

COSTRUTTIVISMI, 11: 55-63, 2024
Copyright © AIPPC
ISSN: 2465-2083
[https://doi.org/
10.23826/2024.01.055.063](https://doi.org/10.23826/2024.01.055.063)



Il Costruttivismo spiegato a Chopin. Una rilettura della PCP attraverso l'esperienza musicale

*Constructivism Explained to Chopin:
A Reinterpretation of PCP Through Musical Experience*

Salvatore Russotto

ICoNa SB, Istituto Costruttivista Narrativo, Padova

RIASSUNTO

Attraverso una metaforica "lettera a Chopin" vengono presentati i presupposti teorici e i principi fondamentali della teoria della PCP. L'alternativismo costruttivo, il postulato fondamentale e i corollari della PCP saranno riletti all'interno dell'esperienza musicale, sia del compositore che dell'ascoltatore. L'analogia con la PCP permetterà di spiegare alcuni concetti della teoria del suono e di raccontare alcuni significati socialmente condivisi che nella storia sono stati attribuiti alla musica.

Parole chiave: psicologia dei costrutti personali, musica, esperienza musicale.

ABSTRACT

Through a metaphorical "letter to Chopin" the theoretical assumptions and basic principles of PCP theory are presented. Constructive alternativism, the fundamental postulate, and the corollaries of PCP will be re-read within the musical experience of both the composer and the listener. The analogy with PCP will allow the explanation of some of the concepts of sound theory and recount some socially shared meanings that have been attributed to music throughout history.

Keywords: personal construct psychology, music, music experience.

Una lettera a Chopin

Caro Fryderyk,
è da un po' che mi interrogo sulle risonanze che la Psicoterapia dei Costrutti Personali (PCP) ha con l'esperienza musicale. Considerando infatti che il modo in cui costruiamo il mondo possa essere espresso anche attraverso modalità extra-linguistiche, mi sono chiesto sia se

Ricevuto il 4/06/2023; accettato il 28/12/2023.
www.aippc.it/costruttivismi

attraverso l'universo musicale fosse possibile rileggere alcuni principi della PCP, sia se la stessa PCP possa dire qualcosa rispetto al modo in cui le persone si accostano alla musica.

È per questo motivo che ho voluto cogliere l'occasione di scriverti e confrontarmi con te, che della musica sei stato definito il "genio poetico" per eccellenza. Prometto che non ti ruberò troppo tempo – ahimè, so che non ne hai avuto troppo, e che quello che avevi lo hai dedicato in gran parte al tuo amato pianoforte! –, ma spero che quello che scriverò possa essere utile a te o a chi come te condivide la passione per la musica.

Devi sapere che il costruttivismo si sviluppa a partire da un assunto filosofico: *tutti gli eventi che affrontiamo sono soggetti a costruzioni tanto numerose quanto le nostre facoltà ci permettono di concepire*. Il mondo non ci si rivela automaticamente e direttamente, ma ogni volta dobbiamo *stringere una relazione* con esso. E in questo senso anche l'esperienza musicale, una tra le tante esperienze estetiche, è possibile solo nella relazione tra il *suono* e la persona che *l'ascolta*, all'interno delle facoltà e delle possibilità di comprensione di quest'ultima. In altre parole: nell'esperienza *un suono esiste solo se ascoltato*; e lo stesso suono, se ascoltato, può essere (tra le tante cose) rumore¹ o musica², a seconda della facoltà e della capacità di concepirlo in un modo o nell'altro da parte di chi l'ascolta. E se anche fosse musica, potrebbe essere gradevole o meno: immagina l'esperienza che fai al pianoforte quando non è accordato! L'accordatura è quel processo di regolazione del pianoforte che lo rende intonato, ma tale intonazione avviene pur sempre rispetto ad un sistema che come esseri umani, oggi, abbiamo ritenuto *più adeguato di altri* per fare un'esperienza musicale gradevole. Tale intonazione non esiste in sé, ma è frutto di una modalità condivisa di costruire la musica, tra più persone, in un certo tempo e in una certa cultura: pensa ad esempio alla coesistenza di più scale musicali, o alle diverse forme di temperamento³ equabile⁴ o inequabile⁵. Pensa ai vari modi di accordare gli strumenti in Europa, America o in Asia, e di conseguenza alle varie esperienze di suono che una persona nata e cresciuta all'interno di queste culture può sperimentare, ritenendole più o meno "musicali". Le differenti interpretazioni delle varie esperienze di suono e di musica nella PCP potrebbero essere definite *alternative costruttive*: tra queste alternative operiamo discriminazioni, in base a regolarità e differenze, e scegliamo quelle che ai nostri occhi (e per le nostre orecchie!) vanno nella direzione di una maggiore comprensione del mondo, ovvero di una maggiore possibilità di *movimento*.

Forse anche tu faresti fatica a rinunciare alla scala musicale occidentale, in cui l'ottava⁶ è divisa in 12 note, per comporre uno dei tuoi Notturmi con una scala araba, in cui l'ottava è divisa, ad esempio, in 17 note: nonostante la scala araba contenga un numero più alto di note,

¹ Def. *rumore*: "Qualsiasi perturbazione sonora che, emergendo dal silenzio (o anche da altri suoni), dia luogo a una sensazione acustica; è sinonimo di suono, ma si usa soprattutto per suoni soggettivamente giudicati non musicali o che comunque risultino sgradevoli, fastidiosi, molesti, o addirittura dannosi.

² Il termine "musica" deriva dal greco "musiké", e si definisce come *l'arte dell'organizzazione dei suoni nel corso del tempo e dello spazio*. Il significato originale di questo termine non è univoco, ma all'inizio sembrava fosse attribuito a tutte le arti delle Muse e si riferiva a qualcosa di "perfetto". Sono state proposte diverse accezioni e varianti al significato del termine musica: musica come suono (o "arte del suono organizzato"), musica come esperienza soggettiva, musica come linguaggio, musica come costruito sociale.

³ Def. *temperamento*: sistema di riferimento per la costruzione delle scale musicali.

⁴ Un temperamento viene definito *equabile* quando le ottave musicali sono suddivise in parti uguali.

⁵ Un temperamento viene definito *inequabile* quando le ottave musicali sono suddivise in parti non uguali.

⁶ Nella cultura musicale, l'intervallo fra due suoni di cui uno ha frequenza doppia dell'altro si chiama *intervallo di ottava* (o, semplicemente, "ottava").

immagino troveresti più possibilità creative (o come diremmo nella PCP, “più possibilità di estensione del tuo sistema”) nel comporre musica con quelle 12 note di cui hai fatto più esperienza e con le quali hai maggiore familiarità. Ma dato che, come scrive Kelly (lo psicologo americano che ha proposto la PCP) “*non siamo chiusi in un angolo*” e che “*ogni interpretazione è suscettibile di cambiamento o trasformazione*”⁷, magari comporre in una scala araba potrebbe diventare per te un’opportunità, se iniziassi a considerarne la possibilità.

Ma torniamo a parlare di *movimento*, un concetto fondamentale sia per la musica che per la PCP. Condividerai con me che non esiste musica senza *movimento*; del resto, ogni nota e ogni pausa hanno una durata, così come ogni composizione ha il proprio tempo; e in questo senso la musica – di qualsiasi cultura – è intrinsecamente costituita di variazioni e cambiamenti, e dunque esiste nel *movimento*. Nel costruttivismo, alla luce di quanto ti scrivevo prima rispetto alle *possibilità di cambiamento di ogni interpretazione*, si mette in evidenza la natura cinetica e processuale della *persona*. In altre parole: nella PCP la persona è una *forma in movimento*, che all’interno di una rete di *tracciati* – ovvero, di *possibilità* – cerca di predire gli eventi – ovvero, di *anticiparli* – e sceglie di muoversi verso quelli che per lei hanno più *significato* – ovvero, offrono *maggiori possibilità di estensione e definizione del proprio sistema*⁸. Se ci pensi, quando componi le tue opere realizzi qualcosa di simile: mentre scrivi o suoni un tuo Notturmo ti muovi all’interno di una rete di possibilità, fatte di relazioni armoniche, tonalità, ritmo, e ogni nuova nota esprime uno sviluppo e un’estensione del sistema di cui fa parte. E se anche suonassi una nota “stonata” (sappiamo che a tutti i pianisti prima o poi succede), quella nota non sarebbe “stonata” in sé, ma soltanto in relazione al brano di cui fa parte in quel momento. Se decidessi di inserire quella nota “stonata” in un altro brano, o se riscrivessi una parte della tua composizione, quella nota potrebbe anche non essere più “stonata”, entrando a far parte di un nuovo sistema, di *un’alternativa in grado di inserire questo elemento* (la nota “stonata”) *all’interno del suo contesto*.

A partire da questi *concetti fondamentali*⁹, nella PCP si sviluppano delle implicazioni che permettono di articolare maggiormente quanto affermato¹⁰ e nelle quali è possibile continuare a trovare un’analogia con l’esperienza musicale.

Ogni persona ha una propria costruzione dell’esperienza musicale: *pone un’interpretazione*, ovvero erige una struttura entro la quale i suoni assumono significato. Questa struttura è *organizzata*¹¹, e tale organizzazione permette alla persona di rendere *decifrabile* l’esperienza che fa di questi suoni; inoltre, sulla base di somiglianze e differenze con i suoni che ha già ascoltato¹², li colloca, ad esempio, all’interno di *un’esperienza musicale* e non all’interno di un’esperienza di *rumore*.

Potranno quindi esservi strutture in grado di includere suoni diversi all’interno dell’una o dell’altra esperienza: per te magari il suono di due clacson rientra all’interno di un’esperienza

⁷ Def. di *alternativismo costruttivo*: “Qualsiasi interpretazione dell’universo è suscettibile di revisione o sostituzione”.

⁸ Ciò che è qui descritto è una rilettura del *postulato fondamentale* del costruttivismo: “I processi di una persona sono psicologicamente canalizzati dai modi in cui essa anticipa gli eventi”.

⁹ Si fa riferimento all’*alternativismo costruttivo* e al *postulato fondamentale*.

¹⁰ Si fa riferimento ai *corollari*, ovvero “alcune affermazioni che, per un verso, sono dedotte dal postulato fondamentale e, per un altro verso, ne costituiscono il completamento e la specificazione”.

¹¹ Rif. al corollario dell’*organizzazione*: “Ogni persona sviluppa in modo caratteristico, per la sua convenienza nell’anticipare gli eventi, un sistema di costruzione che comprende relazioni ordinali fra costrutti”.

¹² Rif. al corollario della *costruzione*: “Una persona anticipa gli eventi costruendone le repliche.”

di rumore, per un altro compositore post-moderno quegli stessi “rumori” sono un’esperienza musicale.

Se il tuo sistema però divenisse più *permeabile*¹³, ovvero se si aprisse alla possibilità di ammettere¹⁴ all’interno della tua esperienza musicale quei “rumori”, potresti renderti conto che i due clacson hanno, per esempio, la frequenza di due note (ipotizziamo un “DO” e un “MI”). Magari non le useresti dentro i tuoi Notturmi, ma farti notare che hanno la stessa frequenza di un DO e di un MI le ha “spostate” all’interno del tuo sistema, da *un’esperienza di rumore* a *un’esperienza musicale*.

Pur avendo fatto comunque un’esperienza¹⁵ diversa di quei suoni, in un Notturmo immagina comunque *non sceglieresti*¹⁶ di inserire due clacson, perché probabilmente riterresti che non diano maggiori opportunità di sviluppo alla tua composizione. Il compositore post-moderno citato prima probabilmente farebbe una scelta diversa, forse perché ha più familiarità con l’ascolto di una musica un po’ diversa da quella a cui sei abituato tu, o forse perché vede nella scelta di comporre un “Notturmo con clacson” un’opportunità di sviluppo che tu non vedi. Entrambi state operando una scelta, e una volta che il clacson è entrato nel *campo*¹⁷ delle vostre possibilità di inserirlo in un Notturmo, vi trovate fondamentalmente ad un bivio tra due strade¹⁸: “Usarlo o non usarlo? C’è *continuità* o c’è *contrasto*?”.

Una scelta di questo tipo, se ci pensi, la poni anche al di là dell’uso o del non uso del clacson. Lo so, questa storia del clacson l’ho tirata un po’ troppo per le lunghe: mettiamola da parte e torniamo a parlare di composizione più “classica” (intendendo per semplicità con “classica” quella che ti è più familiare).

Torniamo un attimo al 1829, mentre componi il tuo famosissimo Notturmo numero 2 dell’opera 9.

Tra le tante scale¹⁹ della cultura occidentale, hai scelto di scriverlo in tonalità²⁰ di Mi Bemolle Maggiore, con un metro²¹ di 12/8, ad un tempo *andante* di circa 132 battiti per minuto

¹³ Rif. alla definizione di *permeabilità* in PCP: “Si definisce *permeabile* un costruito che ammette nel suo contesto elementi da poco percepiti”.

¹⁴ Rif. al corollario della *modulazione*: “La variazione nel sistema di costruzione di una persona è limitata dalla *permeabilità* dei costrutti entro il cui campo di pertinenza giacciono le varianti”.

¹⁵ Rif. al corollario dell’*esperienza*: “Il sistema di costruzione di una persona varia a mano a mano che essa costruisce la replica degli eventi”.

¹⁶ Rif. al corollario della *scelta*: “Una persona sceglie per sé quell’alternativa in un costruito dicotomizzato attraverso la quale anticipa la maggiore possibilità di estensione e di definizione del suo sistema”.

¹⁷ Rif. al corollario del *campo*: “Un costruito è idoneo per l’anticipazione solo di un numero finito di eventi”.

¹⁸ Rif. al corollario della *dicotomia*: “Il sistema di costruzione di una persona è composta da un numero finito di costrutti dicotomici”.

¹⁹ La “scala” è una successione di suoni nell’ambito di un’ottava, di cui l’ultimo è una ripetizione del primo esattamente un’ottava sopra.

²⁰ Def. *tonalità*: l’insieme di relazioni che legano una serie di note e accordi alla nota detta *tonica*. La base di queste relazioni è la scala; in rapporto quindi alle scale maggiori e minori si determinano le tonalità maggiori e minori.

²¹ Nella musica è importantissimo il rapporto tra il *tempo* (grado di velocità di un’esecuzione), il *metro* (la misura di una battuta musicale, cioè il tipo di pulsazione di riferimento del brano: 3/4, 4/4, 5/4, 6/8. Pensiamo a un valzer (3/4), a tanta musica commerciale contemporanea (4/4) a brani come *Take Five* di Dave Brubeck (5/4) e il *ritmo* (la qualità del movimento sonoro, ciò che ci permette di capire ad esempio se stiamo ascoltando un tango, una bossa nova, un pezzo jazz col suo “swing”, un pezzo di musica classica). Ci sono numerosissime possibilità di giochi nel rapporto tra ritmo e metro: se è il metro che segna

per croma. Anche in questo caso hai fatto delle scelte, che hanno determinato un certo modo di entrare in relazione delle singole note. La nota di Si Bemolle, nella melodia in prima battuta, “suona bene” perché siamo all’interno di una scala di Mi Bemolle Maggiore; se lo stesso Si Bemolle fosse stato inserito in una scala diversa, per esempio di Mi maggiore (naturale, non bemolle) comporterebbe una *dissonanza*: probabilmente risulterebbe sgradevole e tu stesso lo riterresti un grossolano errore. La scelta della scala di Mi Bemolle Maggiore, per questo specifico tipo di esperienza musicale, ha reso compatibile²² l’utilizzo della nota del Si Bemolle; la scelta di inserire la nota del Si Bemolle è operata ad un livello *gerarchicamente subordinato* rispetto alla scelta della scala di Mi Bemolle maggiore.

Per includere una nota “dissonante” all’interno del tuo sistema, dovresti operare un cambiamento ad un livello gerarchicamente superordinato (quindi ad esempio, operare un cambio di tonalità all’interno del brano). Queste sono regole *socialmente condivise* all’interno di una certa esperienza musicale che ti appartiene, ovvero quella della musica classica.

C’è un aspetto di *comunanza*²³ con altre persone che condividono la tua stessa esperienza musicale e che ritengono che siano *proprio queste* le specifiche regole da applicare perché quel brano possa definirsi “musicale”, per quanto ciascuno conservi un’*individualità*²⁴ che rende unica la propria esperienza di contatto con ogni singola composizione e con le “regole” comunemente condivise. Mi viene in mente, ad esempio, lo stesso Robert Schumann, compositore

le pulsazioni regolari della musica, è il ritmo che le raggruppa in tante formazioni diverse, suddividendo nelle maniere più varie questa pulsazione di base.

²² Rif. al corollario della frammentazione: “Una persona può impiegare di volta in volta una varietà di sottosistemi di costruzione che sono deduttivamente incompatibili gli uni con gli altri”.

²³ Rif. al corollario della comunanza: “Nella misura in cui una persona impiega una costruzione dell’esperienza simile a quella impiegata da un’altra, i suoi processi sono psicologicamente simili a quelli dell’altra persona”.

²⁴ Rif. al corollario dell’individualità: “Le persone differiscono l’una dall’altra nella loro costruzione degli eventi”.

tuo contemporaneo, che mentre ascoltava il quarto tempo della tua op. 35 n. 2 non ha colto la singolarità del tuo modo di usare le regole della grammatica musicale, tanto da esclamare: “*Questa non è musica!*”.

Tra qualche anno vedrai arrivare dagli Stati Uniti un genere musicale un po’ strano per le tue orecchie, il “*blues*”. Nel blues all’interno di un brano in tonalità di Mi Maggiore, quella nota del Si Bemolle di cui abbiamo parlato prima, per te così dissonante, risulterà avere un sapore tutto particolare, tanto da essere da alcuni definita “*blue note*”.

Ciò ci porta a un ultimo concetto fondamentale comune al costruttivismo e all’esperienza musicale: la *socialità*²⁵. Per parlarne, vorrei prima ripercorrere con te un po’ di storia dell’esperienza musicale.

In nessuna delle culture finora scoperte è mai mancata la musica. Perfino nelle caverne paleolitiche sono stati trovati flauti di ossa e nei dipinti si vedono persone che danzano, presumibilmente accompagnate da qualche forma di musica.

Per la cultura greca il valore della musica risiede nel fatto che essa agisce sull’anima e sulla volontà: è indispensabile per vivere esperienze-limite come il lutto e per la fruizione della bellezza, ma anche per esperienze più quotidiane come il gioco e il godimento.

Secondo i greci, le divinità, con il suono della loro musica, riescono a creare emozioni e sentimenti diversi nell’animo umano. Atena, commossa dal pianto straziante delle sorelle di Medusa decapitata, crea per loro delle melodie che esprimono e aiutano a sopportare la disperazione, tenendo viva la memoria della defunta e aiutando a elaborare il lutto, così che le grida di dolore si trasformino in canto.

In tanti miti sulla creazione e sull’origine del mondo si parla della presenza di un *suono generatore*. In quasi tutte le culture, il vuoto dell’inizio (l’“abisso primordiale”) costituisce un fondo di risonanza, in cui il suono che ne scaturisce è la prima forza creatrice.

Un tema che ha sempre accompagnato la storia della musica è stato quello dell’effetto che questa musica avesse sull’uomo. Questo tema si è sviluppato insieme alla concezione di *consonanza e dissonanza* (riferite prima per la melodia e poi per l’armonia). Come tu stesso mi insegni, per “consonante” o “dissonante” intendiamo ciò che è “giusto” e “piacevole”, o al contrario ciò che è considerato “sgradevole” o addirittura “inaccettabile”. Ma la scelta di quale nota sia più opportuno accostare o sovrapporre a un’altra è materia di polemica da 25 secoli!

Suoni che prima erano percepiti come dissonanti possono entrare a poco a poco a far parte dell’uso comune, in seguito a un processo di evoluzione del *gusto*: il sistema si estende, si evolve, e diventa più capace di comprendere le diversità e di percepire così come consonante anche ciò che in precedenza era considerato dissonante.

Nell’antica Grecia si riteneva che gli intervalli musicali fossero “della stessa sostanza dell’universo” e di “*divina proporzione*”, presentando la teoria musicale come una legislazione di suoni da seguire per esprimere la *bellezza*: proporzioni sacre, impronte digitali degli dei, che svolgevano anche funzioni etiche. Pensiamo a Platone che, parlando dello Stato ideale ne *La Repubblica*, si poneva in netto rifiuto della “nuova musica”, nella quale cominciavano a profilarsi innovazioni in termini di ritmo e strutture armoniche, che per lui avrebbero indotto il cittadino alla rilassatezza dei costumi e alla mancanza di rispetto verso le leggi. Aristosseno (allievo di Aristotele) apre alla modernità: dà rilievo alla *componente percettiva dell’ascolto* e al ruolo dell’orecchio come giudice dei suoni.

²⁵ Rif. al corollario della *socialità*: “Nella misura in cui una persona costruisce i processi di costruzione di un’altra, può giocare un ruolo in un processo sociale che coinvolge l’altra persona”.

Nella cultura latina Boezio sottolinea il concetto di Aristosseno, evidenziando come l'ascoltatore si rilassa piacevolmente quando ascolta una consonanza e si irrigidisce quando avverte una dissonanza.

Nel cristianesimo la musica viene intesa come la scienza esatta della modulazione, uno strumento che conduce a Dio e che richiama il canto degli angeli del cielo. Nel medioevo gli intervalli (ovvero "gli spazi", le "distanze" tra le note) non sono classificati solo come *consonanti* o *dissonanti*: ve n'è anche uno bandito da ogni musica per la sua durezza. L'intervallo di "tritono", definito diabolus (o *diaballo*) in musica. Vietato, perché era ritenuto una presenza diabolica nella musica: rappresentava un ethos dissolvente, separatore, così come è l'opera del diavolo. E pensare che quello stesso intervallo è quello che nel Blues permetterà di avere la "blue note", di cui parlavamo prima!

Nel barocco, tra il '600 e il '700, il programma estetico della musica si realizza nella relazione tra la *musica* e l'*affetto*. Si cerca un mezzo musicale per esprimere gli affetti, per provocare emozioni. Vi è una ricerca del particolare, che poi verrà fortemente criticata nel secolo dei Lumi, in cui la musica diventa un "diletto" che non genera miglioramento e gratificazione al senso dell'udito.

Arriviamo al periodo Romantico, il tuo, in cui i modelli di riferimento musicali cominciano a moltiplicarsi e i limiti concessi all'originalità personale del compositore diventano man mano più estesi. L'artista romantico, talvolta ritenuto "antisociale", si separa dagli altri uomini per cercare ispirazione dentro di sé: di conseguenza si cerca di eliminare ogni limite imponente all'artista dall'esterno.

Qualche anno dopo la tua morte si inizieranno a superare i limiti delle barriere tonali, si eviteranno le "cadenze classiche", fino ad arrivare al '900 in cui vi sarà "l'emancipazione della dissonanza". Accordi complessi e poco ortodossi, musica atonale, dodecafonie come quelle di Schonberg, musica elettronica sviluppata all'interno di sintetizzatori computerizzati.

Al di là di quanto l'esperienza musicale possa cambiare nei secoli, in relazione alla costruzione che della musica viene fatta dalle singole persone nelle culture di cui fanno parte, con questo excursus storico volevo riflettere con te su quanto l'esperienza musicale sia un'esperienza profondamente *relazionale*.

Il processo di creazione musicale probabilmente non può ritenersi completo finché la composizione non arriva ad un ascoltatore, reale o virtuale che sia. Ogni brano *comunica qualcosa a qualcuno*, e nell'esperienza di composizione e di esecuzione in qualche modo si trascende la dimensione puramente grammaticale della musica, per aprirsi alla relazione.

Penso ai tuoi concerti e alla tua preferenza di esibirti solo nelle atmosfere intime dei salotti; immagino che in questa scelta ci fosse la ricerca di un modo molto specifico di entrare in relazione con i tuoi ascoltatori.

Nel tuo modo di scrivere musica probabilmente anticipavi già cosa avresti voluto comunicare, all'interno delle cornici di comunanza con gli altri e di individualità che ha reso unica ogni tua opera. E con la tua musica hai giocato un *ruolo* per i tuoi ascoltatori: pensavi a loro mentre componevi, li hai compresi in qualche misura e hai scritto qualcosa che potesse dir loro qualcosa di significativo, che *risuonasse* in loro e che fosse possibile includere all'interno della loro *esperienza musicale*.

La *risonanza* in acustica viene definita come la *partecipazione, o la risposta, di un sistema, atto a vibrare alla vibrazione generata da un altro sistema*. È ciò che avviene mettendo vicini due diapason simili, tra cui c'è *comunanza* di frequenze: ne percuoti uno e l'altro inizia a vibrare con un'intensità tanto più alta quanto più è ridotta la distanza che lo separa dal primo.

Questa lettera finisce con lo stesso tema con cui è iniziata, ovvero le *risonanze*. Risonanze che non solo abbiamo ricercato tra la PCP e la musica, ma anche – e forse è ciò che più conta – tra l’esperienza di costruttivismo e l’esperienza di musica che sia tu che io stiamo facendo in questo momento. E quanto più in questo dialogo ci saremo reciprocamente compresi, tanto più avremo giocato un ruolo l’uno per l’altro, in un’esperienza che Kelly, se fosse qui, avrebbe semplicemente definito “*socialità*”.

Fonti bibliografiche

- Allorto, R. (1989). *Nuova storia della musica (Italian Edition)*. Ricordi.
- Botella, L., (2008) Timekeeping is everything: Rhythm and the construction of meaning, *Journal of Constructivist Psychology*, 21, 309-320. <https://doi.org/10.1080/10720530802255251>
- Brugnoli, E. (2021). *The best of Chopin: Spartiti dei brani più belli (Italian Edition)*. Independently published.
- Chiari, G. (2015). A narrative hermeneutic approach to personal construct psychotherapy. In D. Winter & N. Reed (Eds.), *The Wiley handbook of personal construct psychology* (pp. 241-253). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118508275.ch20>
- Chiari, G. (2016). *Il costruttivismo in psicologia e in psicoterapia. Il caleidoscopio della conoscenza*. Raffaello Cortina.
- Chiari, G. (2016). La psicoterapia costruttivista ermeneutica: un’elaborazione in chiave narrativa delle idee di George A. Kelly. *Costruttivismi*, 3, 14-39. <https://doi.org/10.23826/2016.01.014.039>
- Chiari, G., & Nuzzo, M. L. (1998). *Con gli occhi dell’altro. Il ruolo della comprensione empatica in psicologia e in psicoterapia costruttivista*. Unipress.
- Erola, T., Friberg, A., & Bresin, R. (2013). Emotional expression in music: Contribution, linearity, and additivity of primary musical cues. *Frontiers in Psychology*, 4. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00487>
- Epting, F. R. (1998). *Psicoterapia dei costrutti personali*. Martinelli Psycho.
- Focosi, F. (2017). Le emozioni nella musica contemporanea. *De Musica*, 128–146. <https://doi.org/10.13130/2465-0137/7994>
- Fransella, F., & Thomas, L. (1988). *Experimenting with personal construct psychology*. Routledge.
- Gomez, P., & Danuser, B. (2007). Relationships between musical structure and psychophysiological measures of emotion. *Emotion*, 7, 377–387. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.2.377>
- Juslin, P. N., & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31, 559–575. <https://doi.org/10.1017/s0140525x08005293>
- Kelly, G. A. (2004). *La psicologia dei costrutti personali. Teoria e personalità*. Raffaello Cortina. (Ed. orig. *The psychology of personal constructs*. Norton, 1955)
- Leitner, L. M. (1980), Personal construct treatment of a severely disturbed woman: The case of Sue. In A. W. Landfield & L. M. Leitner (Eds.), *Personal construct psychology: Psychotherapy and personality* (pp. 102-121). Wiley.
- Sacks, O. (2014). *Musicofilia*. Adelphi.
- Sbattella, L. (2006). *La mente orchestra. Elaborazione della risonanza e autismo*. Vita e Pensiero.

Uderzo, D. (2019). Il concetto di improvvisazione (musicale) e la psicologia dei costrutti personali. *Costruttivismi*, 6, 54-70.

Yalom, I. D. (2016). *Il dono della terapia*. BEAT.

L'Autore

Salvatore Russotto è psicologo-psicoterapeuta a Padova, presso il Centro Clinico Pedagogico "Colibri". Pianista jazz e compositore, unisce la passione per le persone a quella per la musica. Attualmente è presidente di COSEP Società Cooperativa Sociale, in cui promuove progetti di inclusione sociale per persone in situazione di grave marginalità.

Email: s.russotto@psicologipadova.it



Citazione (APA)

Russotto, S. (2024). Il Costruttivismo spiegato a Chopin. Una rilettura della PCP attraverso l'esperienza musicale. *Costruttivismi*, 11, 55-63. <https://doi.org/10.23826/2024.01.055.063>