

Nicola Di Stefano¹

Emozioni, *moods* e atmosfere nella percezione della musica

Abstract

Moving from the physiological characterization of emotion as a specific bodily response to a stimulus, I highlight some phenomenological properties of emotions, differentiating them from moods and atmospheres. Then, I consider the three notions in relation to music. In conclusion, I trace the difference between emotions, moods, and atmospheres back to the affective and cognitive elements that characterize them.

Keywords

Phenomenology, Aesthetics, Music cognition

1. Considerazioni preliminari

Le riflessioni del presente articolo fanno riferimento ad un tema – quello delle emozioni, dei *moods* e delle atmosfere nella percezione della musica – che si rivela per diverse ragioni complesso e scivoloso. Anzitutto, per il fatto che i termini in questione sono oggetto di indagine in ambiti di ricerca lontani tra loro, quali filosofia, psicologia cognitiva, geografia, architettura e design², aumentando il rischio di restituire una visione frammentata del problema. Un secondo motivo di complicazione è rappresentato dal linguaggio: è questo uno di quei casi in cui sarebbe auspicabile, ma insieme impraticabile, una chiarificazione terminologica preliminare al fine di capire cosa esattamente si intenda per *mood*, atmosfera ed emozione – termini che portano con

¹ n.distefano@unicampus.it.

² Nel 2015, un intero numero di “Visual Communication” è stato dedicato alle atmosfere. Altri studi sono recentemente apparsi su riviste quali “Anthropological Theory”, “Transactions of the Institute of British Geographers”, “Journal of Urban Design”.

sé ambiguità non trascurabili. Infine, accanto al problema del linguaggio, c'è il problema delle lingue: *mood* può rendersi in italiano con "umore", "stato d'animo" ma può significare anche "stile"; in tedesco, *atmosfera* ha molto più a che vedere con il termine *stimmung* che con *atmosphäre* (Griffero 2014: 75; Krebs 2017).

Queste precisazioni portano a dire che emozioni, *moods*, atmosfere sono, *almeno in certi casi*, nozioni difficili da distinguere. In termini molto generali, il problema dipende dal fatto che ogni nozione si caratterizza per la differente combinazione di aspetti cognitivi ("capire qualcosa") e affettivi ("sentire qualcosa"). Occorrerebbe dunque capire quanto di cognitivo c'è nel non-cognitivo: quanto, cioè, un sentire dipenda da un capire, quanto lo condiziona, o ne è condizione. Anziché portare verso una delucidazione sulla natura dell'affettività, impraticabile in questa sede, tale constatazione è utile per delimitare il campo di validità e di pertinenza di questa riflessione, escludendo quel sentire che non ha bisogno di un capire – perché non è qui che si sollevano problemi: se è inverno, c'è la neve e la temperatura è sotto zero, sento il freddo senza avere alcuna necessità di capirlo, lo sento e basta. Se sono al lavoro, tra i colleghi, e sento che l'ambiente è "freddo", è probabile che mi interroghi sul perché, sentendo l'esigenza di confrontarmi e capire che cosa generi quel mio sentire, diverso dall'altro ma espresso con lo stesso linguaggio. Intendo, cioè, distinguere tra quelle esperienze che si possono spiegare esclusivamente in termini di sensazioni e quelle che, pur avendo a che fare con le sensazioni, non possono ridursi ad esse³. Mi riferisco, per quanto riguarda il contesto sonoro, alla rugosità di certi intervalli, o alla percezione dei battimenti (*sensory dissonance*), che dipendono dall'effetto del suono sul sistema uditivo e dalla codifica del segnale da parte del sistema nervoso, come la sensazione del freddo dipende dalla codifica dello stimolo da parte degli organi di senso e delle vie neurali⁴.

³ Che nelle sensazioni "pure" non sia decisivo l'elemento cognitivo si può dedurre anche dal fatto che soggetti con disturbi che impattano sulla dimensione cognitiva presentano tipicamente deficit emozionali piuttosto che sensoriali (si vedano, per il disturbo dello spettro autistico, Hobson 1986; McIntosh, Reichmann-Decker, Winkelman, Wilbarger 2006).

⁴ Come mostra lo studio recentemente pubblicato su "Nature" da McDermott e colleghi (McDermott, Schultz, Undurraga, Godoy 2016), qualità del suono quali asprezza o rugosità vengono colte anche da ascoltatori che non hanno alcuna esposizione alla cultura (musicale) occidentale.

Nella prima parte del lavoro, poggiando sulla letteratura esistente, traccio una distinzione tra emozioni, *moods* e atmosfere. Successivamente, considero più nello specifico il rapporto tra emozioni e musica, da un lato, e atmosfere e musica, dall'altro, evidenziando due livelli, quello del sentire e dell'udire, entro i quali il rapporto tra emozioni, atmosfere e musica può venire compreso.

2. *Emozioni, moods, atmosfere*

Per tracciare un confine tra emozione, *mood* e atmosfera, prendo le mosse dalla caratterizzazione generale di emozione come modificazione dello stato corporeo in risposta ad un determinato stimolo esterno o interno, che è l'oggetto verso cui l'emozione è diretta (Adolphs 2010). Alle emozioni compete anche un aspetto motorio, e precisamente il fatto che esse motivano un comportamento, una tendenza all'azione. Tra le emozioni primarie, quelle con valenza positiva spingono l'organismo ad avvicinarsi a ciò che è utile o conveniente, mentre quelle con valenza negativa lo allontanano da ciò che è sconveniente (Conti 2010). Tra emozioni positive e negative si riscontra asimmetria, nel senso che, se ci troviamo in condizioni di poter ottenere un piacere dovendo rischiare per ottenerlo, siamo più respinti dal pericolo che non attratti dal piacere (Miller 1951; Kahneman, Tversky 1979; Löw, Lang, Smith, Bradley 2008).

La definizione pone le basi per la considerazione di elementi che emergono da un'analisi esperienziale e fenomenologica delle emozioni. i) Innanzitutto, lo stato emozionale è transitorio, e dura quanto lo stimolo che lo causa: ho paura *finché* c'è l'incendio, non dopo né prima. ii) Se ciò è vero, significa che l'emozione è *intenzionale*, perché legata essenzialmente ad un oggetto che la causa (Frijda 1994): non ho mai "paura", ma sempre "paura di". Perciò l'emozione non colora né pervade tutte le esperienze del soggetto, limitandosi ai vissuti che l'hanno innescata. iii) Essendo legata a qualcosa che c'è (e poi scompare), l'emozione si dà in un momento preciso della vita di coscienza, nel quale possiamo dire che l'emozione insorge o irrompe. Certo, l'emozione può impattare sulle scelte future, ad esempio nel caso sia rimasto terrorizzato da un particolare evento. Potrei decidere di non prendere più l'ascensore perché sono rimasto bloccato una volta durante un incendio. Ma è probabile che questo accada perché ogni volta

che mi trovo davanti all'ascensore mi emozionano nuovamente, e mi ritraggo. iv) Infine, l'emozione è *solida*, nel senso che si impone al soggetto a prescindere dal suo coinvolgimento "affettivo" rispetto alla situazione: posso non essere emotivamente coinvolto dall'esecuzione della *Quarta sinfonia* di Brahms, ma sarò certamente coinvolto dall'incendio che invade il teatro durante l'esecuzione. Ciononostante, la sinfonia non si colorerà di paura, perché l'emozione della paura è chiaramente connessa con l'incendio, e ad esso si riferisce essenzialmente. L'emozione si presenta così come transitoria, intenzionale e "solida".

Consideriamo ora le proprietà del *mood*. i) Il *mood* non è intenzionale, cioè non è direttamente collegato ad alcun oggetto particolare, nonostante possa essere causato da un oggetto particolare o un evento (cfr. anche Nussbaum 2001; Zangwill 2004: 35, rispetto a *moods* e musica). Ad esempio, il *mood* depressivo di X può essere generato dalla morte della madre, ma non avrebbe molto senso dire che quel *mood* ha per oggetto intenzionale la morte della madre, né che X è depresso *riguardo* alla morte di sua madre. Detto altrimenti, la mente di X non deve essere costantemente diretta o focalizzata sulla morte di sua madre, né su qualcos'altro in particolare, perché X si trovi in quel determinato *mood* (Trivedi 2017)⁵. ii) A differenza delle emozioni, i *moods* sono pervasivi, influenzano o colorano gli eventi mentali coscienti (come pensieri, desideri), ma anche le azioni, come camminare o lavorare (o ascoltare la *Quarta sinfonia* di Brahms). Così, ad esempio, la depressione può influenzare il processo di pensiero, la disposizione verso il mondo, rendendo grigio tutto ciò che si presenti dinanzi o che si debba fare. iii) Per quanto riguarda la temporalità, il *mood* si dilata o, meglio, si *diluisce* nel tempo: nel *mood* mi ci metto/trovo e vi permango⁶. iv) Il diluirsi nel tempo ci permette di dire che il *mood* è *liquido*, come ci ricorda l'etimologia dell'italiano "umore", e prende la

⁵ Di opinione differente è Goldie (2000), che ritiene che anche il *mood*, come l'emozione, abbia un oggetto intenzionale, pur ritenendo tale oggetto meno specifico nel caso del *mood* ("less specific", Goldie 2000: 143). Il grado di distinzione dell'oggetto cui sono rivolti è proprio ciò che distingue l'emozione dal *mood* (Goldie 2000: 8).

⁶ Krebs (2017) suggerisce di considerare le atmosfere come *moods* duraturi (*enduring moods*), ma non distinguendo tra *enduring emotions* ed *enduring moods*, parla della durata di entrambi in termini di secondi, minuti, ore, giorni, settimane e anni, a seconda del tipo di emozione o *mood*. Questo, nella presente impostazione, è privo di senso: provare paura per 2 mesi non è un'emozione.

forma del soggetto. Il mood è dunque non-intenzionale, pervasivo, dilatato nel tempo e “liquido”.

Se, in gradi e modi diversi, emozioni e *moods* accadono e si dispiegano all'interno del soggetto, l'atmosfera, invece, credo vada anzitutto colta come un qualcosa che gode di autonomia *all'esterno del soggetto*. In un'osservazione sul sentimento, Giovanni Piana coglieva una caratteristica che credo sia propria delle atmosfere: “Si considera di solito il sentimento come qualcosa che sta dentro di noi. Invece esso ci sta *intorno*” (Piana 2007: 164, corsivo mio). Il riferimento introspettivo non può esaurire l'analisi concettuale di qualcosa che trova la sua origine in uno spazio rispetto al quale noi possiamo solo accostarci e percepire le qualità. L'atmosfera non sta semplicemente fuori o, meglio, sta in un fuori rispetto al quale noi siamo immersi: l'atmosfera ci sta intorno. Nello spazio l'atmosfera si irradia, si diffonde, così come il suono o la luce. E proprio come la luce, l'atmosfera carica gli oggetti nello spazio di un significato nuovo, che si spiega solo a partire dal suo essere spaziale e pervasiva. Rispetto alle emozioni e al *mood*, i) l'atmosfera è “esterna”, in una dinamica di continua permeabilità tra esterno ed interno. ii) Perciò l'atmosfera è *gassosa*, distribuita nello spazio. Non ha una causa precisa, come una perdita di gas in una cucina, eppure si diffonde nello spazio intorno. Così ancora Piana: “Pensa a ciò che accade, nello spazio intorno, quando, sulla soglia, appare all'improvviso il volto ridente di un fanciullo” (Piana 2007: 165). Le atmosfere sono fuori di noi e vengono spesso percepite proprio a partire dal contrasto rispetto al soggetto. Si potrebbe dire che ci ri-orientano in maniera contrastiva – questa è la prova più forte della loro esternalità, cui Böhme fa riferimento con il nome di “ingressiva” (Böhme 2010; cfr. Griffero 2014).

3. *Emozioni e musica*

Il nesso tra musica ed emozioni è stato ampiamente studiato negli ultimi decenni, sia dal punto di vista dell'estetica musicale sia in ambito di psicologia e neuroscienze cognitive. Molti autori hanno ritenuto la relazione tra musica ed emozioni in vario modo essenziale (Cooke 1959; Kivy 1999; Juslin, Sloboda 2001), aprendo alla classificazione delle emozioni che la musica può evocare (Zentner *et al.* 2008; Juslin 2013a), e ai correlati neurofisiologici delle emozioni evocate dalla mu-

sica (Pereira *et al.* 2011). Questo ha portato a una rilettura evoluzionistica della musica proprio rispetto alla funzione delle emozioni (Perlovsky 2012). In netto contrasto, invece, gli esponenti della corrente formalista che, seguendo la linea di Hanslick, ritengono che la musica non abbia niente a che fare con le emozioni (Zangwill 2004: 1).

Il rapporto tra musica ed emozioni si dà a diversi livelli (cfr. anche Juslin 2013b). Il primo riguarda la risposta emotiva dell'ascoltatore, cioè ciò che sente mentre ascolta la musica. Il secondo riguarda le emozioni che il musicista stesso prova mentre esegue quel brano di musica e che possono essere molto diverse da quelle degli ascoltatori. Ad esempio, nonostante il violinista sia preoccupato per l'esecuzione di un passaggio della cadenza, l'ascoltatore può godere di quei bicordi di sesta. In terzo luogo, c'è il carattere emotivo del brano. Questo non ha nulla a che vedere con ciò che gli ascoltatori o l'esecutore stanno provando, ma riguarda le proprietà del materiale musicale stesso, che, come vedremo, debbono spiegare perché una marcia funebre è percepita come "triste", mentre una marcia nuziale o un walzer sono generalmente "allegri".

La distinzione di cui sopra poggia su un'ulteriore e più problematica distinzione, quella tra emozioni percepite e sentite (*perceived and felt emotions*, cfr. Gabrielsson 2001). Le emozioni percepite sono quelle che riconosciamo nell'ambiente che ci sta dintorno; quelle sentite sono le emozioni che effettivamente proviamo. Se tale classificazione può sembrare intuitiva, credo che molti problemi che emergono dalla considerazione delle emozioni in musica dipendano dall'utilizzo dello stesso termine (*emotions*) per identificare casi differenti (*perceived/felt*). Sofferamiamoci sulle *perceived emotions*, le emozioni che stanno là, fuori di noi, ma che non proviamo in prima persona: è possibile riconoscere la paura senza provarla, almeno in misura minima?

A questa domanda credo debba risponderci dicendo che le emozioni *percepite* sono piuttosto emozioni *esprese* dalla musica (cfr. anche Robinson 1994). Cioè, ciò che vorremmo obiettare, seguendo la linea di Hanslick, è che simili emozioni non competono alla musica *in sé* (Zangwill 2004): non è essenziale alla musica il fatto che esprima, veicoli, o generi emozioni. È tuttavia possibile, ed è perfettamente sensato, chiedere a X di farmi ascoltare un brano di musica *triste* (*perceived emotion*), ma non di farmi ascoltare un brano di musica che mi

faccia sentire *triste* (*felt emotion*)⁷. Nel primo caso, triste riguarda alcune proprietà formali del materiale musicale (andamento melodico e intervallare, sequenza armonica, ritmo, tempo), nel secondo riguarda una mia reazione emotiva, non prevedibile sulla base del brano. Questo è noto a chiunque si sia sentito dire dal maestro di suonare con più “sentimento”, ciò che in inglese renderemmo con *feeling*. Come è possibile suonare *con feeling*? Come è possibile sapere che non stiamo suonando *con feeling*? Il maestro non sa affatto, né è questo che gli interessa, se proviamo o meno questo determinato sentimento (o emozione, o *mood*), ma sa che il modo in cui suoniamo non corrisponde a determinate aspettative interpretative del brano. Termini che si riferiscono a emozioni e sentimenti, quali “*allegro*” e “*triste*”, in musica sono innanzitutto indicazioni espressive, dunque *tecniche*, che, nonostante possano essere in qualche misura correlate alle atmosfere o ai *moods*, sono in prima istanza istruzioni per l’esecuzione che si radicano nelle proprietà del materiale sonoro. Proprio come altre indicazioni che non lasciano troppo spazio per divagazioni filosofiche, come “*forte*”, “*staccato*”, “*vibrato*”.

A partire da qui, diversi studi hanno approfondito la relazione tra le emozioni suscitate dall’ascolto della musica e le caratteristiche armonico-ritmiche di determinati estratti musicali. Koelsch e colleghi (2013) hanno scelto musiche diverse per studiare le emozioni positive (allegria), negative (paura) e neutre. Per le emozioni positive hanno scelto brani di musica classica, folk, reggae e *popular music*; per quelle negative brani da colonne sonore o video games di scene di *suspense*. E per gli stimoli neutri hanno generato melodie *random* basate sulla scala pentatonica. Lo studio prova che è possibile classificare gli stimoli musicali sulla base della risposta emotiva, ma resta da indagare se le emozioni musicali siano davvero emozioni, e cioè se l’ascoltatore subisca una variazione temporanea del suo stato corporeo *causata da* un preciso oggetto percettivo musicale. È allora necessario far arretrare la discussione dal livello empirico a quello fenomenologico, nel quale ci chiediamo come accade che si diano risposte “emotive” determinate dallo stimolo musicale. Ci chiediamo, cioè, dove risiedano le qualità che rendono lo stimolo musicale adeguato a generare una specifica risposta del soggetto. A tal fine, in riferimento alla percezione musicale e al

⁷ Per questo, anche la musica triste può generare emozioni piacevoli in virtù della realizzazione delle nostre aspettative o dell’allineamento con il nostro stato emotivo (cfr. Kawakami *et al.* 2013).

suo rapporto con emozioni e atmosfere, occorre distinguere tra sentire e udire un suono: ascoltando un intervallo di quarta La-Re, siamo soliti esprimerci dicendo che sentiamo un intervallo *ascendente*, ma ciò che udiamo sono due suoni in successione, e la relazione che lega due suoni che formano *un intervallo* si istituisce solo a livello dell'ascolto (sentire) e non è spiegabile in termini biologici (udire).

Un'analisi fenomenologica del problema delle emozioni in musica dovrebbe così tenere conto di due livelli distinti, quello biologico-fisico e quello esperienziale, mostrando che la pretesa di Koelsch e colleghi di ritrovare nell'udire un correlato musicale dell'atmosfera o del *mood* che sentiamo rappresenta un punto di avvio della riflessione piuttosto che l'esito. La sequenza di toni *random* lascia *in sospeso* le aspettative di cui carica il soggetto rispetto ad una qualsiasi chiusura tonale o melodica del materiale musicale, generando un senso di precarietà e instabilità che attende una risoluzione: è nel materiale musicale stesso che giacciono le possibilità per un suo impiego secondo una certa tonalità affettiva. Così, è possibile descrivere la musica che esprime "paura" (tempo affrettato, figurazioni ritmiche ripetute, profilo melodico ascendente, volume basso) piuttosto che "tristezza" (tempo lento, profilo melodico discendente, modo minore, brevi salti intervalari o gradi congiunti) o allegria (modo maggiore, tempo compreso intorno a 80-120 bpm, ritmo scandito, salti di quarta e quinta, tessitura medio alta, prevalenza di accordi consonanti e dissonanti; si veda ad esempio Reymore 2018).

4. *Atmosfere e musica: tra udire e sentire*

Per cogliere la peculiarità del rapporto tra musica e atmosfere, è opportuno muovere dalla distinzione tra musica e rumore. Dal punto di vista fenomenologico-esperienziale, il rumore è causalmente legato un'azione o ad un contesto fattuale che viene evocato dal rumore stesso: il rumore si presenta come il correlato uditivo di un evento che lo ha prodotto. Molti risultati sperimentali supportano questa affermazione, mostrando attivazioni in corteccia motoria quando un soggetto sente il rumore caratteristico di un'azione, come sgranocchiare o bussare alla porta (Kohler *et al.* 2002; Lahav, Saltzman, Schlaug 2007). Ma quando ascolto un suono, ad esempio il tema di un fagotto, non vengo immediatamente rimandato alla sua causa, pur sapendo che è il prodotto di uno strumento musicale. Non associo il suono ad un *fatto* o ad

un'azione specifica, come quando odo uno specchio rompersi o una pentola cadere, ma lo considero come un oggetto percettivo che gode di un differente statuto, una sua autonomia peculiare. Se questa distinzione potrebbe spiegare la componente atmosferica del rumore – lo sparo di un'arma da fuoco è *lugubre* o *sinistro* perché richiama uno scontro mortale, come il rumore di un incidente d'auto richiama pericolo e feriti – essa non può farsi valere per fondare il nesso musica-atmosfera, che resta così aperto: una melodia è lugubre e sinistra non in quanto evoca un incidente o un omicidio, ma in virtù delle proprietà fenomenologico-espressive del materiale musicale stesso⁸. Per la stessa ragione, una parete gialla non potrà generare un'atmosfera lugubre, così come una sequenza di accordi consonanti difficilmente potrà sembrare triste.

Se una componente atmosferica è più difficilmente spiegabile nella musica che negli spazi architettonici o nei luoghi geografici, è per il fatto che si pensa, in parte a ragione, che la musica sia meno concreta e materiale dell'architettura e del paesaggio. Un primo elemento per legittimare l'aspetto atmosferico della musica è allora la caratterizzazione di musica come prassi nella quale la spazialità e la corporeità assumono un ruolo fondamentale. Rouget, nel suo libro *Musica e trance*, esprime così il rapporto del suono con la corporeità:

Sulla tribuna di un organo in piena funzione, la musica invade il corpo intero; il mondo trema e tutta l'atmosfera risuona. "Essere immersi nella musica" non è una semplice metafora; accade veramente che la si riceva fisicamente. (Rouget 2019: 166)

E, ancora, in riferimento alla spazialità della musica, continua: "Anche sotto il suo aspetto più immateriale, come nel caso del suono totalmente isolato dalla sua fonte, la musica viene sentita come movimento che si realizza nello spazio" (Rouget 2019: 167). Se la spazializzazione del suono è massimamente evidente nel caso della danza, non va dimenticato che il suono è un oggetto materiale che si dispiega in uno spazio, nel quale trova la sua origine e il suo orizzonte. Così, riferendoci al recente paradigma dell'*embodied music cognition* (Leman

⁸ La distinzione suono-rumore resta problematica anche dal punto di vista acustico, dove le differenze tra le proprietà fisiche del segnale sono molto evidenti. Tali differenze assumono che il segnale uditivo sia mediato dall'orecchio e dall'aria, cosa che non sempre accade: basti pensare a rumori prodotti dal masticare o dal crepitio delle ossa.

2007), possiamo definire la musica come un'esperienza basata su cicli di percezione e azione nei quali uno stimolo sonoro viene "spazializzato" tramite movimenti del corpo, in particolare degli arti superiori e delle mani (Leman, Nijs, Di Stefano 2017).

Il secondo elemento riprende quanto osservavo nell'introduzione, e cioè il fatto che il tema delle emozioni, del *mood* e dell'atmosfera è caratterizzato dal rapporto tra un sentire, rispetto al quale il soggetto attivamente può poco o nulla, limitandosi a patire ciò che nello spazio esperienziale si diffonde, e un capire, in cui la componente cognitiva amplifica e dilata alcune proprietà affettive dell'oggetto. Questa constatazione è particolarmente problematica nel caso delle atmosfere in musica: se è chiaro che l'atmosfera musicale la *sentiamo*, e non semplicemente la *udiamo*, è legittimo chiedersi quanto quel sentire sia carico di elementi cognitivi, di riconoscimento di un aspetto che *dobbiamo conoscere per poterlo sentire*. L'alternativa sentire-riconoscere potrebbe forse aiutarci a tracciare un confine tra emozioni e *mood*, da un lato, e atmosfera, dall'altro⁹?

Per orientarsi in questa direzione, è opportuno tornare ai termini che definiscono il problema: l'agitazione dell'ultimo movimento della sonata *Chiaro di luna* di Beethoven è qualcosa che sento o che odo? Seguendo il filo del nostro discorso, dobbiamo rispondere che la sento, perché ciò che passa attraverso l'udito non è l'agitazione, ma determinati suoni a determinate altezze. Se questa posizione apre nuovi interrogativi circa il rapporto preciso tra udire e sentire, e come si passi dall'uno all'altro livello, credo abbia il merito di distinguere aspetti della percezione (uso qui il termine in senso generale) che non vanno confusi. In altri termini, vi sono proprietà del materiale percettivo che sono colte dall'organo di percezione: per l'udito sono le caratteristiche acustiche, per la vista colori e forme. Quando utilizzo il termine "colore" per il suono, lo faccio necessariamente in modo diverso rispetto a quando lo utilizzo per la vista. Comunque si chiami questo diverso utilizzo (metaforico, secondario, indiretto), il modo in cui "colore" si riferisce all'oggetto di percezione uditiva è diverso dal modo in cui si riferisce all'oggetto di percezione visiva.

Potremmo dire che gli oggetti di percezione sono definiti attraverso proprietà che si situano su piani differenti. In questa direzione, Bence

⁹ In questa direzione vanno alcuni studi sperimentali che indagano il rapporto tra *feeling* e *knowing* valutando l'influenza del *mood* sull'intensità delle risposte emozionali (cfr. Neumann, Seibt, Strack 2001).

Nanay (2011) si chiede se vediamo le mele come mangiabili, volendo con ciò chiedersi se la “mangiabilità” di una mela sia percepita allo stesso modo della forma e del colore. Una possibile risposta sarebbe che io *inferisco* che la mela è mangiabile, mentre *vedo* che è approssimativamente sferica e rossa. Ciò che mi preme rilevare è che, a prescindere dal modo in cui si definiscano, si devono evidenziare piani diversi che variamente contribuiscono alla definizione dell’oggetto di percezione e al modo in cui questo oggetto entra nella nostra esperienza. Una scala è un oggetto che ha una determinata forma e colore, ma è anche qualcosa su cui posso salire, ed è anche potenzialmente pericolosa. Percepriamo la pericolosità della scala come il suo essere “scalabile”, la sua forma o il suo colore? Non credo, e ciò che mi interessa qui osservare è che l’agitazione dell’ultimo movimento del *Chiaro di luna* sta ai suoni che la compongono un po’ come la pericolosità della scala sta alla sua forma e al suo colore. Se è necessario percepire i suoni per cogliere l’atmosfera agitata, è chiaro che i suoni non bastano a caratterizzarla. Se accettiamo dunque l’esistenza di diversi livelli attraverso i quali l’oggetto percepito si costituisce, possiamo ammettere un livello entro il quale il *Chiaro di luna* è “agitato”, così come la scala è “pericolosa”.

Che buona parte dei problemi filosofici sollevati sia alimentato proprio dall’uso dei termini è confermato da uno studio apparso su “Current biology” nel 2009 col titolo *Universal recognition of three basic emotions in music* (Fritz *et al.* 2009). Gli autori si chiedono se associare determinate emozioni ad un brano di musica dipenda da variabili culturali oppure no. Confrontando le risposte di una popolazione indigena africana con ascoltatori occidentali, gli autori concludono che l’espressione delle emozioni basilari nella musica occidentale può essere universalmente riconosciuta (*recognized*). Ciò che viene riconosciuto, e in nessun modo inferito, da parte dei partecipanti, sembra essere una proprietà analoga, nel mio discorso, alla “scalabilità”. Ma, a questo punto, dovrei concludere che non è l’emozione che si riconosce, né il *mood*, ma l’atmosfera. Il termine “emozione”, infatti, viene impiegato nell’articolo intendendo qualcosa che può essere riconosciuto universalmente come proprio dell’oggetto di percezione, in contrasto con la caratterizzazione di emozione da cui abbiamo preso le mosse. D’altra parte, nemmeno il *mood* potrebbe essere ciò cui gli autori si riferiscono, perché il *mood* è individuale: è *me* che questa musica mette (in) un *mood* particolare. Solo l’atmosfera può essere riconosciuta nell’og-

getto (*in music*), come proprietà altra rispetto a quelle che determinano la materialità propria dell'oggetto percettivo "suono" (altezza, intensità, timbro, durata). Così, la letteratura sperimentale spesso mostra di identificare frettolosamente col termine "emozione" qualità affettive che competono alla musica (o all'oggetto di percezione) in maniera diversa.

Riprendendo la coppia sentire-udire, si potrebbe dunque ipotizzare un *continuum* tra un polo cognitivo e l'altro affettivo, attraverso il quale si articola il processo percettivo, dove le sensazioni (*sensations*) fungerebbero da punto "zero" del lato puramente affettivo-passivo, e, distaccandosi gradualmente da qui, avremmo via via le emozioni, i *moods* e le atmosfere. La presenza di un coinvolgimento passivo, "patico", del soggetto, e di una componente cognitiva, "attiva", si spiegherebbe dunque a partire dalle proprietà materiali del materiale musicale, "passivamente sintetizzate", e dal mio rapporto con l'ambiente, che si riorienta attivamente grazie all'atmosfera che vi si irradia.

Se, a livello delle sensazioni, l'oggetto percettivo si compone esclusivamente degli elementi propri della sua specificità materiale, nello strutturarsi del processo percettivo, alle proprietà connesse con la materialità dell'oggetto se ne aggiungono altre. Ad esempio, la sensazione di un suono ci restituisce la sua altezza, intensità, durata e timbro, mentre nel decorso percettivo altre proprietà (ad esempio l'agitazione) qualificano meglio l'oggetto. La relazione tra queste proprietà e quelle connesse alla materialità dell'oggetto è stringente, ed è ciò che rende la "scalabilità" di una montagna differente da quella di una scala, o l'"agitazione" del *Chiaro di luna* differente da un mare in tempesta: esse restano proprietà di *quell'oggetto*, per quanto non lo identifichino materialmente (come spazio, forma, e colore o altezza, intensità, timbro e durata). Tuttavia, essendo vincolate meno strettamente alla materialità, queste proprietà riorientano attivamente il vedere, caricando la percezione di nuovi contenuti che si stratificano su quelli materiali e rivelando nuove *tonalità affettive* dell'oggetto percettivo stesso.

5. Conclusioni

A partire dalla definizione fisiologica delle emozioni, mi sono servito di alcune coppie concettuali – intenzionale-non intenzionale, interno-esterno, cognitivo-affettivo – utili per mettere in luce le differenze tra emozioni, *moods* e atmosfere. Le emozioni sono eventi interni causati

da stimoli esterni, mentre le atmosfere sono oggetti particolari (“quasi-cose”) *avvertiti in* un esterno. Le emozioni si generano nel soggetto. Le atmosfere entrano nel soggetto, rivendicando così maggiore autonomia: la paura non c’è se nessuno la prova, ma quel luogo è lugubre o allegro, anche se nessun soggetto c’è, perché questa qualità dipende dalle proprietà del luogo.

Analizzando queste nozioni in rapporto al contesto musicale, mi sono soffermato sulla particolarità delle emozioni suscitate dall’ascolto della musica, chiedendomi in che modo siano connesse con il materiale musicale che le suscita. In musica, termini che sembrano indicare stati emozionali o sentimenti sono piuttosto indicazioni tecniche utili per caricare il brano di un senso atmosferico: non solo “allegro” o “gioioso”, ma anche “languido”, “dolente” e “cupo”. Un po’ come un designer d’interni, il musicista può utilizzare una *palette* cromatica che gli permette di saturare certe caratteristiche del brano rendendolo tetro o solare, aperto o chiuso.

Questo rimanda alla materialità dell’oggetto di percezione, che deve poter ospitare le qualità atmosferiche che la percezione vi ritroverà. È possibile eseguire un andantino *grazioso* perché il modo in cui è scritto lo consente: ritmo regolare, melodie scorrevoli e semplici, armonie prevalentemente consonanti, sonorità aperta, scarse difficoltà tecniche. Ci sorprenderebbe leggere l’indicazione “andantino *con fuoco*”, perché il materiale musicale non può piegarsi arbitrariamente a un utilizzo qualsiasi.

Dal punto di vista metodologico, il problema esaminato esalta la capacità dell’estetica di dialogare con altre discipline umanistiche, come architettura e musicologia, e scientifiche, come scienze cognitive e neuroscienze. Si intravedono interessanti possibilità di sviluppo, a cavallo tra la filosofia e quelle discipline – come l’intelligenza artificiale, la neuroingegneria e la robotica – che caratterizzeranno la ricerca dei prossimi anni. In queste nuove frontiere, la dimensione affettivo-emozionale resterà oggetto di indagine multidisciplinare, e la riflessione estetica potrà fornire i riferimenti analitici e concettuali adeguati per un dialogo costruttivo.

Bibliografia

Adolphs, R., *Emotion*, “Current Biology”, n. 20/13 (2010), pp. 549-52.

Böhme, G., *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, a cura di T. Griffero, Milano, Marinotti, 2010.

Conti, F. (a cura di), *Fisiologia medica*, Milano, Edi.Ermes, 2010.

Cooke, D., *The language of music*, Oxford, Oxford University Press, 1959.

Frijda, N.H., *Varieties of affect: emotions and episodes, moods, and sentiments*, in P. Ekman, R.J. Davidson (a cura di), *The nature of emotion*, New York, Oxford University Press, 1994, pp. 59-67.

Fritz, T., Jentschke, S., Gosselin, N., Sammler, D., Peretz, I., Turner, R., Friederici, A.D., Koelsch, S., *Universal recognition of three basic emotions in music*, "Current Biology", n. 19/7 (2009), pp. 573-6.

Gabrielsson, A., *Emotion perceived and emotion felt: same or different?*, "Muscicae Scientiae", n. 5 (2001), pp. 123-47.

Goldie, P., *The emotions: a philosophical exploration*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Griffero, T., *Atmospheres: aesthetics of emotional spaces*, London, Ashgate, 2014.

Hobson, R.P., *The autistic child's appraisal of expressions of emotion*, "Journal of Child Psychology and Psychiatry", n. 27 (1986), pp. 321-42.

Juslin, P.N., *What does music express? Basic emotions and beyond*, "Frontiers in Psychology", n. 4 (2013a), art. n. 596.

Juslin, P.N., *From everyday emotions to aesthetic emotions: towards a unified theory of musical emotions*, "Physics of Life Reviews", n. 10/3 (2013b), pp. 235-66.

Juslin, P.N., Sloboda, J.A. (a cura di), *Series in affective science. Music and emotion: theory and research*, New York, Oxford University Press, 2001.

Kahneman, D., Tversky, A., *Prospect theory: an analysis of decision under risk*, "Econometrica", n. 47 (1979), pp. 263-91.

Kawakami, A., Furukawa, K., Katahira, K., Okanoya, K., *Sad music induces pleasant emotions*, "Frontiers in Psychology", n. 4 (2013), art. n. 311.

Kivy, P., *Feeling the musical emotions*, "British Journal of Aesthetics", n. 39/1 (1999), pp. 1-13.

Koelsch, S., Skouras, S., Fritz, T., Herrera, P., Bonhage, C., Küssner, M.B., Jacobs, A.M., *The roles of superficial amygdala and auditory cortex in music-evoked fear and joy*, "Neuroimage", n. 81 (2013), pp. 49-60.

Kohler, E., Keysers, C., Umiltà, M.A., Fogassi, L., Gallese, V., Rizzolatti, G., *Hearing sounds, understanding actions: action representation in mirror neurons*, "Science", n. 297/5582 (2002), pp. 846-8.

Krebs, A., *Stimmung: from mood to atmosphere*, "Philosophia", n. 45/4 (2017), pp. 1419-36.

Lahav, A., Saltzman, E., Schlaug, G., *Action representation of sound: audio-motor recognition network while listening to newly acquired actions*, "Journal of Neuroscience", n. 27/2 (2007), pp. 308-14.

- Leman, M., *Embodied music cognition and mediation technology*, Cambridge, MIT Press, 2007.
- Leman, M., Nijs, L., Di Stefano, N., *On the role of the hand in the expression of music*, in M. Bertolaso, N. Di Stefano (a cura di), *The hand. Perception, cognition, and action*, Cham, Springer, 2017, pp. 175-92.
- Löw, A., Lang, P.J., Smith, J.C., Bradley, M.M., *Both predator and prey*, "Psychological Science", n. 19/9 (2008), pp. 865-73.
- McDermott, J.H., Schultz, A.F., Undurraga, E.A., Godoy, R.A., *Indifference to dissonance in native Amazonians reveals cultural variation in music perception*, "Nature", n. 535 (2016), pp. 547-50.
- McIntosh, D.N., Reichmann-Decker, A., Winkelman, P., Wilbarger, J.L., *When the social mirror breaks: deficits in automatic, but not voluntary, mimicry of emotional facial expressions in autism*, "Developmental Science", n. 9 (2006), pp. 295-302.
- Miller, N.E., *Comments on theoretical models illustrated by the development of a theory of conflict behavior*, "Journal of Personality", n. 20 (1951), pp. 82-100.
- Nanay, B., *Do we perceive apples as edible?*, "Pacific Philosophical Quarterly", n. 92 (2011), pp. 305-22.
- Neumann, R., Seibt, B., Strack, F., *The influence of mood on the intensity of emotional responses: disentangling feeling and knowing*, "Cognition & Emotion", n. 15/6 (2001), pp. 725-47.
- Nussbaum, M., *Upheavals of thought: the intelligence of emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Pereira, C.S., Teixeira, J., Figueiredo, P., Xavier, J., Castro, S.L., Brattico, E., *Music and emotions in the brain: familiarity matters*, "PLoS ONE", n. 6/11 (2011), e27241.
- Perlovsky, L., *Cognitive function, origin, and evolution of musical emotions*, "Musicae Scientiae", n. 16/2 (2012), pp. 185-99.
- Piana, G., *Barlumi per una filosofia della musica*, 2007, http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/component/docman/doc_download/17-barlumi-per-una-filosofia-della-musica.
- Reymore, L., *Musical affect and embodiment: fear, threat, and danger in the music of The lord of the rings*, in R. Parncutt, S. Sattmann (a cura di), *Proceedings of ICMPC15/ESCOM10*, Graz, Centre for Systematic Musicology, University of Graz, 2018, pp. 378-83.
- Robinson, J., *The expression and arousal of emotion in music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", n. 52/1 (1994), pp. 13-22.
- Rouget, G., *Musica e trance*, Torino, Einaudi, 2019.
- Trivedi, S., *Imagination, music, and the emotions: a philosophical study*, New York, SUNY, 2017.
- Zangwill, N., *Against emotion: Hanslick was right about emotions*, "British Journal of Aesthetics", n. 44/1 (2004), pp. 29-43.

Zentner, M., Grandjean, D., Scherer, K.R., *Emotions evoked by the sound of music: characterization, classification, and measurement*, "Emotion", n. 8/4 (2008), pp. 494-521.

© 2019 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.