Singer⁷. Lo studioso infatti affermò che prima di produrre una reazione, l’uomo dovesse valutare la situazione/evento scatenante, per poi decidere in che modo agire. Questo meccanismo, che coinvolge più zone e processi all’interno del cervello, innesca in realtà meccanismi molto più complessi. Si comprese infatti che le variabili sociali, culturali, e i tratti della personalità, insieme alle funzioni cerebrali, fossero tutti fattori da prendere in considerazione nell’analisi del meccanismo emozionale.⁸ L’approccio cognitivista dunque, più che una contrapposizione tra emozione/ragione, sottolineò gli elementi di contatto e di cooperazione nell’influenzare e nel guidare l’individuo ad orientarsi nel proprio ambiente valutando il mondo circostante. I cognitivisti affrontarono le emozioni come una combinazione di tante sensazioni, cambiamenti fisici e psicologici, in cui avviene una costante collaborazione tra mente e cervello.⁹ Per questo motivo, si può affermare che le emozioni rappresentino molto più di semplici reazioni ad un evento: esse infatti, regolando i comportamenti e l’esperienza umana, sono fondamentali quindi al suo sviluppo e necessarie alla sua sopravvivenza.

⁵ *ivi*, cit., pp.72-75.

⁶ CARL PLANTINGA & GREG SMITH, *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 7-8.

⁷ CARMELA MORABITO, *Tu chiamale se vuoi emozioni, le emozioni tra psicologia e neuroscienze cognitive*, in «Una prospettiva evolutiva sulle emozioni, da Charles Darwin alle neuroscienze» Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 158-159.

⁸ *Ibid.*

⁹ CARL PLANTINGA & GREG SMITH, *Passionate Views*, cit., p.2.

Sulle basi di queste e molte altre teorie, che per ovvie ragioni non è possibile esporre in questa breve premessa, nel corso del '900 sono state tracciate le basi per comprendere il complesso meccanismo delle emozioni. Grazie agli studi condotti dallo psicologo statunitense Paul Ekman (1999), pioniere nel campo dello studio evoluzionistico delle cosiddette 'emozioni universali', è stato possibile identificare nelle emozioni una certa tendenza biologica alla reazione/risposta, comune tra gli individui. Lo studioso infatti, identificò nelle emozioni Rabbia, Disgusto, Paura, Tristezza, Gioia e Sorpresa le prime sei emozioni di base, universalmente condivise da ogni tipo di cultura o etnia, seppur con delle variazioni, comuni a tutti gli animali. Partendo da alcune idee enunciate nell'opera di Darwin *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) e dagli studi sperimentali di Robert Plutchick, Ekman sottolineò la continuità biologica tra l'uomo e gli altri animali, in particolare modo i primati.¹⁰ Secondo lo studioso, le espressioni emotive possiedono dei veri e propri *pattern* comportamentali in relazione alla tipologia dell'emozione provata. Per questo motivo, affinché un'emozione possa essere definita tale, è necessario che abbia dei caratteri di riconoscimento fisiologici ed universali, che appaia in modo automatico e che sia caratterizzata da episodi di breve durata. Il fenomeno emotivo inoltre, deve necessariamente svilupparsi nell'evoluzione della specie, essere presente negli altri primati, ed esprimersi in pensieri ben distinti e immagini mnemoniche.

Seguendo queste caratteristiche, Ekman aggiunge alle sei emozioni universali le cosiddette emozioni secondarie: Divertimento, Disprezzo, Contentezza, Sollievo, Angoscia, Imbarazzo, Eccitamento, Colpa, Orgoglio, Vergogna e Piacere sensoriale. Questi segnali emotivi chiari e ben distinti, si manifestano nella maggior parte dei casi attraverso le espressioni facciali, generalmente riconosciute e in parte innate, che possono essere persino simulate o inibite a comando. Proprio grazie alla capacità di riprodurre in «facsimile»¹¹ ogni tipo di emozione, si è portati a credere che sia necessaria una profonda comprensione dello stato emotivo provato ed un certo grado di consapevolezza tale da

¹⁰ PAUL EKMAN, *Basic Emotion*, in «Handbook of Cognition and Emotion», Sussex, UK John Wiley & Sons, Ltd, 1999, p. 54.

¹¹ *ivi*, cit., p.48.

costituire un'esperienza, un ricordo, per poter analizzare il fenomeno emotivo. Il fatto che un'emozione possa insorgere in modo spontaneo e del tutto automatico non significa affatto che il cervello non accolga e cataloghi questa esperienza per trarne un insegnamento per il futuro.

Anche nel campo della teoria cinematografica il ruolo delle emozioni è stato a lungo ritenuto di poca importanza e relegato a mera cornice. La concezione iniziale che le emozioni potessero essere un ostacolo alla comprensione del messaggio filmico, limitando fortemente un'analisi approfondita, ha dominato sostanzialmente il pensiero fino agli anni '60.¹² Questa visione, legata ancora al dualismo ragione/emozione, diede vita a molte altre teorie che consideravano i sentimenti e gli stati d'animo come elementi poco rilevanti per l'esperienza filmica complessiva. Le emozioni, dunque, erano considerate qualcosa che bisognava vivere solo nel proprio privato e spesso, grazie anche a retaggi culturali di tipo sessuale, vennero associate alla debolezza e a tutto ciò che circondava la femminilità.¹³ Le cose però, sono andate lentamente migliorando e ben presto si comprese che il ruolo delle emozioni e dello spettatore non poteva continuare ad essere sottovalutato, né relegato in secondo piano. La riscoperta dell'opera di Hugo Münsterberg *The Photoplay: a Psychological Study* (1916), in cui si affidava alle emozioni un ruolo di centrale importanza all'interno dell'analisi cinematografica, diede una sfumatura del tutto nuova. Col passare del tempo infatti, il cinema attirò sempre più l'interesse di psicologi, neuroscienziati e critici, i quali compresero la centralità delle emozioni come significato primario del film, favorendo un approccio cognitivista. Spostando l'attenzione sull'importanza delle emozioni e sulle differenze emotive individuali, fu possibile aprire le porte ad un nuovo tipo di analisi cinematografica. Bisogna pertanto considerare il cinema come un fenomeno di costante mediazione tra creatore e spettatore, in cui è proprio questa parvenza di realtà a stabilire una relazione. Come possono sembrare dunque così reali le emozioni provate al cinema?

¹² CARL PLANTINGA, *Note on the Spectator emotion and ideological film criticism*, in *Film Theory and Philosophy*, Oxford, OUP, 1997, pp. 373.

¹³ Molte di queste idee, sulla scia di un clima culturale ancora non ben definito sui ruoli dei generi sessuali, si devono anche alle note teorie di Freud sull'isteria femminile.

Il filosofo Peter Lamarque individua una probabile e originale risposta: la “Thought Theory”¹⁴ (1981) infatti, afferma che l’uomo non produce una reazione emotiva solo in risposta ad un evento in cui è coinvolto direttamente ma ne basta anche solo l’immagine. Come è stato ampiamente dimostrato, i processi emozionali attivati dalla visione di un film sono gli stessi coinvolti nelle emozioni ‘reali’.¹⁵ Quando lo spettatore si reca al cinema, egli stipula un ‘patto’ con il film, accettando di assumere un ruolo predefinito. Risulterà fondamentale dunque, considerare l’emozione generata dalla visione del film come un’ulteriore aggiunta di significati e di tematiche collocandole sul livello narrativo piuttosto che sull’esperienza emozionale stessa.¹⁶

Uno degli aspetti fondamentali per poter comprendere il meccanismo emotivo al cinema dunque sembra essere la condivisione, non solo tra il mondo reale e quello narrato, ma anche tra gli spettatori stessi. La sala cinematografica infatti, rappresenta un luogo in cui condividere con altre persone un insieme di infinite storie che circondano e riflettono il mondo circostante. Questo processo, il quale diviene gesto rituale, può far variare di molto l’esperienza emotiva di ogni individuo, anche a seconda del contesto in cui un film viene visto, motivo per cui le ricerche svolte in laboratorio spesso ostacolano la reale comprensione di questo complesso meccanismo. La situazione conviviale ed empatica dunque, resta una delle chiavi di lettura più interessanti e valide in questo senso, utile a spiegare perché sia così importante che lo spettatore si identifichi in ciò che accade all’interno del film, fino a provare le stesse sensazioni degli attori. Questo processo di riconoscimento dell’altro avviene grazie ad un fenomeno ben preciso: i neuroni specchio. La loro scoperta nel 1996 ad opera di Giacomo Rizzolatti, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, Vittorio Gallese e Giuseppe di Pellegrino, ha costituito non solo un evento di rilevanza mondiale ma ha dato vita ad un nuovo orientamento, sotto molti aspetti disciplinari. La particolarità di questa classe di neuroni risiede proprio nel loro funzionamento: indipendentemente dal fatto che l’azione sia svolta direttamente o se l’individuo stia

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ CARL PLANTINGA & GREG SMITH, *Passionate views, Film, cognition and emotion*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1999, p. 6.

¹⁶ CARL PLANTINGA, *Is an overarching theory of affect in film viewing possible?*, cit. p. 16.

semplicemente osservando qualcun altro compierla, i neuroni specchio si attivano ugualmente.¹⁷ Questo fenomeno, analizzabile attraverso tecniche di *neuroimaging*¹⁸, ha portato al successivo sviluppo di teorie sui processi cognitivi neurobiologicamente fondate e di applicazioni in molte discipline, tra cui ovviamente il cinema. Secondo Vittorio Gallese e Michele Guerra infatti, la capacità di comprendere gli altri dipende sicuramente da fattori linguistici, ma anche dalla natura dell'azione svolta dall'altro: «è possibile comprendere il senso delle azioni di base altrui grazie ad un'equivalenza motoria tra ciò che gli altri fanno e ciò che può fare l'osservatore».¹⁹ Attraverso la condivisione di emozioni, esperienze e sensazioni dunque, può avvenire, come dimostrato da diversi studi scientifici, un'attivazione delle stesse aree cerebrali. Questi processi di 'rispecchiamento' consentono di individuare e riconoscere gli altri come simili, facilitando la comprensione tra individui. Lo stesso discorso vale non solo nel caso della identificazione da parte dello spettatore con i personaggi del film, ma anche per la compartecipazione sociale tra gli individui nella sala cinematografica.

Occorre ricordare che la potenza comunicativa del cinema si è sviluppata anche grazie al progresso tecnologico, che ha permesso l'interazione tra diverse forme espressive le quali, a loro volta, hanno saputo lasciare un'insostituibile impronta delle loro potenzialità. La musica rappresenta una delle forme artistiche da cui il cinema ha tratto maggior beneficio. Grazie al suo linguaggio universale e alla sua capacità di connettersi con le emozioni umane è stato possibile sviluppare appieno ogni interazione possibile non solo tra musica e immagini, ma anche tra il cinema stesso e lo spettatore, rendendo possibile una comunicazione più profonda. Quando si parla di musica, e del suo stretto legame con l'emotività, ci si chiede spesso in che modo l'arte dei suoni possa connettersi così fortemente con i sentimenti e con l'inconscio umano. Sin da tempi antichissimi infatti si è cercato di capire se il mistero nascosto dietro la potenza emotiva della musica, fosse racchiuso nella sua

¹⁷ CARMELA MORABITO, *Introduzione alla storia della psicologia*, cit., pp.202-203.

¹⁸ Rispetto alle tecniche specifiche di *Brain-Imaging* e il loro funzionamento si veda CARMELA MORABITO, *La mente nel Cervello, un'introduzione storica alla neuropsicologia cognitiva*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2004, pp. 127-137.

¹⁹ VITTORIO GALLESE & MICHELE GUERRA, *Film, corpo, cervello: prospettive naturalistiche per la teoria del film*, in «Fata Morgana», 20, 2013, p. 90.

condizione di intangibilità. Voler attribuire un significato inconscio alla musica allora, vuol dire anzitutto supportare l'idea che vi sia in essa un contenuto manifesto e uno nascosto.²⁰ Questo complesso sistema simbolico, alla base della specificità della comunicazione musicale, si esprime attraverso un linguaggio collettivo transculturale, motivo per cui la musica è in grado di suscitare emozioni in un numero elevatissimo di persone indipendentemente dalla loro dimensione socio-culturale. L'analisi della musica per film e dei suoi significati dunque, dovrebbe rappresentare molto più che la semplice scomposizione delle partitura sonora. Piuttosto che far prevalere un linguaggio critico su un altro infatti, bisognerebbe approfondire quei meccanismi connessi alla visione interpretativa ed emotiva dello spettatore cinematografico, senza dimenticare l'importanza del processo storico e scientifico.

Ed è proprio da tali premesse che ha avuto origine una nostra specifica indagine, un *test* sperimentale, condotto presso la Macro Area di Lettere e Filosofia di Roma 'Tor Vergata', che reputiamo possa fornire risposte e risvolti interessanti sulla questione dell'influenza della musica sulle immagini. Il *test* è partito dall'idea che nell'ambito disciplinare musicologico, salvo il lavoro di alcuni etnomusicologi, la maggior parte delle ricerche sperimentali sulla musica per film provengono da branche psicologiche o sociologiche. La scarsa comunicazione tra i vari settori disciplinari inoltre, ha dato vita a categorie ibride che hanno ostacolato l'avanzamento della ricerca a favore di un discorso accademico di tipo unidirezionale. Il cinema infatti, non è stato quasi mai il punto di partenza bensì il punto di arrivo di questi studi. Negli ultimi trent'anni, il materiale sottoposto a sperimentazione consisteva di immagini *standard* e/o suoni generati in 'laboratorio' da *software* in grado di creare ed elaborare altezza, intensità e timbrica. Uno dei sistemi più utilizzati nel campo della ricerca è stato prodotto dalle IAPS (*International Affective Picture System*), una raccolta di novemila fotografie contenenti diverse categorie semantiche in grado di indurre emozioni, che ha dato vita in fasi

²⁰ JOHN SLOBODA, *La mente musicale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 23 (*The Musical Mind, The Cognitive Psychology of Music* Oxford University Press, 1985).

successive allo IADS (*International Affective Digitized Sound*). Nonostante questi sistemi abbiano fatto emergere incoraggianti risultati nell'ambito della comunicazione audiovisiva, sarebbe interessante tentare altre tipologie di analisi, più vicine al materiale preso in esame.

Comprendere i meccanismi attraverso i quali il cinema sia in grado di raggiungere in maniera diretta un così vasto pubblico infatti, vuole dire porsi delle domande sulla natura del prodotto stesso, il film.

Per questo motivo si è scelto di porre l'attenzione proprio sul cinema, cercando di comprendere cosa rappresenti davvero l'opera audiovisiva, senza per questo sottovalutare altri tipi di impostazione. Nella selezione del materiale audiovisivo da utilizzare è stato necessario tener conto di alcuni criteri specifici, cercando di focalizzare l'attenzione su quelle *clip* dotate di una immediata potenza comunicativa e che allo stesso tempo contenessero alcune funzioni della musica per film. Il test, composto da dodici *clip* tratte da scene cinematografiche e tre brani musicali, estratti rispettivamente da una colonna sonora e dalla sonorizzazione di un film muto, è stato suddiviso in quattordici punti, da qui in poi rinominati *step*.²¹ Essendo il punto di partenza di questa ricerca il cinema e il prodotto filmico in generale, sono state selezionate diverse *clip* per verificare alcune ipotesi alla base del *test*. Per questa ragione, il punto di vista dell'etnomusicologo Philipp Tagg²², fondamentale per dare alla ricerca un'impronta musicologica e antropologica, ha fornito stimoli indispensabili alla realizzazione del *test*. Il concetto di 'sostituzione ipotetica', è stato di enorme aiuto per comprendere quanto la musica sia responsabile di determinate associazioni, individuando quali elementi musicali possano aver influenzato un'interpretazione piuttosto che un'altra. Sostituendo o modificando questi elementi, definiti da Tagg come 'musemi', è possibile infatti ottenere risultati sorprendenti. Se, ad esempio, si ipotizza che il tempo accentato di una sezione di violini di un dato brano musicale sia responsabile di

²¹ Per maggiori approfondimenti sulle clip utilizzate all'interno del test e per leggere i risultati completi della ricerca si veda la Tesi di Laurea Magistrale di MARTINA SANZI, *Ascoltare un film: la musica nell'inconscio cinematografico*, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Macroarea di Lettere e Filosofia, relatore Giulio Latini, correlatore Carmela Morabito, Anno Accademico 2014-2015.

²² Philip Tagg è un musicologo ed etnomusicologo britannico. Attivo nel campo dei *Media Studies*, le sue ricerche sulla musica per Film e TV sono state di fondamentale importanza per rintracciare il potere della comunicazione audiovisiva sullo spettatore.

un messaggio di forza e mascolinità, si dovrebbe individuare la presenza di un *musema* simile in altri brani musicali verificando con ulteriori sperimentazioni le proprie argomentazioni. Rimuovendo questi elementi dunque, sarà possibile non solo individuare ulteriori *musemi* associati ad altre emozioni o stati d'animo, ma anche scoprire interpretazioni diverse di uno stesso brano. Questo procedimento, già complesso lavorando con un singolo brano musicale, potrebbe risultare ancora più complicato nel campo dell'audiovisivo, motivo per cui alcuni di questi procedimenti sono stati adattati alle risorse a disposizione di questa ricerca.

Durante la fase preparatoria sono stati selezionati 38 partecipanti, compresi tra 18 e 30 anni, suddivisi in due gruppi di lavoro. Ovviamente, per evitare giudizi troppo tecnici, che potessero deviare il discorso dall'impronta concettuale alla base di questa ricerca, è stato necessario escludere soggetti con formazione musicale accademica o strumentale. Il *test* è stato eseguito, come in precedenza riportato, in un'aula della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma 'Tor Vergata', dotata di proiettore video e impianto audio collegato ad un PC portatile. Ciascun candidato ha avuto a disposizione 3 minuti circa per rispondere a ciascuno dei quesiti relativi ai 14 *step*, per una durata complessiva di 60 minuti. Per il materiale audiovisivo sono stati adottati rispettivamente i formati *mov* con campionamento a 48.000 *Hz* e *wave* con medesima frequenza di campionamento, editati attraverso l'utilizzo del *Software Adobe Premiere CS6*. Per lasciare maggiore spontaneità nelle risposte, i partecipanti dei due gruppi, composti rispettivamente da 18 e 20 persone, sono rimasti in forma anonima, limitandosi a ricevere un numero di riconoscimento. L'esigenza di questa ricerca era realizzare un *test* che, conservando l'immediatezza comunicativa tipica del cinema, fosse in grado di restituire dei risultati semplici da analizzare. Per questo motivo ci si è posti un primo quesito: come realizzare un *test* scientifico senza limitare le possibilità interpretative dei partecipanti?

È stato prioritario in questo senso dare libertà ai partecipanti, cercando di non schematizzare completamente il *test*. Per questo motivo, i partecipanti, avevano a disposizione per fornire le proprie

risposte, oltre le domande a risposta aperta, anche la possibilità di scegliere tra la gamma delle emozioni universali, fornita da Paul Ekman.

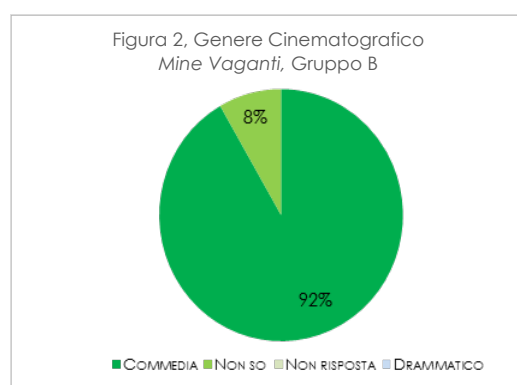
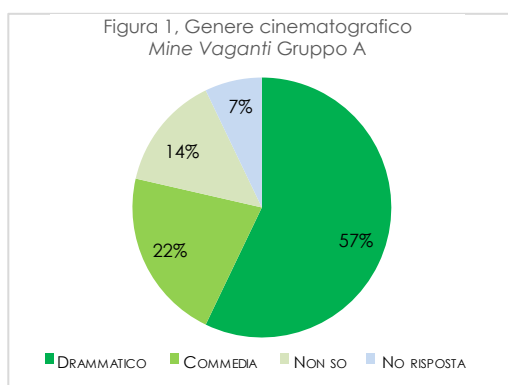
Per poter lavorare con una tavola emozionale varia, senza alterare per questo le basi concettuali alle quali questa ricerca si è ispirata, sono stati effettuati piccoli cambiamenti. L'emozione *Distress* può essere tradotta sia con il termine 'Angoscia' che con quello di 'Pericolo' che hanno nella lingua italiana significati molto diversi. Entrambi però, rispettano le condizioni necessarie per poter essere riconosciute come stati emozionali, presentando sfumature utili a tracciare significati differenti. Per questo motivo, si è scelto di adottare entrambe le emozioni nella scelta a disposizione dei candidati. L'emozione Contentezza invece, spesso collegata alla necessità di un evento scatenante vissuto in prima persona, difficilmente verificabile nel caso della visione di una *clip* cinematografica, poteva generare una varietà di significati difficili da analizzare. Per non aggiungere ulteriori difficoltà dunque è stato ritenuto necessario escludere questa emozione dalle scelte dei partecipanti alla sperimentazione. Analizzare i risultati del test è stato piuttosto complesso. Per questo motivo e per ovvie ragioni di spazio, si discuteranno quei risultati che appaiono come più significativi e chiari rispetto all'intento della ricerca.

Lo step 3 ha utilizzato una *clip* tratta dal film di Ferzan Özpetek *Mine Vaganti* (2010), ed ha prodotto risultati molto interessanti grazie anche alla collaborazione del compositore stesso, Pasquale Catalano²³, il quale ha fornito materiale utilissimo al test. La pellicola racconta le vicende di una famiglia pugliese alle prese con la scoperta dell'omosessualità di uno dei figli maggiori, tenuta nascosta per moltissimi anni. La *clip* è composta da due scene collegate tra loro: la prima si focalizza sul dialogo tra la madre del ragazzo, in cerca di un indizio incriminante, e il figlio minore, mentre la seconda si concentra sulla conversazione tra il capofamiglia e la madre, incapaci di credere alla verità

²³ Pasquale Catalano è un compositore napoletano attivo nell'ambito della musica per film. Tra le sue colonne sonore si ricorda *L'uomo in più* (2001), *Le conseguenze dell'amore* (2003) di Paolo Sorrentino, *Mine Vaganti* (2010), *Magnifica Presenza* (2012) di Ferzan Ozpeteck. Catalano è stato uno dei compositori italiani voluti per scrivere le musiche il film *La Versione di Barney* (2010), diretto da Richard J Lewis.

appena scoperta sul loro figlio maggiore. Durante la prima scena infatti, la protagonista femminile tira fuori da un cassetto la prova dell'omosessualità del figlio: una foto con un altro ragazzo. Raccontando poi un aneddoto del passato, il film lascia intendere che ci fossero altri particolari di cui la madre non si era accorta. La scena in questione ha avuto una gestazione molto particolare: come spiega lo stesso Catalano, Ozpeteck non aveva previsto musica in questo punto. Solo dopo aver ascoltato la versione proposta dal compositore infatti decise di mantenerla. In questo caso, avere a disposizione due versioni della stessa *clip*, una con e una senza musica, è stato fondamentale per comprendere quanto si possa influenzare attraverso l'utilizzo della musica, l'interpretazione o il senso di un intero film. La versione senza musica infatti, appare molto più drammatica rispetto alla versione originale che in netto contrasto con le immagini e i dialoghi, alleggerisce il peso della parola, attraverso continui richiami fiabeschi. La scelta di utilizzare i pizzicati di strumenti a corde e gli staccati sugli archi, fanno acquisire alle scena un senso più vivace e brioso. Lo scopo principale di questo *step* dunque, è stato comprendere in che modo la musica possa cambiare l'interpretazione del pubblico. Per questo motivo il Gruppo A è stato sottoposto alle versione senza musica, mentre il Gruppo B a quella originale. Ai 38 candidati è stato richiesto di indicare quali potessero essere le emozioni provate dai due protagonisti principali e di esprimere un giudizio sul genere filmico, potendo scegliere tra il genere drammatico e la commedia. Per favorire un approccio più spontaneo associato ad una prima visione, sono state escluse dall'analisi le risposte dei candidati già a conoscenza del film.

Come riportato dai due grafici di seguito, i risultati sul genere hanno evidenziato una netta differenza tra i due gruppi. Come si può notare, in *Figura 1* il 57% dei candidati appartenenti al gruppo A,



sottoposti alla visione della *clip* senza musica, ha sostenuto che la *clip* fosse di genere Drammatico, il 22% che si trattasse di una Commedia, mentre il restante 21% ha preferito non esprimere nessuna preferenza. Il Gruppo B invece, ha optato per una soluzione completamente differente, se non opposta. Come riportato dal grafico in *Figura 2* infatti, il 92% dei candidati ha scelto il genere Commedia, mentre il restante 8%, composto da 1 solo candidato su 12, ha dichiarato di non saper scegliere tra le due proposte. L'assenza di musica quindi, ha inciso fortemente sull'interpretazione della scena, ponendo l'accento soprattutto sulla recitazione dei personaggi. Si può affermare dunque che in presenza di una scena dove non vi sia un chiaro intento interpretativo, come la rappresentazione di un'azione di violenza o di una estremamente comica, la musica sia in grado di stravolgerne completamente il significato. Per quanto riguarda invece i quesiti dedicati alle emozioni provate dai due protagonisti, i risultati hanno evidenziato delle corrispondenze generali, seppure con delle differenze riscontrabili in sottili sfumature.

Considerando che, nonostante i due gruppi siano d'accordo riguardo alla scelta delle emozioni condivise dai due protagonisti la presenza della musica ha ancora una volta lavorato inconsciamente nei partecipanti spettatori, *bypassando* l'elemento visivo. Nonostante il carattere universale di una determinata scena dunque, è possibile evidenziare ulteriori elementi interpretativi, utilizzando le potenzialità della musica, che in questo modo assume un ruolo essenziale nella comunicazione audiovisiva.

La scelta della *clip* da utilizzare per lo *step 7* è ricaduta su un episodio tratto dal documentario naturalistico *Planet Earth* (2006), che ha aggiunto un ulteriore elemento di difficoltà allo svolgimento del test, per via della variazione interpretativa dovuta al comportamento animale. Anche le ricerche sulla congruenza tra musica e immagini condotte da Valerie Bolivar, Annabel Cohen e John

Fentress²⁴ hanno posto l'attenzione sulla combinazione tra musica e immagini e sulle associazioni tra significati e aspettative create dal film stesso. Anche in questo caso è emerso come i partecipanti più sicuri nelle risposte fossero quelli sottoposti alla visione di un filmato in cui vi fosse una tematica esplicita e una corrispondenza audiovisiva.²⁵ Uno degli aspetti più interessanti di questa ricerca (che ha ispirato la realizzazione dello step 7) è stato l'utilizzo di *clip* video in cui erano rappresentate scene di azioni con animali. È stato possibile osservare infatti che in mancanza di dialoghi, il comportamento animale può essere facilmente frainteso, soprattutto in mancanza di scene particolarmente esplicite. In questo caso, la corrispondenza audio-video o la presenza della musica aiuta lo spettatore ad orientarsi nella scelta interpretativa.




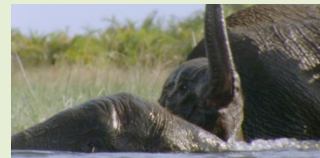


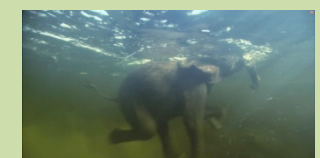
Ad ogni modo, nonostante il genere documentario si vanti di restituire la realtà così come si presenta, resta necessaria la presenza, come in tutti i generi filmici, di un punto di vista, quello appunto dell'autore. L'utilizzo della *voice over* e della musica diventano dunque necessari per orientare questa visione, aggiungendo spesso significati altrimenti meno accessibili dalla visione delle sole immagini. Sulla base di queste considerazioni, si è scelto di utilizzare una *clip* che racconta la storia di un branco di elefanti che, dopo aver compiuto un lunghissimo ed estenuante viaggio alla ricerca dell'acqua, riescono finalmente ad arrivare alla tanto agognata meta. La musica, composta da George Fenton²⁶, concorda perfettamente con l'interpretazione voluta dall'autore e attraverso un *walzer* gioioso sottolinea la leggerezza e la grazia con la quale questi animali riescono a muoversi nell'acqua, nonostante l'ingombrante goffaggine che li caratterizza. Anche in questo caso, allo scopo di verificare l'ipotesi alla base di questo test, si è scelto di creare una versione alternativa, sostituendo il brano originale *Elephant in the Okavango* con *The Wolf and the Caribou*. Il frammento musicale utilizzato per la sostituzione appartiene alla stessa colonna sonora, ma è stato composto per una scena

²⁴ ANNABEL COHEN, VALERIE BOLIVAR & JOHN FENTRESS, *Semantic and formal congruent in music and motion picture: effects on the interpretation of visual action*, in «Psychomusicology», 1994, 13.

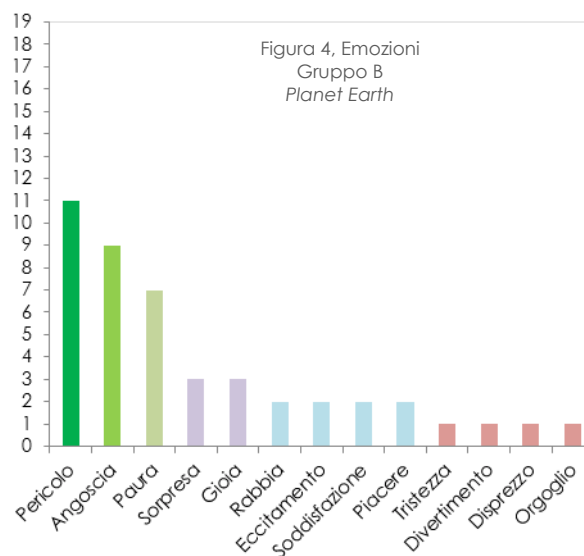
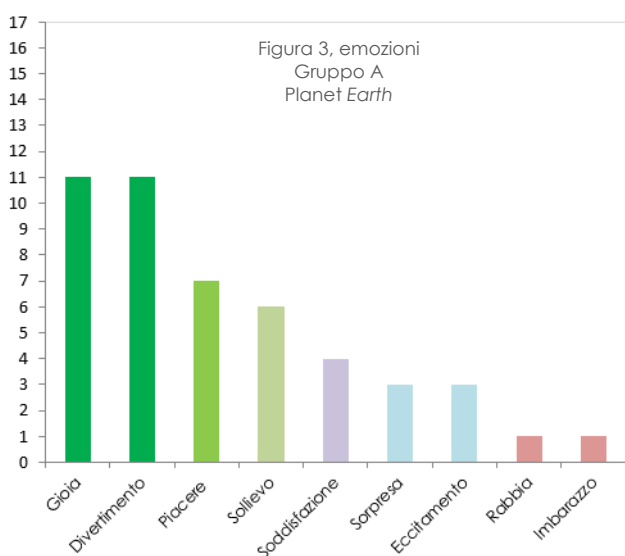
²⁵ *ivi*, cit., pp. 36-37.

²⁶ George Fenton è un compositore britannico di colonne sonore per il cinema. Ha ricevuto diverse *nominations* all'Oscar per alcuni film a cui ha lavorato tra cui *Gandhi* (1982).

che mostrava l'inseguimento tra un lupo e un piccolo *caribou*. La nuova versione dunque acquista sfumature del tutto diverse: sembra che gli elefanti si trovino in una situazione di estrema difficoltà, quasi ci sia un pericolo in agguato, nonostante non vi sia alcuna situazione d'emergenza. L'atmosfera poco rassicurante del brano utilizzato per la sostituzione, immerge lo spettatore in una condizione di tensione costante. In questo caso, è stato possibile utilizzare il suono ambientale estratto dalla colonna audio legata all'episodio del lupo e il *caribou* ma per ovvie ragioni tecniche, non è stato possibile mantenere quello originale. Nonostante questa discrepanza, il suono ha aderito molto bene alla *clip* dando comunque una parvenza di verosimiglianza. I due brani quindi, differenti tra loro dal punto di vista tecnico, timbrico, compositivo e armonico, possono lasciare tracce diverse nella percezione emotiva dello spettatore. Anche in questo caso i due gruppi hanno assistito a due versioni differenti: il Gruppo A è stato sottoposto alla visione dell'episodio originale, mentre il Gruppo B a quella con la sostituzione musicale. Nella tabella che segue sono indicate le caratteristiche del suono originale, che alterna la visione esterna a quella subacquea. L'elemento sonoro della versione con sostituzione invece, rappresenta una visione prettamente associata all'ambiente esterno, con alcuni elementi di presa diretta.

Time Code	Frame	Azioni	Suono	Musica	Musica Sostituita
00:45:38		Un elefante s'immerge nell'acqua	Si possono udire dei Suoni subacquei ovattati	La musica si esprime in un forte crescendo esponendo il tema A, con fiati ed archi, in tonalità maggiore	Gli archi iniziano con due note stridenti che restano in sospenso e in lontananza si percepisce un tamburo
00:45:45		Gli elefanti nuotano e giocano tra loro		Comincia una piccola variazione B sul tema principale in risposta alla prima frase melodica con Flauto e Clarinetto	Il volume del tamburo è più forte. Ingresso della sezione di trombe in forte crescendo dinamico.
00:45:54		Viene inquadrato un elefante che nuota a pelo d'acqua	Il suono diviene più aperto ai rumori esterni. Si aggiungono i versi degli altri elefanti	Si ritorna alla prima frase del tema A	Atmosfera di sospensione, anche gli archi tornano con una nota in sospenso
00:46:01		Viene inquadrato un piccolo elefantino che nuota ancora con la testa fuori dall'acqua insieme al resto del branco	Si percepisce il rumore esterno e il verso dell'elefantino	Viene esposto il Tema B, con una salita di strumenti a fiato e archi in crescendo	Crescendo con la stessa sospensione in dissonanza
00:46:07		Tutti gli elefanti tornano a immergersi	Torna il rumore subacqueo	Si percepisce un forte crescendo musicale e poi torna alla variazione B del tema principale diminuendo d'intensità, esposto principalmente dai violini e viole	Aumento del ritmo, gli archi in staccato sostengono la dinamica ed espongono un tema in tonalità minore, si percepisce la presenza di un flauto che resta su una singola nota acuta
00:46:17		Un Elefante nuota da solo	Rumore sempre più ovattato	Esposizione della prima frase melodica del Tema A, con i corni che ripetono a canone la melodia all'ottava più grave	Ingresso di un secondo tema minore con un flauto. La ritmica rimane la stessa, poggiando su una singola armonia
00:46:27		L'elefante continua a nuotare da solo		Ripetizione e <i>rallentando</i> del flauto	Crescendo di tutti gli strumenti e cadenza finale sempre restando in tonalità minore

Come emerge dai successivi grafici, i risultati hanno evidenziato differenze significative tra i due gruppi. Fatta eccezione per un singolo caso, che ha espresso un personale giudizio sulla *clip* ampiamente motivato nella risposta in forma aperta, ed un partecipante che non ha espresso preferenze, i restanti candidati sono stati concordi nell'interpretazione delle immagini. Il grafico in Figura 3 mostra le scelte del Gruppo A, evidenziando una netta preferenza delle emozioni associate alla positività, come Gioia e Divertimento, citate da ben 11 candidati su 17, mantenendo livelli medio-alti anche per le emozioni Piacere, Sollievo, Soddistazione, Sorpresa e Eccitamento. Come è evidente dal grafico seguente invece, il gruppo B ha avuto una visione del tutto diversa, citando principalmente emozioni associate a sentimenti negativi quali Pericolo, Angoscia e Paura, indicate rispettivamente da 11, 9 e 7 partecipanti su 19.



Anche nel caso della scelta dell'intensità emozionale, espressa attraverso la scala numerica, sono state rilevate differenze significative nella percezione delle due *clip*. Il Gruppo A infatti, ha evidenziato un valore d'intensità molto alto nelle emozioni che esprimono positività, mentre il Gruppo B ha prodotto risultati simili ma con un'interpretazione del tutto opposta. È evidente dunque il ruolo fondamentale della musica che ha guidato le due differenti interpretazioni, pur trattandosi delle stesse immagini.

L'ultima riflessione si concentra su alcune scelte in apparente contraddizione intraprese da alcuni partecipanti del gruppo B, dove le risposte in forma aperta sono state fondamentali al chiarimento di alcuni dubbi. Mentre la maggior parte dei partecipanti infatti, è rimasta coerente con le scelte effettuate, descrivendo scene di elefanti in pericolo, in lotta tra loro o in procinto di affogare, altri anche se in minima parte, hanno espresso opinioni differenti. Un candidato ad esempio, supponendo che gli elefanti stessero imparando a nuotare ma che potessero aver avuto delle difficoltà, ha contrapposto alla scelta dell'emozione Paura quella di Piacere e Gioia. Un altro partecipante invece, ha descritto una scena tranquilla, quella di una madre che gioca con il suo cucciolo nell'acqua abbinando all'emozione Angoscia e Pericolo, influenzate fortemente dalla musica, quelle di Sorpresa, Gioia, Soddisfazione e Piacere. In entrambi i casi dunque, i partecipanti hanno percepito l'elemento visivo e quello sonoro come fossero separati, associando ad un contesto definito da loro stessi come gioioso, le atmosfere negative prodotte dal commento musicale.

In conclusione, si può affermare che nella maggior parte dei casi, la sostituzione ipotetica, pur se adattata e stravolta secondo le esigenze del test, abbia avuto dei riscontri significativi, favorendo l'ipotesi che la musica rappresenti una componente fondamentale nella manipolazione interpretativa di un testo audiovisivo. Anche laddove non sia stato rilevato un risultato soddisfacente è stato possibile sviluppare delle idee sull'eventuale motivazione. La *clip* in questione infatti, è stata l'unica in cui non è stato mantenuto l'elemento sonoro. Il brano utilizzato per la sostituzione è stato costruito seguendo le immagini, senza però potersi avvalere della presa diretta o del suono ambientale, elementi invece fondamentali alla costruzione di un messaggio audiovisivo. Per favorire un'immersione completa nel mondo irreal della diegesi²⁷ e costruire un significato infatti, il film necessita della presenza di questi elementi. Diminuire i livelli sonori a favore di un innalzamento di quelli strettamente musicali può acquistare una serie di infiniti significati nel mondo del cinema, come si è già visto precedentemente. È possibile dunque che l'azzeramento di questo livello abbia

²⁷ La diegesi rappresenta il mondo narrato all'interno di un racconto cinematografico.

comportato anche una perdita di aderenza con le immagini, causando un vero e proprio scollamento audiovisivo, con conseguente diminuzione del potere influente della musica. Le risposte emotive dei partecipanti, ritenute parte attiva e non semplici dati da analizzare, sono state fondamentali nella formulazione di quesiti importanti, fornendo allo stesso tempo spunti per nuovi interrogativi che si spera potranno animare questa ricerca in futuro. Questo approccio diretto con il pubblico supporta l'ipotesi che la musica abbia un potere straordinario nella vita emotiva dell'uomo e che debba essere quindi analizzato tenendo conto di molteplici fattori.

Sembra dunque che la musica sia capace di arrivare ad un livello più sotterraneo e viscerale rispetto alle altre forme artistiche, non perché sia dotata di poteri soprannaturali, ma poiché la sua condizione di intangibilità e il suo linguaggio comunicativo sono direttamente in contatto con l'inconscio, l'immaginazione, la mente. L'obiettivo più arduo dunque, è trovare un metodo sperimentale che, tenendo presente la specificità di ogni settore disciplinare, sia in grado di analizzare gli effetti del prodotto audiovisivo sugli spettatori. L'auspicio conclusivo è che questa sintesi della nostra esperienza di ricerca possa essere d'aiuto agli studiosi, agli appassionati, che da tempo cercano valide risposte nel comprendere il mistero celato dietro l'arte e le sue più complesse commistioni.

BIBLIOGRAFIA:

AHERN EUGENE, *What and How to play for Picture*, Twin Falls, Idaho, News Print, 1913

AMFITHEATROF DANIELE, *La musica nel film*, in «Lo Schermo», I, 2, Settembre 1935

BERNARDI SANDRO, *L'avventura del Cinematografo*, Storia di un'arte e di un linguaggio, Venezia, Marsilio, 2007

BOLTZ MARILYN, *Musical Soundtracks as a Schematic Influence* in MARILYN BOLTZ, *Cognitive Processing of Filmed Events*, Haverford College, 2001

- CALABRETTO ROBERTO, *Lo schermo sonoro*, Venezia, Marsilio, 2010
- CANO CRISTINA, *La musica nel Cinema*, Roma, Gremese, 2002
- CHION MICHEL, *L'audiovisione. Suono e Immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2009
- COHEN ANNABEL, BOLIVAR VALERIE & FENTRESS JOHN, *Semantic and formal congruence in music and motion picture: effects on the interpretation of visual action*, in «Psychomusicology», 1994, 13, pp. 28-59
- COHEN ANNABEL, MACMILLAN KELTI, & DREW ROBERT, *The role of music, sound effects and speech on absorption in a film: the congruence associationist model of media cognition*, Charlottetown, University of Prince Edward Island, 2006
- COHEN ANNABEL, *Music as a source of Emotion in Film*, in «Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications» Oxford, Oxford University Press, 2011 pp. 879-908
- COHEN ANNABEL, *Music Cognition and the Cognitive Psychology of Film Structure*, University of Prince Edward Island, 2002
- COHEN ANNABEL, *Understand musical soundtracks*, in «Empirical studies of arts», 8, 2, Halifax, Baywood Publishing, 1990, p. 111-124
- DARWIN CHARLES, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Murray, London, 1859 (trad. it. Boringhieri, Torino 1972)
- EKMAN PAUL, *Are there basic emotions?*, in «Psychological Review», 1992, 99, 3, pp. 550-553
- EKMAN PAUL, *Basic emotions*, in «Handbook of Cognition and Emotion», Chichester, John Wiley and Sons, 1999, pp. 45-60
- EKMAN PAUL, *Facial signs of emotional experience*, in «Journal of personality and Social Psychology», 1980, 39, 6, pp. 1125-1134
- FORNARI FRANCO, *Psicoanalisi della musica*, in «Il cammeo», 66, Milano, Longanesi, 1984
- GABRIELSSON ALF, JUSLIN PATRIK, DAVIDSON RICHARD, SCHERER KLAUS, GOLDSMITH HILL, *Emotional expression in music* in «Handbook of affective sciences», New York, Oxford University Press, 2003, pp. 503-534
- GALLESE VITTORIO & GUERRA MICHELE, *Film, corpo, cervello: prospettive naturalistiche per la teoria del film*, in «Fata Morgana», Luigi Pellegrini Edizioni 20, 2013

GRODAL TORBEN, *Moving Pictures. A new Theory of Film, Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 1997

GRODAL TORBEN, *The experience of realism in audiovisual representation*, in «*Film and Media*», Museum Tusulanum Press, 2002, p. 67-92

HEVNER KATE, *Experimental Studies of the Elements of Expression in Music*, in «*The American Journal of Psychology*», University of Illinois Press, Vol. 48, 2, Aprile 1936

IMBERTY MICHEL, *Il ruolo della voce materna nello sviluppo musicale del bambino*, in «*Musica Domani*», 114(1), 2000, pp. 4-10

JOHN SLOBODA, *La mente musicale*, Bologna, Il Mulino, 2002 (*The Musical Mind, The Cognitive Psychology of Music*. Oxford University Press, 1985)

JUSLIN PATRIK & SLOBODA JOHN, *Psychological perspectives on music and emotion*, in «*Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*», Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 71-104

LATINI GIULIO, *L'immagine sonora. Caratteri essenziali del suono cinematografico*, Roma, Artemide, 2006

LEVITIN DANIEL, *Fatti di musica. La scienza di un'ossessione umana*, Torino, Codice edizioni, 2006

DANIEL LEVITIN, *Foundations of Cognitive Psychology: Core Reading*, Cambridge, MIT Press, 2002

MANCIA MAURO, *Riflessioni Psicanalitiche sul linguaggio musicale*, in «*Psicanalisi della musica, Forme dell'immaginario*», Moretti & Vitali Edizioni, Bergamo, 1998, pp. 83-92

MEYER LEONARD, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 1956; tr.it *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna, 1992

MICELI SERGIO, *Musica per film, storia, estetica-analisi, tipologie*, San Giuliano Milanese (MI), Ricordi LIM collana Le Sfere , 2009

MORABITO CARMELA, *'Tu chiamale, se vuoi, emozioni': le emozioni, tra psicologia e neuroscienze cognitive*, in «*Una prospettiva evolutiva sulle emozioni, da Charles Darwin alle neuroscienze*», Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 153-166

MORABITO CARMELA, *Introduzione alla storia della psicologia*, Urbino, Laterza Edizioni, 2007

- MORABITO CARMELA, *La mente nel Cervello, un'introduzione storica alla neuropsicologia cognitiva*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2004
- MUNSTERBERG HUGO, *The Photoplay: a Psychological Study*, New York, London, Appleton and Company, 1916
- PLANTINGA CARL & SMITH GREG, *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1999
- PLANTINGA CARL & TAN ED, *Is an overarching theory of affect in film viewing possible?* in «*Journal of Moving Images Studies*», 4, 2007
- PLANTINGA CARL, *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, University Of California Press, Berkley and Los Angeles, 2009
- PLANTINGA CARL, *Note on the Spectator emotion and ideological film criticism*, in «*Film Theory and Philosophy*», Oxford, OUP, 1997, pp. 373-393
- PLANTINGA CARL & SMITH GREG, *Introduction*, in «*Passionate views. Film, cognition and emotion*», Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1999, pp. 1-17
- PLUTCHIK ROBERT, *Outline of a new theory of emotions (Transaction of the New York Academy of Science)*, 20, pp. 394-403
- S. FELDMAN ROBERT, *Psicologia Generale*, (Edizione italiana a cura di Guido Amoretti e Maria Rita Ciceri), Milano, McGraw-Hill, 2008
- SACKS OLIVER, *Musicofilia*, Milano, Biblioteca Adelphi, 2007
- SCHÖN DANIEL, AKIVA-KABIRI LILACH, VECCHI TOMASO, *Psicologia della musica*, Roma, Carrocci Editore, 2007
- SCHOPENHAUER ARTHUR, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Edizione Laterza, 2006
- SCOTT LIPSCOMB, ROGER KENDALL, *Perceptual judgement of the relationship between musical and visual components in film*, in «*Psychomusicology*», 13, 1994, pp. 60-98
- SHIMAMURA ARTHUR, COHN-SHEEHY BRENDAN, SHIMAMURA THOMAS, *Perceiving Movement Across Film Edits: A Psychocinematic Analysis*, in «*Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*», 2014, 8, 1, pp. 77-80
- SHIMAMURA ARTHUR, MARIAN DIANE & HAKINS ANDREW, *Neural correlates of emotional regulation while viewing films*, in «*Brain Imaging Behaviour*», 2012

- SHIMAMURA ARTHUR, *Presenting and analyzing movie stimuli for psychocinematic research*, in «Tutorial in quantitative methods for psychology», 2013, 9, 1, p.1-5
- SHIMAMURA ARTHUR, *Psychocinematics: issues and direction*, in «Explorations in Cognition at the Movies», New York, Oxford University Press, 2013
- SLOBODA JOHN, *Music in everyday life, the role of emotions*, in «Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications», Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 493-513
- SMITH GREG, *Local emotions, global moods, and film structure*, in «Passionate views. Film, cognition and emotion», Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1999, p. 103-126
- SURIAN ELVIDIO, *Manuale di Storia della Musica Vol II, dalla musica strumentale del cinquecento al 'periodo classico'*, Torino, Rugginenti Editore, 2005
- TAGG PHILIP, *On the specificity of Musical Communication, Guidelines for Non-Musicologists*, Göteborg, Stencilled Papers from the Musicology Department, 1981
- TAGG PHILIP, *Popular Music, da Kodjak al Rave*, Bologna, Clueb, 1994
- THOMPSON WILLIAM, RUSSO FRANK, SINCLAIR DON, *Effects of Underscoring on the Perception of Closure in Filmed Events*, in «Psychomusicology», 13, 1994, pp. 9-27

SITOGRAFIA:

- www.imdb.com/ (IMDB)
- www.mymovies.it/ (My Movies)
- www.youtube.com (YouTube)
- www.vimeo.com (Vimeo)
- www.tagg.org (Philip Tagg)