

Giuseppe Romeo

Il come prima del cosa.

*Come la concettualizzazione del sentimento influenza
l'ascolto*

Abstract

Per mostrare che l'esperienza musicale non si riduce al solo giudizio estetico, ma è invece inclusa in un orizzonte più ampio, l'articolo esplorerà l'influenza che la concettualizzazione del sentimento ha sull'atteggiamento di ascolto. Ciò verrà fatto prendendo in considerazione gli ultimi studi e statistiche di ascolto al fine di comprendere l'atteggiamento dell'ascoltatore medio nei confronti della musica e di mettere in relazione queste caratteristiche con il modello esplicativo dell'emozione più diffuso oggi. Tali risultati saranno poi paragonati all'atteggiamento romantico per sottolineare come, da un diverso concetto di sentimento, possa derivare una modalità di ascolto opposta. Infine, si daranno degli accenni di prospettive alternative con lo scopo di proporre una sintesi dei due quadri presentati.

Se ci venisse chiesto in quali momenti siamo a contatto con la musica, le prime memorie che ci verrebbero in mente riguarderebbero probabilmente un karaoke improvvisato sotto la doccia, una sessione di pulizie domestiche ritmata dal proprio brano pop preferito, oppure un tragitto da casa al lavoro reso meno noioso da qualche nuovo singolo appena rilasciato. Di qualsiasi genere si tratti, oggi la musica è diventata una presenza quasi costante in gran parte delle attività quotidiane, sia private che collettive. Se invece venisse chiesto di immaginare un possibile ascoltatore del XIX secolo, le situazioni che verrebbero alla mente sarebbero radicalmente diverse. L'immagine stereotipata di un ascoltatore di quell'epoca traccia probabilmente i contorni di un individuo seduto, intensamente concentrato, magari con gli occhi chiusi al fine di separarsi da ciò che lo circonda e dedicare più attenzione possibile alle note udite. Non sono solo le condizioni materiali a cambiare, i luoghi, gli strumenti, le sonorità o la frequenza con cui era possibile ascoltare della musica. Ciò che divide le due forme di ascolto è qualcosa di diverso e per certi versi più profondo delle differenze socio-culturali del tempo. Ad essere mutato è l'atteggiamento stesso che abbiamo nei confronti della musica.

Oggi la musica è considerata principalmente come un mezzo, e questa strumentalità si declina in diverse modalità specifiche.

Il primo aspetto da definire è la relazione fra il soggetto, cioè l'individuo ascoltante, e il suo oggetto, il pezzo musicale ascoltato. Di questi due poli, il soggetto è quello che ha la prevalenza rispetto al secondo, nel senso che l'oggetto è caratterizzato dall'essere finalizzato al soggetto. Questo rapporto è gerarchico e strumentale, e ciò perché l'agente è interessato e mira alla soddisfazione di un suo bisogno.

Questa relazione tra le due parti emerge dalle ultime ricerche scientifiche sul campo. In uno studio¹, dopo una rivisitazione critica di gran parte della letteratura sul tema, sono state individuate tre categorie che definiscono i modi più comuni di utilizzo della musica da parte della popolazione, calcolate sulla base di dati ottenuti da questionari sottoposti ad un gruppo di volontari.

La prima funzione è far sviluppare una migliore consapevolezza di sé. In questo ambito sono incluse situazioni personali ed intime, dove l'individuo si concentra su di sé e sulle proprie emozioni. La musica è utilizzata anche per trovare una dimensione diversa dall'attuale, spesso difficile, dove rifugiarsi per trovare un momento di conforto. Ancora, essa si rivela uno strumento valido per rintracciare un senso esistenziale che talvolta è sentito mancare.

La seconda categoria riguarda la capacità della musica di stimolare stati d'animo. L'ascolto si declina qui come passatempo ed intrattenimento, come mezzo per rilassarsi oppure come strumento per modificare il proprio stato emotivo, al fine di suscitare emozioni diverse da quelle attuali, di mutare quelle negative in alcune più positive. Per corroborare la categorizzazione proposta in questo studio possono essere consultati i dati del report del 2023 della IFPI². In cima alla sezione delle statistiche dedicate ai momenti quotidiani in cui più spesso si ascolta musica si trovano gli spostamenti in macchina o con i mezzi pubblici, seguiti dai momenti di pausa e relax, dalle faccende domestiche e dalla navigazione online. Qui in particolar modo è facile rintracciare quella modalità strumentale di ascolto. Dato che l'attenzione, in molte di quelle situazioni, non è rivolta alla musica in sé ma all'attività in corso di svolgimento, l'ascolto non può che essere passivo e superficiale. Nelle altre circostanze l'individuo cerca una melodia al fine di stimolare in sé la risposta emotiva desiderata, quasi come fosse un farmaco che modifica il proprio stato corporeo. Questa dinamica ricorda molto la medicalizzazione del dolore, tema sviluppato da Byung-Chul Han³, cioè la riduzione degli stati emotivi ad eventi puramente materiali o fisiologici, da gestire quindi tramite farmaci e analgesici, dimenticando completamente l'orizzonte del significato.

¹ T. Schäfer, P. Sedlmeier, C. Städtler, D. Huron, *The psychological functions of music listening*, «Frontiers of Psychology», IV, art. n. 511, Aug 2013.

² IFPI (2023), *Engaging with Music*, disponibile a https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2023/12/IFPI-Engaging-With-Music-2023_full-report.pdf

³ Byung-chul Han, *Palliativgesellschaft Schmerz heute*, Msb Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft Mbh, Berlin, 2020; tr. it di S. Aglan-Buttazzi, *La società senza dolore*, Einaudi, Torino, 2021.

Infine, l'ultima categoria riguarda la funzione collettiva della musica, che include le circostanze in cui il suono facilita la socializzazione, quando permette di sentirsi parte di una specifica comunità e di riconoscersi nei valori portanti di un gruppo. Rispetto alle prime due categorie, la terza è quella che risulta meno frequente.

Sarebbe interessante notare, poi, che in questo studio alcune caratteristiche della prima categoria potrebbero essere ricondotte alla seconda, dimostrando così che quella della modulazione emotiva è oggi la funzione più comune della musica. Il fatto che le prime due descrivano contesti quotidiani che ricorrono più spesso è interessante perché quella lista rivela che la musica è un fenomeno vissuto principalmente in solitario⁴ e che riguarda primariamente la sfera privata. Si delinea un utilizzo "egocentrico" della musica, centrato sul soggetto ascoltante più che sul contenuto ascoltato.

Una seconda dimensione della modalità strumentale di ascolto riguarda la pluralità di significati che vengono associati alla musica. Tra le quattro funzioni principali della musica pop individuate da Simon Frith⁵ compaiono la costruzione di un senso di identità e la percezione del possesso del brano musicale. La possibilità che la musica offre di plasmare un'identità facente riferimento ad un intero stile di vita è un fenomeno specifico della musica pop. L'individuo vede rappresentati, negli elementi musicali, dei valori in cui si riconosce. Questo processo identificativo è facilitato da tutto un insieme di elementi extramusicali che inquadrano il fenomeno musicale in un contesto sociale molto più ampio. Il genere della musica pop è un fenomeno socio-semiotico⁶, che mescola insieme ai caratteri musicali elementi visivi e narrativi. Il brano pop, che diventa così un'entità polidimensionale, non è più analizzabile nei termini tradizionali di autonomia dell'esperienza estetica, definita dalla esclusività dei caratteri musicali e dall'esclusione di ogni elemento extramusicale. La possibilità di "possedere" un brano specifico, nel modo del cd o della propria playlist, rinforza questo senso di identità. L'individuo usa la musica come uno strumento di affermazione per rendere espliciti, nel contesto sociale, alcuni aspetti della propria personalità e del ruolo che intende impersonare, della comunità di cui si sente parte. La musica è, in tal senso, un vestito che viene indossato e che, come portare una camicia ha un significato diverso da una felpa col cappuccio, dice qualcosa su chi chi lo porta.

Un altro aspetto della questione, che deve essere definito meglio, è l'utilizzo della musica come forma di intrattenimento, che gioca un ruolo sempre più rilevante. Lo dimostrano i dati già citati della IFPI, che ha rilevato che il tempo medio di ascolto musicale è di 20,7 ore settimanali, divise fra otto generi diversi. Dal momento che il livello delle conoscenze teoriche in

⁴ T. Schäfer, *The Goals and Effects of Music Listening and Their Relationship to the Strength of Music Preference*, «PloS ONE», XI, art. n. 3, Mar 2017.

⁵ Simon Frith, *Towards an aesthetic of popular music*, in *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Ashgate 2007, Farnham, pp. 257-273.

⁶ L. Spaziantè, *Sociosemiotica del pop*, Carocci, Roma, 2007, pp. 35-38.

campo musicale è in media molto basso, e date le circostanze più comuni di ascolto esposte prima, bisogna dedurre che un ascolto così diffuso non è segno di una conoscenza tecnica nel campo, e quindi di un apprezzamento delle caratteristiche specifiche di ciò che viene ascoltato, quanto invece del suo valore di svago e passatempo. Anche la varietà di generi non deriva da un genuino apprezzamento interculturale, che in ogni caso avviene spesso per stereotipi, ma più dal bisogno di costante novità, necessaria per essere distratti e divertiti. Dato questo carattere inconsapevole e leggero dell'ascolto, non si può negare che si tratti di un consumo del prodotto. Questa caratteristica si inserisce nel generale rapporto tra ascoltatore e oggetto musicale, che vede l'ultimo finalizzato al primo.

Tutti questi elementi sono accomunati dalla passività del soggetto rispetto a ciò che sta ascoltando, che è un'ulteriore declinazione della strumentalità della musica. Partendo ancora una volta dai dati IFPI, è utile rilevare in tal proposito che quasi la metà di ciò che viene ascoltato non è scelto in modo attivo, cioè che non è l'ascoltatore a scegliere cosa ascoltare, ma viene proposto dalla specifica piattaforma di ascolto o dall'ambiente in cui l'individuo si trova. Questo dato conferma i precedenti, soprattutto quelli che si riferiscono alle circostanze più comuni di ascolto. Mentre si è in auto o si fanno i lavori domestici, non è tanto importante cosa si ascolta, quanto l'aver qualcosa da ascoltare che accompagni l'attività. Siccome il contenuto del brano è inessenziale al fine di questo tipo di ascolto, il suo valore viene tralasciato. È indifferente quindi il genere che viene riprodotto, in quanto il contenuto e il suo significato passano in secondo piano. Anche la musica impegnata può essere ridotta a distrazione dal momento che è la modalità d'ascolto a determinare il modo in cui è vissuto l'oggetto musicale. Il valore dell'oggetto può emergere solo se l'atteggiamento nei suoi confronti è adeguato.

Un'altra forma di passività è quella relativa alla modulazione emotiva. Questo modo di esperire la musica implica la concezione dell'oggetto musicale come un elemento che influisce sull'organismo. Al fine di suscitare un nuovo stato d'animo, per l'individuo è sufficiente lasciare agire questa "pillola" senza la necessità di intraprendere una qualsiasi azione. Questa dinamica è quella tipica della relazione strumentale, in cui è il mezzo a dover essere utilizzato al fine di mantenere il soggetto centrato in sé.

Ricapitolando, l'atteggiamento contemporaneo più comune nei confronti della musica è di tipo "egocentrico", cioè caratterizzato dalla preminenza dell'ascoltatore rispetto a ciò che è ascoltato. L'utilizzo della musica è sempre sottoposto ad un altro obiettivo, e il più comune risulta essere la mutazione dello stato d'animo. L'oggetto musicale è consumato, nel senso che moltissimi minuti di musica sono ascoltati quotidianamente, quantità che rende impossibile un ascolto attento e presente, confermato dalle circostanze quotidiane più comuni in cui viene riprodotta della musica. Infine, rispetto all'istanza musicale il soggetto è fondamentalmente passivo, sia nel senso che non ascolta in modo attivo, sia che si aspetta di esserne influenzato senza bisogno di nessuna attività da parte sua.

Questi elementi sono in qualche modo riconducibili al modello concettuale che descrive l'emozione. I modelli oggi più diffusi sono, naturalmente, di carattere scientifico e generalmente sono divisi in tre categorie principali: le teorie psicologiche, neurologiche e cognitive. Le prime affermano che le emozioni sono generate da alcuni cambiamenti dello stato corporeo, quelle neurologiche che sia l'attività cerebrale a determinare le risposte emotive, mentre le cognitive includono nel processo della creazione dell'emozione, oltre che i processi puramente fisiologici, anche alcuni riguardanti la sfera del pensiero, consapevole o meno.

Indipendentemente da quale sia il sistema che origina le emozioni nel corpo, la tendenza generale è quella di ridurle a processi biologici, che sarebbero quindi il vero volto di ciò che è vissuto come paura, gioia, ecc. Se questo è vero, e si tiene in considerazione anche il fatto che le emozioni sono state ulteriormente decomposte in risposte ormonali, non deve stupire che l'individuo, il quale considera le proprie emozioni come risposte ad eventi esterni, utilizzi anche la musica come un "evento esterno" al fine di indurre una risposta emotiva specifica.

È un risultato inevitabile anche il porre il soggetto quale polo privilegiato. Infatti, se si considera l'emozione come una rielaborazione fisiologica degli stimoli esterni, è evidente come questi ultimi non abbiano valore di per sé, ma solo in relazione all'effetto che essi provocano. Stando così le cose, le caratteristiche specifiche dell'oggetto perdono ogni valore, e rimane solo il soggetto quale momento finale del processo.

Infine, dal momento che l'emozione è considerata l'effetto di un processo biologico, e che quindi accade indipendentemente dalla consapevolezza dell'individuo, anche la passività può essere giustificata con questo modello. Essendo un processo quasi meccanico, non richiede nessun intervento attivo da parte del soggetto.

Per dare un esempio diverso dell'influenza che la concettualizzazione dell'emozione ha sulla modalità di ascolto, si può brevemente prendere il caso, molto distante dal contesto contemporaneo in ogni senso, dell'ascolto nel diciannovesimo secolo. L'esempio filosofico paradigmatico per quanto riguarda la filosofia della musica di quell'epoca è Schopenhauer⁷, il quale definì la musica come vera metafisica. Senza riportare tutta la teoria estetica del filosofo tedesco, basti ricordare che l'arte in genere è la rappresentazione dell'idea, in senso platonico, delle cose. È la rivelazione dell'essenza di una categoria intera di oggetti, non quindi di una singola istanza, ma di ciò che accomuna tutti i singoli elementi di tale insieme. La musica è certamente una delle Arti, ma ha una peculiarità che la pone al vertice rispetto alle sue sorelle, pittura e poesia. Infatti, in quanto costituita da puri suoni, la musica non ha nulla in comune con ciò che rappresenta, cioè con l'essenza del sentimento. Se la pittura, per esempio, può rappresentare la paura grazie all'imitazione delle espressioni che la esprimono, e la poesia lo

⁷ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, tr. it. e cura di G. Brianese, Einaudi, Torino, 2013.

fa sfruttando la funzione semantica del linguaggio, non è chiaro come dei suoni possano rappresentarla con la medesima accuratezza, loro che con la materia, i colori e le forme non hanno nulla in comune. Per risolvere la questione, il filosofo afferma che bisogna rintracciare quell'elemento comune al sentimento e alla musica, precedente alla loro determinazione nell'una e nell'altra. La musica non imita, per esempio, la paura quale fenomeno, ma attinge direttamente da quell'elemento primo che è l'origine stessa, la causa prima, della paura. Questo piano di realtà è, nella metafisica schopenhaueriana, la Volontà, che è la sostanza originaria che costituisce tutte le cose. Per fare una metafora, Beethoven non è Mozart, ma hanno indubbiamente qualcosa in comune, e per trovare ciò che li rende simili bisogna risalire al livello precedente alla differenziazione, cioè alla loro essenza, che in questo caso corrisponde al loro essere uomini. La musica quindi non attinge dall'idea, che è già una prima determinazione della Volontà, ma prende i suoi contenuti dal livello precedente, da quello stato della Volontà che deve ancora manifestarsi in una forma determinata. Si giustifica allora l'affermazione che definisce la musica come la vera metafisica, in quanto è la conoscenza diretta della Volontà, non mediata nemmeno dai concetti.

Questa proposta estetica può essere compresa appieno solo se viene specificato anche il significato che il sentimento riveste in questa teoria. Il sentimento si oppone alla conoscenza razionale come contraddittorio, cioè quale insieme dei contenuti della coscienza che non sono concettuali o astratti. La conoscenza razionale si definisce per la sua forma concettuale, mentre il sentimento è l'intuizione immediata e concreta. Volendo usare un lessico successivo per spiegare questa nozione, si potrebbe dire che il sentimento è l'immediato fenomenologico, cioè un modo in cui l'essere si rivela. Schopenhauer porta come esempi di sentimento tanto quello di piacere, quello religioso e morale, di ripugnanza e di amore, quanto il sentimento della verità geometrica, che è il sentire la correttezza di una dimostrazione, un vero e proprio percepire la verità di un teorema. Bisogna abbandonare il modo in cui si utilizza abitualmente tale parola oggi, che ha un significato che si risolve nelle sensazioni corporee, e includere in essa tutti i contenuti manifesti ed immediati della coscienza. Il sentimento viene definito anche come conoscenza concreta in virtù di questo suo essere un puro dato che appare, rivolto tanto al sentimento corporeo quanto agli oggetti stessi. La percezione di un vaso, nel lessico schopenhaueriano, si direbbe "il sentimento del vaso", che è il sentire il vaso stesso. Il sentimento quindi ha un valore gnoseologico, in quanto attesta un modo di essere della realtà, in modo però diretto ed immediato, e quindi più "vero" rispetto a quel metodo di conoscenza della realtà che si muove tramite i concetti e l'astrazione. Considerando insieme questa nozione specifica di sentimento e quella della musica, si può comprendere perché Schopenhauer considerasse l'arte musicale come la più alta forma di conoscenza, la vera metafisica.

Dare un significato così profondo alle percezioni influenza inevitabilmente il proprio comportamento. Rimanendo nel caso specifico dell'ascolto musicale, l'individuo tenderà ad essere più introspettivo, a concentrarsi di più su ciò che nel proprio intimo è suscitato dalla musica, in quanto ha un valore conoscitivo

vero e proprio. È una esplorazione del proprio sentire, che equivale ad un'indagine della realtà. Si chiuderanno allora gli occhi durante l'ascolto, per non farsi distrarre da tutto ciò che non è musica. L'audizione sarà attiva, l'individuo cercherà di cogliere tutti gli elementi che compongono il brano, di insinuarsi fra le armonie per scioglierne il profondo significato. In questi momenti, il proprio Io è lasciato da parte per poter rivolgersi totalmente verso l'oggetto musicale, vissuto come un'entità concreta da esplorare per scoprire una nuova verità, che si pone come fine dell'attività auditiva, all'inverso di come accade oggi.

Per concludere, si potrebbe chiedere se sia possibile costruire un modello che soddisfi le pretese di scientificità che sono richieste oggi e al contempo dia il giusto spazio al più profondo significato del sentimento. Per mettere in luce solo qualche aspetto problematico del primo approccio, si può far notare che nelle ricerche portate avanti utilizzando i questionari, le alternative proposte come risposte nemmeno includevano la possibilità di un ascolto musicale che fosse centrato sulla musica in sé e sull'esperienza estetica che l'accompagna. Questa "dimenticanza" può essere considerata una traccia che conferma la considerazione della musica come mezzo. D'altronde, fenomeni di questo tipo sono indubbiamente molto complessi e sono influenzati da moltissimi fattori il cui preciso riconoscimento e isolamento in laboratorio può essere impossibile, e un atto di approssimazione e astrazione è quindi spesso necessario. Un'altra forma di astrazione è ritenere che l'uomo sia un semplice elaboratore di stimoli che computa una risposta a partire da una sollecitazione. Se così fosse, non si spiegherebbe l'estrema variabilità delle risposte, emotive o comportamentali, di persone diverse rispetto allo stesso dato di partenza. Al fine di dare una spiegazione razionale della varietà delle risposte è necessario introdurre in questi modelli un elemento di attività da parte del soggetto.

Dall'altra sponda, un approccio radicalmente metafisico a questo genere di temi è oggi difficile da sostenere. Un primo ostacolo, allo stesso modo del precedente, è la complessità intrinseca di questi fenomeni, che non possono essere ridotti ad un unico tipo di variabili. Entrano in gioco fattori biologici, culturali e concettuali, e per questo una prospettiva unilaterale si rivelerà sempre insufficiente. Poi, un'altra difficoltà sta nella conciliazione della proposta schopenhaueriana, che è l'esempio preso qui in considerazione, ma potrebbe essere esteso ad ogni prospettiva analoga, con il modello scientifico di oggi, dal momento che non ci sono punti di contatto e usano concettualizzazioni e categorie per molti versi incompatibili.

Un primo passo verso una visione globale del fenomeno dell'emotività umana è stato intrapreso dai modelli cognitivi che hanno integrato nelle loro spiegazioni anche un fattore attivo di elaborazione, il quale unisce il pensiero all'emotività⁸. Queste teorie sostengono che non esistono dei veri e propri universali emotivi, ma che l'insieme delle emozioni fondamentali sia determinato da un

⁸ K. Oatley, P.N. Johnson-Laird, *Cognitive approaches to emotions*, «Trends in Cognitive Sciences», XVIII, art. n. 3, Mar 2014.