

# IL CORPO AFFETTIVO

## L'esperienza sonora nella costituzione della persona

Elia GONNELLA

Abstract: Listening is not an incorporeal experience; we do not listen with our non-extended minds. We listen with all our body, and music can change completely our personal structure. It is through sound experience that we change and asset ourselves. Studies in the doctrine of affects often use sonorous metaphors and concepts such as *Stimmung*, resonance, consonance, that refer to sound experience. In this paper, I try first of all to show how listening is rooted in body experience. Then, I argue for a new consideration of the notion of *person* that takes into account the fundamental sonorous basis – psycho-acoustic – of its constitution. Thanks to sounds we can reach a new conceptualization of emotional relations between persons which we attain through the person's *ordo amoris*. Additionally, with the analysis of sounds we grasp some aspects of emotional experience related to the singular person (intra-personal). So, if sounds are profoundly related to corporeal experience, so strongly involving affects as to modify our personal structure and form a person's constitution, and affects can really do that, their relationship need to be inquired where both sound experience and affection are rooted: corporeity.

Keywords: Listening, Emotions, Affects, Corporeity, Sound Experience.

### 1. Dimensione corporea dell'ascolto e costituzione acustica della persona

È con tutto il corpo che ci poniamo in ascolto, che i suoni ci pervadono. L'«essere-immagine-corpo integro, ricorda Sloterdijk, non rappresenta quasi nulla di fronte alle certezze pre-immaginarie e non eidetiche della duale integrità sensoriale e emozionale».<sup>1</sup> Vi è uno strato corporale, sensoriale ed emozionale, che viene coinvolto nell'attività sonora e che annoda nel suo agire l'esperienza emotiva con il sentire, senza che venga coinvolto un livello rappresentazionale, simbolico o immediatamente cognitivo. L'ascolto musicale induce emozioni e può portare ai sentimenti, che con Damasio definiamo come strutturalmente più complessi delle emozioni,<sup>2</sup> proprio

---

<sup>1</sup> Peter SLOTERDIJK, *Sphären I. Blasen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998, tr. it. Gianluca Bonaiuti, *Sfere I. Microsferologia. Bolle*, Meltemi, Roma 2009, p. 488.

<sup>2</sup> Cfr. Antonio DAMASIO, *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, Harcourt, Orlando 2003, tr. it. Isabella Blum, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Adelphi, Milano 2003. Anche in

perché passa attraverso una dimensione corporea, una carne vibrante, che si stratifica di complessità a mano a mano che il processo uditivo si consolida e reitera. Tutta una ricerca neuro-fisiologica ha evidenziato la modificazione corporale messa in atto dall'emozione nell'ascolto.

«La risposta emotiva ha effetti su tutto il corpo: la tensione muscolare, la frequenza respiratoria e cardiaca, la sudorazione, l'attività gastrica, la produzione di ormoni».<sup>3</sup> Anche se i casi di *anedonia* specificamente musicale, dove l'incapacità di provare piacere è rivolta anche al sonoro, fenomeno che può arrivare fino ai casi di *amusia* e mancato riconoscimento musicale di base, sembrano riconducibili proprio a un problema di collegamento tra il sistema sottocorticale, legato all'esperienza emotiva, e un sistema più percettivo e cognitivo,<sup>4</sup> è l'intreccio tra le due dimensioni (emotiva e cognitiva) passante per il tessuto corporeo a fondare l'esperienza sonora.

La stratificazione esperienziale non significa, ovviamente, un'eliminazione che vada a favore ad esempio di un riduzionismo biologico o al contrario di un'eliminazione della base corporea via via che si salga di livello cognitivo. Piuttosto è il riconoscimento dell'importanza della base corporea nella pratica dell'ascolto che si impone come imprescindibile. È su di una base corporea, materica e vibrante che si instaurano ad esempio le stesse correnti terapeutiche includenti il sonoro.<sup>5</sup> Ed è su questa base che emerge la nostra esperienza del sonoro. Proprio perché l'attività percettiva consiste:

---

ID., *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt, San Diego 1999, tr. it. Simonetta Frediani, *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano 2000, pp. 51 sgg. distingueva per livelli di intensità e consapevolezza, dove l'emozione sarebbe esterna e il sentimento qualcosa di proprio, interno e personale. Cfr. inoltre il più vecchio ID., *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, Avon Books, New York 1994, tr. it. Filippo Macaluso, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995, in particolare pp. 187 sgg.

<sup>3</sup> Daniel SCHÖN, Lilach AKIVA-KABIRI, TOMASO VECCHI, *Psicologia della musica*, Carocci, Roma 2018 (2007), p. 98. Cfr. inoltre Daniel SCHÖN, *Il cervello musicale. Il mistero svelato di Orfeo*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 119.

<sup>4</sup> Cfr. SCHÖN, AKIVA-KABIRI, VECCHI, *Psicologia della musica*, p. 99.

<sup>5</sup> Questa dimensione profonda del sonoro è confermata sin dall'uso più antico della musica, cfr. in quest'ottica Antonietta PROVENZA, *La medicina delle muse. La musica come cura nell'antica Grecia*, Carocci, Roma 2016. Il già citato SCHÖN, *Il cervello musicale*, pp. 87-106 e John A. SLOBODA, *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford 1985, tr. it. Gabriella Farabegoli, *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Il Mulino, Bologna 2018 (1998), pp. 23-26, dove sottolinea in particolare l'importanza della musica per la vita emotiva. Il rapporto con le emozioni e l'ambito terapeutico è inoltre ribadito da Steven MITHEN, *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 2006, tr. it. Elisa Faravelli e Cristina Minozzi, *Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*, Codice Edizioni, Torino 2019, pp. 121-143, dove evidenzia l'importanza sociale delle emozioni e il ruolo privilegiato che la musica gioca nell'esprimerle e provarle, giungendo ad affrontare anche la musicoterapia. Sull'importanza, portata all'estremo, del sonoro il classico di Rouget ribadisce come

Not in opening the eyes, since these are open anyway; nor in opening the ears, since they cannot be closed save by stopping them with the fingers. It consists, rather, in a kind of scanning movement, accomplished by the whole body – albeit from a fixed location – and which both seeks out, and responds to, modulations or inflections in the environment to which it is attuned. As such, perception is not an ‘inside-the-head’ operation, performed upon the raw material of sensation, but takes place in circuits that cross-cut the boundaries between brain, body and world.<sup>6</sup>

Coinvolgendo la totalità dell’ascoltatore, il sonoro può istituire relazioni d’intimità e di variazione poetica dell’essere umano. Con Mithen possiamo distinguere tra emozioni (*emotions*) e stati emozionali (*emotional states*) proprio in virtù dell’intensità dei fenomeni. Mentre, ad esempio, la felicità può essere descritta come situazione duratura, come uno stato emozionale o un umore (*mood*), la gioia, che è un’emozione, investe invece un periodo più breve (*very short-lived feeling*) e può portare, dopo la sua esperienza, a uno stato emozionale. La musica, l’ascolto di questa, avrebbe proprio il ruolo di creare stati emozionali, nel modo in cui può indurli in tutte le direzioni. La «musica induce stati emozionali (*emotional states*) sia in chi la produce sia in chi si limita ad ascoltarla».<sup>7</sup> Le analisi su cui si poggia Mithen si riferiscono proprio alla variazione corporea dell’ascoltatore – conduttanza cutanea, respirazione, battito cardiaco, temperatura cutanea, pressione sanguigna – che definiscono appunto il coinvolgimento corporeo nel sonoro.

Gli stati emozionali, al pari delle caratteristiche individuabili nei sentimenti, avrebbero la caratteristica della durata e dell’intensità mentre, al pari delle emozioni, avrebbero il pregio di sorgere da modificazioni corporee. Lo stato emozionale, inoltre, può sorgere dal *very short-lived feeling* come il sentimento deriva dall’intensificazione e modificazione dell’emozione.

L’ascolto e la produzione sonora genererebbero quindi variazioni profonde, prima di tutto a livello corporale, che possono modificare completamente l’assetto del posizionamento dell’essere umano.

---

l’emotività, il piacere e il rapporto con un ruolo profondo della manifestazione sonora sia fortemente evidente, cfr. Gilbert ROUGET, *La musique et la transe. Esquisse d’une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Éditions Gallimard, Paris 1990, tr. it. Giuseppe Mongelli, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Einaudi, Torino 2019. Cfr. inoltre Stefan GEBHARDT, Markus KUNKEL, Richard VON GEORGI, *Emotion Modulation in Psychiatric Patients Through Music*, in “Music Perception: An Interdisciplinary Journal”, 31, 5, 2014, pp. 485-493. Per un rapporto tra psicopatologia e musica cfr. la raccolta di studi in R. STEINBERG (Ed.), *Music and the Mind Machine. The Psychophysiology and Psychopathology of the Sense of Music*, Springer Verlag, Berlin und Heidelberg 1995, in particolare i contributi a pp. 153-182.

<sup>6</sup> Tim INGOLD, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London and New York 2000, p. 244.

<sup>7</sup> MITHEN, *Il canto degli antenati*, p. 134.

La possibilità di un ascolto inteso come qualcosa di diretto a un comprendere coinvolgente la sfera totale ed emotiva dell'essere umano e rivolto a un livello antropopoietico è dovuta al fatto che al cambiamento «l'orecchio del soggetto gli è già disponibile».<sup>8</sup> Per la, e soprattutto, nella costituzione psico-acustica della persona (*in psycho-akustischer Auffassung*) l'ascolto intimo (*innige Hören*) «va sempre di pari passo con un cambiamento di attitudine (*Haltungswechsel*) che passa da una capacità di ascolto unidimensionale disposta all'allarme e alla distanza, a una capacità di ascolto disposta alla fluttuazione (*Schwebegehör*)».<sup>9</sup> Il passaggio dall'ascolto inserito in una dimensione d'allarme e di distanza a una dimensione d'ascolto che sospenda i rapporti contestuali nella fluttuazione apre alle proprietà sonore. Sloterdijk ricorda come l'ascolto sia quindi legato alla commozione (*Ergriffenheit*). Fa questo, possiamo dire, certamente perché è qualcosa che prende (*greift*), che ha fatto presa (*griff*) e che ha presa (*Zugriff*), ma soprattutto perché l'ascolto deve portare l'ascoltatore (*Hörer*) a sé (*zu sich*) ed è attraverso la produzione sonora che si esperisce un'unione tra manifestazione sonora e soggetto che la esperisce, cosicché «canto, voce e soggetto formano sempre un insieme».<sup>10</sup>

L'ambito sonoro è attraversato quindi da «antiche potenze che inducono la formazione dell'Io attraverso l'orecchio»<sup>11</sup> e «il soggetto deve aggrapparsi ad una svolta sonora (*bei einer sonoren Wendung*), al suono di una voce (*Stimmklang*), a un'immagine musicale (*Tonbild*)»,<sup>12</sup> per la formazione e strutturazione di se stesso.

Va da sé allora che questa dimensione sonora è quella a cui è affidato il ristabilimento del soggetto nei casi problematici. Poiché «è nell'intonazione che il soggetto arriva più vicino a se stesso»<sup>13</sup>. Questa funzione terapeutica, questa istanza terapeutica (*therapeutische Instanz*), ossia questo resistere allo scoraggiamento (*Entmutigung*) è ciò che può cambiare il soggetto nelle sue componenti più intime.

Se questo non arriva, l'intima speranza sonora (*intime Klangerwartung*) rimane dietro le quinte, e l'individuo continua, nel senso letterale del termine, ad attendere alle proprie occupazioni senza essere stato toccato (*ungerührt*) spesso, senza presagire nemmeno la possibilità di conoscere un'altra condizione.<sup>14</sup>

<sup>8</sup> SLOTERDIJK, *Sfere I*, p. 444.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 445.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 454.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 455. Sloterdijk per lo sviluppo delle fasi intra-uterine poggia sulle analisi dell'otorinolaringoiatra francese Alfred Tomatis, cfr. *ivi* pp. 462 sgg. L'errore di una non valutazione sonora in questo senso è anche l'errore visuale-centrico di Lacan, e lo *stade du miroir*, nonostante si debba segnalare l'importanza pulsionale della voce.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 455.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 456.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 462.

Gli insensibili (*Verhärteten*), chi soffre di fissazioni (*Fixierten*), gli infelici (*Unglücklichen*), fino ai casi patologici, possono trovare uno spiraglio nella pratica della dimensione sonora. Ascoltare è ascoltar-si (*hören heißt »sich« hören*), comporta un vibrare (*ein Vibrieren*) che attraverso procedimenti psico-acustici (*psycho-akustischen Verfahren*) può arrivare a una rinascita acustica (*akustische Wiedergeburt*).<sup>15</sup> Tutto ciò perché nella produzione sonora e nell'ascolto si istituiscono relazioni di intimità e prossimità, sconosciute alle altre pratiche, in cui si manifesta la proprietà cardine dell'intimità, cioè la trasmissione (*Weitergabe*). Quando sorgono conflitti, disturbi e poi convalescenze risulta più chiaro l'aspetto sonoro dell'uomo, una vera e propria soggettività musicale (*musikalische Subjektivität*) invitante al recupero del rapporto con il sonoro. Qualcosa che suona del vecchio invito nietzschiano che «il cantare è infatti per i convalescenti; chi è sano può parlare». <sup>16</sup> L'uomo nella sua quotidianità e nelle sue problematicità permette l'emergere di un'evidenza sonora che lo accompagna e costituisce, per cui si dovrebbe «quindi dire che la permanenza dell'uomo nel mondo, più che per qualsiasi altra creatura vivente, è determinata dalla necessità di mantenersi e svilupparsi in un *continuum* psicoacustico». <sup>17</sup> Il soggetto in ascolto è quindi coinvolto *da* e *in* manifestazioni sonore: l'emissione-ricezione sonora e l'esecuzione-ricezione musicale si profilano come un coinvolgimento totale anche perché «dal punto di vista acustico l'isola dell'essere è in permanenza in fase di trasmissione e ricezione». <sup>18</sup>

Il riconoscere questa dimensione sonora e vibrante della persona si collega al riconoscere lo strato profondo delle emozioni e della variazione d'assetto che inducono. Attraverso di esse si può dare una variazione del posizionamento, una variazione che dall'ascolto porta al coinvolgimento totale dell'ascoltatore. Come vedremo, il livello affettivo in atto nell'ascolto coordina e indirizza l'ascoltatore coinvolgendone la totalità complessa della sua persona. Il sonoro, in questo modo, diviene strumento e mezzo privilegiato della variazione, in quanto fondamento e basso continuo dell'esperienza.

Per argomentare l'indagine sui processi sonori alla base dei movimenti affettivi e sul ruolo di questi per la costituzione della persona si attingerà inizialmente dalle ricerche fenomenologiche sull'*ordo amoris* definendo l'assetto affettivo un elemento cardine per l'individuazione della persona. Qui l'ambito sonoro farà da sfondo materico necessario

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, p. 470.

<sup>16</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (ed. or. Verlag von E. Schmeitzner, Chemnitz 1883) in *Werke*, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, VI Abt., 1 Band, W. de Gruyter & Co., Berlin 1968, S. 271, tr. it. Sossio Giammetta, *Così parlò Zarathustra*, Parte III, Bompiani, Milano 2010, p. 633.

<sup>17</sup> SLOTERDIJK, *Sfere I*, p. 477.

<sup>18</sup> ID., *Sphären III. Schäume*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004, tr. it. Gianluca Bonaiuti e Silvia Rodeschini, *Sfere III. Schiume. Sfereologia plurale*, Raffaello Cortina, Milano 2015, p. 357.

per una concettualizzazione delle forme affettive (empatia, unipatia, risentire, ma anche discordia). La necessaria classificazione di quanto rientra nel grande insieme degli affetti vedrà un continuo confronto con il campo esperienziale dei suoni. Emozioni, umori, sentimenti, stati d'animo conducono a una fenomenologia dell'esperienza affettiva densa di questioni che nel suono trovano un terreno di stabilità. In particolare, l'analisi fenomenologica ci permette di analizzare le forme del sentire in base ai fenomeni della coscienza permettendo di delineare una dimensione intenzionale dell'esperienza affettiva. È poi con la *Befindlichkeit* heideggeriana che lo schema affettivo individuante dell'*ordo amoris* si arricchisce di un tassello in più per l'analisi dell'esperienza affettiva. Non a caso Heidegger traduceva nel 1924 l'agostiniano  *affectio* con la *Befindlichkeit*,<sup>19</sup> mentre nello stesso anno, con lo stesso termine, traduceva l'aristotelica *δίαθεσις*. Attraverso questa costellazione affettiva (*ordo amoris*, *Stimmung*, *Befindlichkeit*, ma anche umore, passione, sentimento ed emozione) si delinea sia la descrizione dell'esperienza affettiva e dei suoi oggetti in relazione all'esperienza sonora, sia la storia di un rapporto fondamentale tra l'affetto e il suono che non ha solo il pregio terminologico e analogico-metaforico, ma guarda al momento fondativo della genesi delle esperienze affettivo-sonore: la relazione con il mondo data nella corporeità. È nella corporeità, infatti, che troviamo gli elementi da rintracciare per coprire i pezzi mancanti del mosaico "persona" nel suo fondamentale assetto affettivo, senza dimenticare, di passaggio, un'immagine sonora la cui eco risuona nel *per-sonare*, suonare attraverso.

I movimenti sono quindi due: da una parte scandire alcune tappe dell'imprescindibile materialità dell'esperienza sonora che modifica e struttura, attraverso un filtro affettivo, l'integrità psicofisica della persona, dall'altra evidenziare che il legame fondamentale che intercorre tra esperienza affettiva e dimensione sonora si affaccia nei modi in cui cerchiamo di concettualizzarne le forme. Il tutto, in conclusione, a partire dall'incontro corporeo dove esperienza sonora e affetti originano.

## 2. Persona e ordine del cuore

Essendo la costante dell'esperienza umana, il sonoro si pone come chiave d'accesso alle corde più intime della soggettività. Il livello affettivo coordina l'esperienza e al contempo è quanto viene costantemente formato e modificato dal sonoro che coinvolge

---

<sup>19</sup> Cfr. Martin HEIDEGGER, *Der Begriff der Zeit. Vortrag vor der Marburger Theologenschaft (Juli 1924)*, Max Niemeyer, Tübingen 1989 (*HGA*, Band 64, hrsg. von F.-W. von Hermann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2004, S. 105-125), tr. it. Franco Volpi, *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milano 1998, p. 30.

l'ascoltatore. La potenza con cui il suono si inserisce nell'esperienza riesce infatti a spostare il posizionamento della persona.

Per comprendere questo passaggio occorre riferirci alle riflessioni fenomenologiche di Max Scheler. L'*ordo amoris* scheleriano si inserisce proprio a questo livello affettivo coordinante le forme dell'esperienza. Come sottolinea Zambrano ci sono dimensioni che sfuggono alla ragione, vi è «una realtà che la ragione non può comprendere ma che può essere captata in altro modo»,<sup>20</sup> qualcosa che precede la ragione e che la direziona, una «sopravvivenza di qualcosa di anteriore al pensiero».<sup>21</sup> Per Scheler si tratta di un a priori affettivo, del cuore e delle passioni che struttura l'agire della persona. L'*ordo amoris* struttura la persona e la definisce sia per quanto riguarda il suo agire che per una sua individuazione.<sup>22</sup>

Per Scheler la dimensione dell'a priori non riguarda solo l'intelletto; essa appartiene anche alla vita emotiva, che ha infatti un proprio contenuto specifico del tutto indipendente e non derivabile a posteriori dall'esperienza empirico-induttiva.<sup>23</sup>

Un a priori affettivo, questo, che definisce la persona perché «[c]hi ha l'*ordo amoris* di un uomo ha l'uomo stesso. Ha per l'uomo inteso come soggetto morale ciò che è la formula di cristallizzazione per il cristallo».<sup>24</sup>

Bisogna tener presente, per delineare l'importanza delle analisi di Scheler, che l'umano si posiziona nel mondo come organismo, quindi con uno schema corporeo e un livello unipatico,<sup>25</sup> come sé sociale, attraverso un senso comune e un livello empatico, e come singolarità personale che definisce l'ambito proprio dell'*ordo amoris*, il quale può essere legato a una sintonizzazione a livello solidaristico.<sup>26</sup> La stratificazione è pertanto tripartita: abbiamo un *ordo carnis*, un *ordo socialis* e un *ordo amoris* (a cui

<sup>20</sup> María ZAMBRANO, *Hacia un saber sobre el alma*, Fundación María Zambrano 1991 (Alianza Editorial, Madrid 2000), tr. it. Eliana Nobili, *Verso un sapere dell'anima*, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 44.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cfr. Guido CUSINATO, *Mi emoziono, dunque esisto. Un'ipotesi antropogenetica nella prospettiva di Max Scheler*, in L. M. NAPOLITANO VALDITARA, *Curare le emozioni, curare con le emozioni*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 167-191, particolare pp. 171 sgg.

<sup>23</sup> Edoardo SIMONOTTI, *Introduzione a Max SCHELER, Ordo amoris*, in *GW X, Schriften aus dem Nachlass. Bd. I: Zur Ethik und Erkenntnislehre*, hrsg. von Maria Scheler, Francke Verlag, Bern und München 1957, S. 345-376, tr. it. Edoardo Simonotti, *Ordo amoris*, Morcelliana, Brescia 2008, pp. 5-44, qui p. 19.

<sup>24</sup> SCHELER, *Ordo amoris*, p. 52.

<sup>25</sup> L'*unipatia* (*Einsfühlung*) è la componente primordiale di unione da cui emerge la possibilità fondamentale di comunicazione espressiva tra gli esseri viventi. Cfr. Max SCHELER, *Wesen und Formen der Sympathie*, Verlag von Friedrich Cohen, Bonn 1923, tr. it. Luca Oliva e Silvia Soannini, *Essenza e forme della simpatia*, Franco Angeli, Milano 2010.

<sup>26</sup> Cfr. Guido CUSINATO, *Biosemiotica e psicopatologia dell'ordo amoris. In dialogo con Max Scheler*, Franco Angeli, Milano 2018, p. 219.

corrispondono rispettivamente schema corporeo, sé sociale e centro personale). La persona è il suo *ordo amoris*, ossia «l'*ordo amoris* è il *principium individuationis* della persona»,<sup>27</sup> poiché quest'ultima «non è un ente di ragione»<sup>28</sup> è un *ordo amoris*, come testimonia il fatto che nei casi in cui vi sia un disturbo del livello affettivo si assiste alla «decostruzione e alla frammentazione della persona».<sup>29</sup> L'*ordo amoris*, «in definitiva, è ciò che conferisce il timbro inconfondibile alla singolarità».<sup>30</sup> Questo anche perché attraverso l'*ordo amoris* si innescano i riposizionamenti della persona, come dello stesso *ordo amoris*.

La caratteristica più straordinaria dell'*ordo amoris* è quella di funzionalizzare non solo l'esperienza e i posizionamenti ma anche sé stesso: è l'organo che – di fronte a una crisi, a una sconfitta grave, a un lutto e più in generale a qualsiasi trasformazione rilevante dell'esistenza – metabolizza una metamorfosi e rinasce nello spazio trans-soggettivo dell'incontro con l'altro.<sup>31</sup>

Quando vi sono disturbi dell'*ordo amoris* questi sono collegati a disturbi dell'ambito dell'*emotional sharing*, poiché «l'*ordo amoris* non è l'organo di una cura ripiegata su sé stessa, ma l'organo di un'*emotional sharing* solidaristica che si svolge sul piano trans-soggettivo dell'incontro con l'altro nella co-attuazione dell'atto».<sup>32</sup> Questi disturbi sono ad esempio l'infatuazione che «indica una forma di *amare cieco*, in cui un umano viene rapito da un bene finito, fino a rimanere intrappolato in esso, in quanto crede illusoriamente “d'aver raggiunto in un bene finito il definitivo appagamento e il pieno soddisfacimento della ricerca del proprio amare”».<sup>33</sup> L'infatuazione è legata alla *delusion*, ma se ne differenzia in quanto:

l'impressione è che qui l'errore del giudizio sia un problema secondario e che invece primaria sia una distorsione a livello assiologico, che risulta inconfutabile. In altri termini, la *delusion* non è qualcosa di accessorio o di contingente rispetto al modo di essere di quell'individuo, ma costituisce il suo *principium individuationis*.<sup>34</sup>

Vi è poi il risentimento il quale struttura una modalità di sentire distorta e accecata, che «tratta di illusioni che falsano il modo di comprendere l'altro, portando a ipotizzare

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 225.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 220.



una superiorità dell'evidenza della percezione interna rispetto a quella esterna».<sup>35</sup> Questi disturbi compromettono quella funzione particolare che nella fenomenologia contemporanea viene individuata con l'espressione di *funzione enattiva*, e comportano in particolare storture nella *forma mentis*.

Il risentimento, infatti, è un avvelenamento, un *autoavvelenamento*, in cui si dà il caso che:

una particolare violenza di queste passioni [odio, invidia] vada di pari passo con il sentimento dell'incapacità di tradurle in atto, da cui deriva il "morso avvelenato" dovuto vuoi a una debolezza di natura corporea e spirituale vuoi ad angoscia e timore nei confronti di coloro ai quali tali affetti si rivolgono.<sup>36</sup>

Si può pertanto parlare di un vero e proprio *ordre du cœur* e una particolare *logique du cœur* a cui si deve rivolgere l'attenzione. Un livello che, se inquinato, può dar origine a tutta questa gamma di disturbi. La *visione del cuore*,<sup>37</sup> se indagata, permette di incontrare ordini di ragione differenti, poiché la «ragione, anche se legata a un organo fisiologico, il cervello, non consiste in esso. Non sappiamo esattamente cosa fa il cuore nella vita psichica; se fa qualcosa, questo qualcosa gli è talmente connaturato che non risulta separato come il pensiero dal cervello».<sup>38</sup> Allora, sottolinea Zambrano, piuttosto «[ ] a ragione è pura manifestazione, è la comunicazione stessa».<sup>39</sup> La ragione si dà in una dimensione comunicativa e inter-relazionale e l'interiorità, lungi dall'essere uno spazio rinchiuso, è apertura e un offrirsi che la esalta rendendola manifesta. Essa «[s]i offre perché è interiorità e per continuare a esserlo; l'interiorità che si offre per continuare a essere interiorità, senza annullarla, è la definizione dell'intimità».<sup>40</sup>

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 196. Scheler in *Essenza e forme della simpatia* parla di *ordo amoris* – nel testo e non nelle note – esplicitamente per ben due volte. A p. 38, nella *Premessa alla seconda edizione* (scritta nel 1922), parlando di «"corretto *ordo amoris*", cioè della *corretta* "cooperazione delle funzioni simpatetiche" nella psiche umana, cui attribuisco anche un significato culturale e pedagogico» (SCHELER, *Essenza e forme della simpatia*, p. 38), presentando quanto scritto nel capitolo A VII. A p. 122. dopo aver parlato delle leggi di fondazione ci dice che «è dunque possibile, conoscendo ormai le leggi di fondazione appena formulate, delineare un quadro normativo del "retto" *ordo amoris*, che si fondi sull'ordine gerarchico dei valori di quelle» (*ivi*, p. 122).

<sup>36</sup> Max SCHELER, *Über Ressentiment und moralisches Werturteil. Ein Betrag zur Pathologie der Kultur*, in *GW III, Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*, hrsg. von Maria Scheler, Francke Verlag, Bern-München 1955, pp. 33-147 (or. in "Zeitschrift für pathologische Psychologie", vol. I, nn. 2-3, Engelmann Verlag, Leipzig 1912), tr. it. Angelo Pupi rivista da Laura Boella, *Il risentimento*, Chiarelettere, Milano 2019, p. 8.

<sup>37</sup> Cfr. ZAMBRANO, *Verso un sapere dell'anima*, pp. 44 sgg.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 45-46.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 49.

L'individuazione che è definita attraverso l'*ordo amoris* si inserisce così a un livello affettivo fatto di rapporto e incontro con l'altro. Più che all'equilibrio omeostatico, o al *somatic marker* di Damasio, vicino a una tendenza all'invarianza, ci si sposta verso proprietà di *trasduttività*.<sup>41</sup> È attraverso la risonanza affettiva con l'altro che si costituisce lo spazio e l'attività propria di un livello affettivo che definisce la persona. L'esempio più calzante è, ovviamente, ancora sonoro.

Prendiamo come termine di riferimento la risonanza acustica di un metallo: essa è tanto maggiore quanto più la frequenza dell'oggetto che lo colpisce è vicina alla frequenza di risonanza naturale del metallo. Come fanno due individui a risuonare affettivamente? Innanzitutto tale risonanza affettiva può aver luogo solo se c'è una vicinanza della "frequenza" emotiva, il che esclude che si possa parlare di risonanza empatica in quanto l'empatia (sempre che si utilizzi il termine nella sua originaria accezione fenomenologica, quindi nel senso di Husserl, Scheler e Stein) permette di mettersi anche su d'una lunghezza d'onda diversa dalla propria. Se si rimane sulla stessa lunghezza d'onda fino a fondere le due frequenze si tratta invece d'unipatia.<sup>42</sup>

Il livello affettivo della persona, il suo *ordo amoris*, ri-suona in modi differenti con altre singolarità. Si fonde completamente nei casi particolari di contagio affettivo condiviso e in quelli d'unipatia, in cui vi è appunto un sentire unico, mentre si inter-relaziona e inter-penetra negli altri. L'uso di termini ed espressioni vicine all'ambito sonoro non manifesta solo un ambito d'applicazione puramente metaforico. Non sono solo analogie, principalmente perché il modo in cui i suoni si relazionano ha molto a che fare con le dimensioni affettive umane. Questo non tanto perché vi siano analogie strutturali e relazioni simboliche tra i due membri quanto piuttosto perché le relazioni sonore, quelle *tra* suoni, ci informano delle relazioni personali, quelle *tra* le persone. Il modo in cui i suoni si relazionano parla del modo in cui si relazionano coloro che i suoni li usano e attraverso i quali in particolare sono definite le loro ossature relazionali, non tanto per tornare al rapporto persona-suono come se si parlasse di un'analogia, piuttosto per affondare nella dimensione affettiva e inter-relazionante che definisce gli uni quanto gli altri. Le persone ri-suonano e si inter-relazionano come i suoni. Ma quel "come" è da intendersi in quanto modalità di manifestazione con la quale siamo direttamente coinvolti, e non in quanto tramite dell'analogia. La postulazione di un'analogia non reggerebbe perché il rapporto è saldato a un livello fondamentale: la persona è sonora. Come il caso del contagio e dell'unipatia mostra chiaramente, vi può essere una risonanza fondente i membri, in alternativa vi è una inter-penetrazione e una coordinazione polifonica come nei casi di empatia o nel ri-suonare come ri-sentire

<sup>41</sup> Cfr. CUSINATO, *Biosemiotica e psicopatologia dell'ordo amoris*, p. 41.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 153.

emotivo. Inoltre, l'analisi affettiva in chiave sonora può spiegare anche i casi di riconoscimento e comprensione di situazioni emotive non comportanti l'unione e la concordia. Nei casi di incontro di situazioni contrarie o contrastanti la propria si dà la possibilità di esperire la dissonanza ancora a un livello affettivo, il che si collega nuovamente con forza alla dimensione sonora. Come esperiamo dissonanze tra suoni così non vi è tra persone un esperire solo consonanze e risonanze in cui la relazione si fa unione o assonanza con gli altri, ma anche e soprattutto il suo esatto contrario: le dissonanze dell'incontro. Esperiamo i contrasti come dissonanze.

Infine, essendo l'ambito del sonoro inevitabilmente connesso con un'esperienza emotiva esso si trova intimamente legato a un'azione indirizzatrice e coordinatrice dell'attività affettiva dell'ascoltatore. L'ascoltatore che è già in un rapporto sonoro con gli altri trova nell'espressione sonora una possibilità per la sua esperienza sonora che lo stravolge, lo calma o lo agita. Attraverso il suono si può quindi cambiare il modo di sentire e, così, modificare il rapporto con gli altri e con ciò che definisce, individualizzandola, la persona. Per una ragione dei legami intrinseci indagati tra dimensione affettiva e sonora, nella loro duplice accezione di cogenza descrittiva dei fenomeni concernenti la sfera del sentire e nella possibilità di concorrere all'esperienza emotiva nei suoi intrecci con l'espressione emotiva, il sonoro risulta spazio fertile per la comprensione dei frutti del sentire.<sup>43</sup>

### 3. Una teoria degli affetti

Abbiamo usato il termine affetti e, lo si sarà notato, l'utilizzo si fondava su di un impiego ampio e generico all'interno della sfera del sentire. Effettivamente questo si è basato sul senso basilare dell'affetto, ossia come participio passato latino del verbo *afficere*, un essere toccato, che però si collega inevitabilmente all'agire attivo, alla risposta al patire. Infatti, la sfera generale dell'affetto può includere fenomeni classificabili come passivi, ossia ciò che riceviamo e a cui può non seguire un'azione specifica, e attivi, nel modo in cui coinvolgono la risposta totale della persona. È così che si può parlare di teoria degli affetti come grande insieme coinvolgente manifestazioni differenti, da una parte quindi le emozioni e i sentimenti, dall'altra il sentire e il far esperienza più generale nel modo in cui l'affetto dirige e indirizza il posizionamento dell'essere umano.

Tuttavia occorre distinguere, nell'ordine dei problemi affrontati, tra i fenomeni dell'affetto. Abbiamo ricordato la distinzione tra emozioni e sentimenti in virtù della stratificazione di complessità. Il sentimento in tal senso è un sentimento *di* qualcosa,

---

<sup>43</sup> Un'ontologia della dimensione sonora degli affetti così delineata potrebbe rivelarsi utile, oltre che decisamente interessante, per un'indagine dei casi patologici a cui abbiamo accennato sopra.

in questo senso è intenzionale. Il sentimento è un sentire coinvolgente sia un consentire, che un assentire o dissentire questo stesso sentire, nel modo in cui si riferisce a ciò che lo suscita.<sup>44</sup> In questo senso è attivo e comporta un agire che coordina delle scelte. È proprio in virtù di una simile condizione che si può parlare di un sentimento nazionale o implicante valori e idee frutto di analisi, riflessioni e coinvolgimenti storici.

Le emozioni vi si distinguono principalmente perché sono, «a differenza dei sentimenti, *vettori d'azione (impulsiva)*, e a differenza delle passioni, *vettori di azione immediata, eventualmente solo occasionale*».<sup>45</sup> L'emozione investe il momento e a differenza del sentimento può svanire. Da quelle basilari (rabbia, gioia, paura, disgusto, tristezza), a quelle implicanti un coinvolgimento più duraturo con l'altro, come nel caso della compassione, del rimpianto e del rimorso, vi si possono installare, e quindi collegare direttamente, sentimenti. Oltre al rapporto della gioia con la felicità, è anche il caso dello sgomento altrui (emozione) che diviene inadeguatezza o colpa propria (sentimenti).<sup>46</sup> Essendo gli intrecci e le stratificazioni complessi, le analisi si prestano a numerose e differenti pieghe. De Monticelli nega ad esempio che vi sia un fondamento corporeo dell'emozione, quindi anche che sia implicato un necessario coinvolgimento di un livello corporeo per il suo emergere.

In questo momento sto ascoltando i *Notturmi* di Chopin, e nonostante io ritrovi, ogni volta che li ascolto, fusa a un vivo moto di gratitudine, quella sorta di danza interiore insieme sognante, esattissima e leggera, simile a una fiamma che bruci solo cielo – l'emozione estetica in me suscitata da Chopin, insomma, per inadeguate che siano le mie parole a esprimerla – non riscontro nessun tipo di fenomeno somatico concomitante.<sup>47</sup>

La funzione dell'ascolto, però, è tale da coinvolgere la totalità della persona. È qualcosa che si inserisce senz'altro negli spazi dell'immaginazione trasportante al di là dell'esperito, quindi nella dinamica di un suono come vettore dell'immaginazione,<sup>48</sup> ma è qualcosa che comporta sempre al contempo un vibrare della corporeità tutta. Non è solo una descrizione da laboratorio che ci informa della variazione della pulsazione, del battito cardiaco, della sudorazione. È la nostra esperienza che, anche quando prende la forma particolare dell'immaginazione, ci parla di una base vibrante e corporea. È da questa che si erge la potenza dell'esperienza sonora dell'ascolto e dell'esecuzione, e che consente all'immaginazione di instaurarsi. Nel sentire vibrante

<sup>44</sup> Cfr. Roberta DE MONTICELLI, *L'ordine del cuore. Etica e teoria del sentire*, Garzanti, Milano 2012, p. 121.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>46</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>48</sup> Cfr. Giovanni PIANA, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano 2005 (1991), p. 329.

con la pelle le vibrazioni sonore, la carne dell'udibile, si installano immaginazioni, pensieri e affetti che danno forma e che prendono forma da quel vibrare.

Se si vuole fare fenomenologia dell'esperienza e del sentire bisogna essere rigorosi nel recepire il darsi dei fenomeni sonori. Quando ascoltiamo un brano, lo ascoltiamo con tutto il corpo, la pulsazione entra in noi e iniziamo a scandirne il ritmo, anche involontariamente sorprendendoci ad esempio a battere o a oscillare il piede. Il corpo ci coordina con il suono che ascoltiamo e con gli ascoltatori che vi co-partecipano, e si modificano in modo evidente i nostri movimenti e il nostro sentire. Siamo affetti e questo lo vediamo nella cinesi e nelle modificazioni corporee che ne derivano. L'ascolto coinvolge la muscolatura variando l'attività corporea, somatizzando in questo senso il flusso sonoro. Questo lo si nota anche senza arrivare a prendere in considerazione le riprove violente, quelle poggianti sul fatto che alcune torture consistono proprio nell'estremizzare gli aspetti corporei del sonoro. Ai prigionieri a cui veniva effettuata la tortura dell'ascolto, consistente nella ripetizione continua degli stessi brani per giorni, venivano inflitti danni consistenti a riprova del fatto che, insieme all'altra tecnica violenta della deprivazione sensoriale che testimonia come un corretto movimento e percezione relazionata a un ambiente in modo dinamico siano elementi necessari per la salute psicofisica, il sonoro è strumento di incidenza corporea che può arrivare fino a minare alla salute. Dimostrando quindi al contempo la potenza dell'ascolto,<sup>49</sup> questo prova la base corporea dell'effetto del sonoro. Senza prendere in considerazione tali casi estremi la proprietà materiale e corporea dell'ascolto si impone nell'ordinario in quanto proprietà più semplice da esperire.

Riconfermata la natura corporea dell'esperire emotivo nel caso più forte rappresentato dal sonoro, occorre quindi continuare la pulizia terminologica e distinguere all'interno della sfera del sentire gli altri stati riguardanti gli affetti.

Le passioni, ad esempio, che in un linguaggio comune vengono assimilate o semplicemente accostate alle emozioni, si distinguerebbero da quest'ultime proprio perché indicano una disposizione, un volere che si estende nel tempo e nelle modalità d'attuazione. In questo senso gli animali, che condividono con noi la presenza emotiva, non avrebbero passioni.<sup>50</sup> Queste infatti non indicano un mero tendere pulsionale e istintivo, ma si impongono in quanto vettore dell'azione, in una modalità e una «forma

---

<sup>49</sup> Cfr. ad esempio David PEISNER, *Strumenti di tortura*, La Repubblica, 8 maggio 2013 e *Cile, la tortura a suon di musica: da Harrison a Iglesias nei campi di Pinochet*, La Repubblica, 11 settembre 2013. Cfr. in questo senso Steve GOODMAN, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 2010.

<sup>50</sup> Cfr. DE MONTICELLI, *L'ordine del cuore*, p. 129.

concreta che assume il volere». <sup>51</sup> Se il sentimento pondera, misura e motiva l'agire, la passione riempie di intensità l'azione. Un problema fenomenologico inerente al sentire affettivo sorge nell'adoperare lemmi appartenenti alla spazialità, in particolare alla relazione dicotomica tra il dentro e il fuori. Per Damasio, ad esempio, l'emozione è fuori, esterna mentre il sentimento è interno, personale. L'emozione si genererebbe a un livello epidermico notevole e riconoscibile mentre il sentimento sarebbe quello stesso livello ma interiorizzato e maggiormente strutturato a livello di consapevolezza e quindi avente una chiara determinazione intenzionale. Anche la De Monticelli riconosce che le emozioni «alterando lo stato al quale sopravvengono, si fanno notare da chi le vive, oltre che dagli altri». <sup>52</sup> Mentre il sentimento, coinvolgendo un assentire e un dissentire, comporterebbe un livello di interiorità maggiore. Tuttavia ciò è abbastanza fuorviante. Fenomenologicamente parlando anche gli umori presentano un'istanza intenzionale in quanto istituiscono legami con gli orizzonti e la coscienza a questi intrecciata. <sup>53</sup> In altre parole non è solo il sentimento a presentare un legame intenzionale con il mondo. Inoltre, la lettura di un sentimento, il suo riconoscimento ed esperire, è gettato come una sfera intorno a sé e ai propri atti. <sup>54</sup> L'interno, quindi, è piuttosto un avvolgente fuori che ne consente la condivisione. Ed è proprio una scala di intensità e trascendenza dell'immanenza che distingue un perdurare degli affetti dalla loro transeunte natura manifestante, generando le distinzioni tra i sentire. Mentre l'emozione dura un periodo breve, l'umore e il sentimento si stendono nel tempo dilatato, attuando, tramite quindi intensità e permanenze differenti, delle nette distinzioni.

Il sentimento che si avvicina all'umore per la durata maggiore rispetto all'emozione se ne distingue però velocemente. Il sentimento come coscienza di qualcosa, percezione chiara e distinta, si differenzia dall'umore per l'oggetto in funzione nell'atto di coscienza. Il sentimento è sentimento *di qualcosa*, l'umore no. L'oggetto intenzionale non si dà nell'umore e molti dei problemi inerenti a una fenomenologia degli affetti si inseriscono proprio qui, nella possibilità di rendere o no tematica una posizione del

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>53</sup> Per un'analisi del rapporto tra *horizons* e *moods* per una costituzione intenzionale, di contro a tesi eliminanti l'intenzionalità, cfr. Ignacio QUEPONS RAMÍREZ, *Intentionality of Moods and Horizon Consciousness in Husserl's Phenomenology*, in M. UBIALI, M. WEHRLE (Editors), *Feeling and Value, Willing and Action. Essays in the Context of a Phenomenological Psychology*, Springer, Heidelberg-New York-Dordrecht-London 2015, pp. 93-103.

<sup>54</sup> Cfr. Giovanni PIANA, *Barlumi per una filosofia della musica*, 2007, disponibile all'indirizzo: [http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/component/docman/doc\\_download/17-barlumi-per-una-filosofia-della-musica.](http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/component/docman/doc_download/17-barlumi-per-una-filosofia-della-musica.), pp. 162-163.

sentire affettivo.<sup>55</sup> L'umore non trova un oggetto determinato su cui costituire un rapporto più o meno intensificato, esso si stende come un velo che avvolge il sentire senza essere diretto a qualcosa. Il fatto che l'umore non abbia un oggetto intenzionale non significa tuttavia che esso non abbia una causa. È utile distinguere, pertanto, tra causa e motivo, dove quest'ultimo si lega in particolare a un oggetto. «Un umore può senz'altro non avere un motivo, a differenza di un'emozione come la collera, o la paura».<sup>56</sup> Se vi è un motivo, quindi un legame di fondazione con altri atti, lo stato affettivo presenta anche un oggetto intenzionale, se questo in particolare non è solo uno *stato* generale o un sentirsi in un certo qual modo.<sup>57</sup> Se tuttavia non vi è un motivo, questo non significa però che non ci sia una causa, «uno stato sentito di corpo o d'animo è indubbiamente in un legame di dipendenza causale, diretta o indiretta, con il mondo esterno».<sup>58</sup> L'esperienza umorale, come quella dello stato d'animo, è legata proprio all'esperienza di una dipendenza causale. Quest'esperienza, proprio nel suo inspiegabile collegamento causale vissuto come tale ma non riconosciuto, o riconosciuto ma incontrollabile, può generare ad esempio angoscia e perpetuare una condizione umorale non piacevole. È proprio il vivere fenomenologicamente la causalità come fondamento dell'esperienza umorale ciò che la contraddistingue, anche e soprattutto se il rimandare alla causa non trova uno sbocco – e se ne alimenta o a partire da questo si genera angoscia.

Pertanto un motivo è un singolo o un insieme di fattori e accadimenti che vengono vissuti da un soggetto il quale «per divenire, da semplicemente possibile, effettivo o efficace ha bisogno di una presa di posizione».<sup>59</sup> Una causa, a differenza del motivo, «non ha bisogno di alcuna presa di posizione di un soggetto per divenire efficace».<sup>60</sup>

Con questa distinzione comprendiamo come l'esperienza sonora reiterata e riprodotta possa essere causa di uno stato emotivo, di un umore, e come all'affievolirsi dell'intensità e del tempo dell'ascolto possa modificarsi la portata e l'intensità dello stato emotivo o umore. Parimenti, l'esperienza sonora può essere motivo, riconosciuto e ricercato ad esempio, per il sorgere di un'emozione.

---

<sup>55</sup> Per un'analisi sulle posizioni di Geiger e Husserl in rapporto all'intenzionalità tematica e non-tematica di quest'ultimo cfr. Michele AVERCHI, *Husserl and Geiger on Feelings and Intentionality*, in UBIALI, WEHRLE, *Feeling and Value, Willing and Action*, pp. 71-91.

<sup>56</sup> DE MONTICELLI, *L'ordine del cuore*, p. 101.

<sup>57</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 104.

#### 4. La dimensione sonora del sentire: la tonalità emotiva

Abbiamo continuato a distinguere le emozioni dai sentimenti in virtù della caratteristica intenzionale cosciente di quest'ultimi. In particolare, le altre forme affettive sono state distinte grazie all'evidente presenza di un oggetto intenzionale definito. L'oggetto del sentimento è identificabile, distinto e presente a se stesso. Tuttavia esiste un'altra condizione esperienziale affettiva a cui si è già accennato, la quale estende il suo orizzonte di senso ed emotività all'intorno senza implicare un oggetto intenzionale, ma mantenendo un forte legame con le riflessioni sonore fin qui riportate.

Le tonalità emotive (*Stimmungen*) si differenziano dai sentimenti (*Gefühle*) in virtù della loro profondità ed estensione, quindi per il loro essere stato fondamentale dell'esistenza umana.<sup>61</sup>

Il sentimento, infatti, si riferisce intenzionalmente a un oggetto determinato, mentre le tonalità emotive «non hanno un oggetto determinato. Sono modi di essere».<sup>62</sup> La *Stimmung* ha in un certo qual modo una sua musicalità, un rapporto con la dimensione sonora. Come uno strumento è accordato (*gestimmt*) e intonato (*abgestimmt*), ogni tonalità emotiva (*Stimmung*) e ogni tonalità dello stato d'animo (*Gemütsstimmung*) sono accordo (*Übereinstimmung*) continuo di tutto l'uomo.<sup>63</sup> Non è quindi una determinazione dettata dall'ascolto del sonoro, ma piuttosto un modo sonoro di stare al mondo.

La risonanza con l'altro consente dunque l'incontro, dove la tonalità di fondo costituisce la singolarità fondamentale dell'essere umano. Ogni essere umano in questo senso è sonoro: nel modo in cui emerge come l'insieme di armoniche che costituiscono la singolarità "suono". La fondamentale come tonica della tonalità emotiva di ogni singolarità umana contraddistingue e particularizza gli atti. Un uomo così posto è sonoro anche nel modo in cui si accorda emotivamente con l'altro, risuona, consuona o è in dissonanza. Lo è quindi, da un lato in quanto ha un'accordatura che lo fa vibrare con qualità e intensità differenti e in quanto ha una potenza vibrante di frequenze che ne definiscono la tonalità emotiva particolare, dall'altro in quanto queste possono sintonizzarsi o meno con gli altri a un livello di risonanza non più intrapersonale ma interpersonale. In tal senso, allora, la tonalità di fondo definisce la singolarità e le sue peculiarità (livello intrapersonale), la quale in quanto sonora può entrare in risonanza con gli altri (livello interpersonale).

<sup>61</sup> Cfr. Otto Friedrich BOLLNOW, *Das Wesen der Stimmungen*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1956, tr. it. Daniele Bruzzone, *Le tonalità emotive*, Vita e Pensiero, Milano 2009, p. 27.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>63</sup> Cfr. *ivi*, p. 32.



Parlando della tonalità emotiva emerge ancora l'importanza della relazione con l'esterno e con la corporeità. «L'importanza dello stato corporeo per la tonalità e motiva è straordinaria. I disturbi del benessere fisico e la loro eliminazione influiscono immediatamente anche sulla tonalità emotiva». <sup>64</sup> In base a un cattivo co-vibrare nell'incontro con cose e persone, eventi e accadimenti, la tonalità emotiva cambia frequenza, si modifica, generando un'evidenza esteriore e spostando sia la frequenza sia il vibrare emotivo. È così che quando qualcuno che sta male fisicamente, e non riesce a superarne la condizione, è impossibilitato all'incontro vibrante con l'altro, è chiuso in uno stato limitante come una corda bloccata al vibrare. Ed è così in particolare che la sua situazione emotiva è evidente e spalmata nell'intorno.

Queste situazioni emotive (*Befindlichkeiten*), con Heidegger diventano modo fondamentale di presenza. La *Befindlichkeit*, nota quotidianamente come *Stimmung*, <sup>65</sup> è caratterizzata dal fatto che «[n]ella situazione emotiva l'Esserci è sempre condotto innanzi a se stesso, si è già sempre “sentito” (*gefunden*), non però sotto forma di autopercezione, bensì di autosentimento situazionale (*gestimmtes Sichbefinden*)». <sup>66</sup>

Il compito arduo secondo Heidegger restava proprio il risvegliare tale stato d'animo, che è qualcosa che non si dà per mezzo della mera osservazione, ma va portato a manifestarsi nei suoi propri modi. Per destarlo ci si deve porre in un ascolto che è distinto dal constatare (*feststellen*). Lo stato d'animo, lo si è detto, fa parte dell'uomo, del suo essere, <sup>67</sup> e nel suo destarlo non lo si deve constatare poiché ogni constatare è un portare-alla-coscienza (*Zum-Bewußtsein-bringen*), il che significherebbe distruggerlo. <sup>68</sup> Mentre, piuttosto, lo stato d'animo deve essere così come deve essere (*sein soll*). Nella apparentemente bizzarra tautologia risiedono riflessioni rilevanti per un'analisi del sentire. Sia una concezione psicologica – che ponga gli stati d'animo come i sentimenti, dopo il pensare e il volere, nell'ambito del sentire – sia la constatazione che gli stati d'animo non siano enti, propongono una via negativa alla delineazione dello stato emotivo. In realtà lo stato emotivo non è fugace (*flüchtig*) o inconsistente (*unbeständig*), ma piuttosto ciò che dà consistenza (*Bestand*) e possibilità (*Möglichkeit*). Lo stato d'animo,

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>65</sup> Cfr. Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen 1967 [1927] (*HGA*, Band 2, hrsg. von F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977), tr. it. Pietro Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976, p. 172. Già Heidegger riconobbe l'importanza delle analisi di Scheler di cui abbiamo parlato sopra, cfr. *ivi*, p. 178.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>67</sup> Cfr. ID., *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, *HGA*, Band 29/30, hrsg. von F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1983, tr. it. Paola Coriando, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, Il melangolo, Genova 1992, p. 87.

<sup>68</sup> Cfr. *ivi*, pp. 84 e 88.

nuovamente, non è l'interiorità, né è dentro l'interiorità (*darinnen in einer Innerlichkeit*), è una sfera affettiva che espande un clima, che si posa su tutto (*legt sich nun über alles*) poiché «è il “modo” del nostro esser-ci-assieme». <sup>69</sup>

Lo stato d'animo è una maniera (*Weise*) e come una melodia «dà il tono a questo essere, cioè dispone e determina il modo (*Art*) e il “modo” (*Wie*) del suo essere», <sup>70</sup> ossia, come scrive de Maistre, «come il diapason con cui accordo il complesso variabile e discorde delle sensazioni e delle percezioni, che formano la mia esistenza». <sup>71</sup> Pertanto, se non è un ente lo stato d'animo è un modo fondamentale, una maniera fondamentale dell'esser-ci ed essendo fondamentale non è inconsistente, ma possibilità. Gli stati d'animo definiscono il modo in cui l'uomo si posiziona, si relaziona e quindi sente e confermano ancora una volta il fondamento sonoro del sentire affettivo, che non si pone solo al livello di una istanza metaforica. Come per Zambrano la ragione e l'intimità appartengono all'aperto e si offrono alla comunicazione, parimenti gli stati emotivi che coordinano e precedono la ragione – «una realtà che la ragione non può comprendere ma che può essere captata in altro modo», ossia una sopravvivenza di qualcosa di anteriore al pensiero – si danno nell'esterno della comunicabilità.

In conclusione, abbiamo notato come una distinzione netta tra fenomeni si trovi in difficoltà scontrandosi con la divisione metafisica tra esterno e interno, tra ciò che è fisico e ciò che appartiene alla sfera dello psichico, tra movimenti emotivi e stati emotivi. Un'ontologia dell'esperienza affettiva che non poggi sul rigore esperienziale, sul metodo fenomenologico, si scontra con le aporie del dogmatismo.

## 5. Conclusioni

Tralasciando l'inutilità di alcuni sforzi, dato il particolare oggetto sfumato dell'esperienza affettiva, si è preferito riconoscere come l'intenzionalità concorra a una distinzione fenomenologica tra dati del sentire, e quindi tra stati affettivi. Per quanto concerne l'esperienza sonora possiamo tuttavia ribadire nuovamente che il riconoscimento di una condizione emotiva propria di una manifestazione sonora non necessariamente comporta, o è coordinata con, il sentire dell'ascoltatore. Questo perché, affinché l'espressione emotiva del brano diventi emozione dell'ascoltatore, che da qui, nel suo solidificarsi ed esprimersi nella condivisione verbale, può divenire

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>71</sup> Xavier DE MAISTRE, *Voyage autour de ma chambre*, Torino 1794 (Losanna 1975), tr. it. *Viaggio intorno alla mia camera*, Infilaindiana, Milano 2020, p. 79.

esperienza condivisibile o addirittura un sentimento corrispettivo, vi deve essere un'evocazione intensamente consona all'essere affetto.

Si sa infatti che l'espressione delle emozioni si manifesta mediante tutta una serie di atteggiamenti corporei, mimici, mediante gradi diversi del tono muscolare. Tra le manifestazioni corporee e lo stato emozionale del soggetto si stabilisce perciò una relazione significativa sufficientemente forte da ricomparire, durante un ascolto musicale che evochi sia uno schema corporeo che un atteggiamento o uno stato psichico, nell'elaborazione verbale.<sup>72</sup>

La nozione di schema corporeo qui si riferisce proprio a una dimensione operativo-corporea che si estende allo spazio esterno. Lungi dall'essere esperienze soggettive, le dimensioni del sentire si estendono fuori comunicandosi e generandosi per mezzo di filtri corporei che intessono la carne delle emozioni, sia umane che sonore (espressione emotiva). È nella carne ritmica e movimentata, vibrante e timbrica, che suonano e risuonano le espressioni emotive sonore. Ed è con il corpo vivo e reagente che sorgono e si formano le esperienze emotive emergenti dal sonoro. Inoltre, la dimensione affettiva, dalle emozioni alle tonalità emotive, passando per un livello affettivo coordinante l'esperienza e costituente la singolarità come è l'*ordo amoris*, si avvicina a un'esplicazione e chiarificazione quanto più viene accostata alla dimensione a lei più relata e istituyente: il sonoro.

Il ritmo, e la sua matericità corporea, si presenta infatti come fondo interrelazionante dell'esperienza, e dell'esperienza sonora nello specifico. Gardner, parlando dell'intelligenza musicale ricorda come il ritmo sia elemento fondante l'esperienza musicale, come, inoltre, sia quanto si irradia presentandosi anche a chi non fa esperienza completa del fenomeno sonoro.

Non c'è dubbio che il senso dell'udito sia cruciale a ogni partecipazione musicale: qualsiasi argomentazione in contrario sarebbe pretestuosa. È però altrettanto chiaro che almeno un aspetto centrale della musica – l'organizzazione ritmica – può esistere a prescindere da ogni percezione uditiva. Taluni individui sordi hanno citato, in effetti, gli aspetti ritmici della musica come il loro punto di ingresso a esperienze musicali. [...] È quindi probabilmente giusto dire che certi aspetti dell'esperienza musicale sono accessibili persino a individui che (per una qualche ragione) non possono apprezzarne gli aspetti uditivi.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Michel IMBERTY, *Suoni Emozioni Significati. Per una semantica psicologica della musica*, a cura di Laura Callegari e Johannella Tafuri, CLUEB, Bologna 1986, p. 108.

<sup>73</sup> Howard GARDNER, *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*, Basic Books, New York 1983, tr. it. Libero Sosio, *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*, Feltrinelli, Milano 2013 (1987), pp. 161-162.

Ciò che si esperisce “suono” per mezzo dei canali uditivi è fatto di una componente ritmica e vibrante la quale si manifesta a tutto il corpo tanto da essere ricevuta anche da chi non può sentire, ne è impossibilitato o non consapevole in quel momento. Coordinando la relazione tra persone e gestendo la comunicazione di stati affettivi, la dimensione sonora affida la sua intensità a un’istanza vibrante e ritmica che consente tanto l’una quanto l’altra. Il suono, attraverso la sua dimensione materica, può quindi raggiungere chiunque, anche chi non può udire, confermando così la persistenza sonora nell’esperienza umana. Le emozioni e gli stati affettivi che sorgono nell’ascolto, in quanto fondati su di una dimensione corporale, possono allora stravolgere e modificare l’assetto anche di un ascoltatore disinteressato. Tale potenza costituisce l’unità peculiare del sonoro.

### **Nota bibliografica**

- Michele AVERCHI, *Husserl and Geiger on Feelings and Intentionality*, in M. UBIALI, M. WEHRLE (Editors), *Feeling and Value, Willing and Action. Essays in the Context of a Phenomenological Psychology*, Springer, Heidelberg-New York-Dordrecht-London 2015, pp. 71-91.
- Otto Friedrich BOLLNOW, *Das Wesen der Stimmungen*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1956, tr. it. Daniele Bruzzone, *Le tonalità emotive*, Vita e Pensiero, Milano 2009.
- Guido CUSINATO, *Biosemiotica e psicopatologia dell’ordo amoris. In dialogo con Max Scheler*, Franco Angeli, Milano 2018.
- Guido CUSINATO, *Mi emoziono, dunque esisto. Un’ipotesi antropogenetica nella prospettiva di Max Scheler*, in L. M. NAPOLITANO VALDITARA, *Curare le emozioni, curare con le emozioni*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 167-191.
- Antonio DAMASIO, *Descartes’ Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, Avon Books, New York 1994, tr. it. Filippo Macaluso, *L’errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995.
- Antonio DAMASIO, *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, Harcourt, Orlando 2003, tr. it. Isabella Blum, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Adelphi, Milano 2003.

- Antonio DAMASIO, *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt, San Diego 1999, tr. it. Simonetta Frediani, *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano 2000.
- Xavier DE MAISTRE, *Voyage autour de ma chambre*, Torino 1794 (Losanna 1975), tr. it. *Viaggio intorno alla mia camera*, Infilaindiana, Milano 2020.
- Roberta DE MONTICELLI, *L'ordine del cuore. Etica e teoria del sentire*, Garzanti, Milano 2012.
- Howard GARDNER, *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*, Basic Books, New York 1983, tr. it. Libero Sosio, *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*, Feltrinelli, Milano 2013 (1987).
- Stefan GEBHARDT, Markus KUNKEL, Richard VON GEORGI, *Emotion Modulation in Psychiatric Patients Through Music*, in “Music Perception: An Interdisciplinary Journal”, 31, 5, 2014, pp. 485-493.
- Steve GOODMAN, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 2010.
- Martin HEIDEGGER, *Der Begriff der Zeit. Vortrag vor der Marburger Theologenschaft (Juli 1924)*, Max Niemeyer, Tübingen 1989 (HGA, Band 64, hrsg. von F.-W. von Hermann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2004, S. 105-125), tr. it. Franco Volpi, *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milano 1998.
- Martin HEIDEGGER, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, HGA, Band 29/30, hrsg. von F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1983, tr. it. Paola Coriando, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, Il melangolo, Genova 1992.
- Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen 1967 [1927] (HGA, Band 2, hrsg. von F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977), tr. it. Pietro Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976.
- Michel IMBERTY, *Suoni Emozioni Significati. Per una semantica psicologica della musica*, a cura di Laura Callegari e Johannella Tafuri, CLUEB, Bologna 1986.
- Tim INGOLD, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London and New York 2000.

Steven MITHEN, *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 2006, tr. it. Elisa Faravelli e Cristina Minozzi, *Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*, Codice Edizioni, Torino 2019.

Cile, la tortura a suon di musica: da Harrison a Iglesias nei campi di Pinochet, La Repubblica, 11 settembre 2013 (Ultima consultazione 17/11/2022), [https://www.repubblica.it/esteri/2013/09/11/news/cile\\_torture\\_musica-66302756/](https://www.repubblica.it/esteri/2013/09/11/news/cile_torture_musica-66302756/).

Friedrich NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (ed. or. Verlag von E. Schmeitzner, Chemnitz 1883) in *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, VI Abt., 1 Band, W. de Gruyter & Co., Berlin 1968, tr. it. Sossio Giammetta, *Così parlò Zarathustra, Parte III*, Bompiani, Milano 2010.

David PEISNER, *Strumenti di tortura*, La Repubblica, 8 maggio 2013.

Giovanni PIANA, *Barlumi per una filosofia della musica*, 2007, disponibile all'indirizzo: [http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/component/docman/doc\\_download/17-barlumi-per-una-filosofia-della-musica](http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/component/docman/doc_download/17-barlumi-per-una-filosofia-della-musica).

Giovanni PIANA, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano 2005 (1991).

Antonietta PROVENZA, *La medicina delle muse. La musica come cura nell'antica Grecia*, Carocci, Roma 2016.

Ignacio QUEPONS RAMÍREZ, *Intentionality of Moods and Horizon Consciousness in Husserl's Phenomenology*, in M. UBIALI, M. WEHRLE (Editors), *Feeling and Value, Willing and Action. Essays in the Context of a Phenomenological Psychology*, Springer, Heidelberg-New York-Dordrecht-London 2015, pp. 93-103.

Gilbert ROUGET, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Éditions Gallimard, Paris 1990, tr. it. Giuseppe Mongelli, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Einaudi, Torino 2019.

Max SCHELER, *Ordo amoris*, in *GW X, Schriften aus dem Nachlass. Bd. I: Zur Ethik und Erkenntnislehre*, hrsg. von Maria Scheler, Francke Verlag, Bern und München 1957, S. 345-376, tr. it. Edoardo Simonotti, *Ordo amoris*, Morcelliana, Brescia 2008.

- Max SCHELER, *Über Ressentiment und moralisches Werturteil. Ein Betrag zur Pathologie der Kultur*, in *GW III, Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*, hrsg. von Maria Scheler, Francke Verlag, Bern-München 1955, pp. 33-147 (or. in “Zeitschrift für pathologische Psychologie”, vol. I, nn. 2-3, Engelmann Verlag, Leipzig 1912), tr. it. Angelo Pupi rivista da Laura Boella, *Il risentimento*, Chiarelettere, Milano 2019.
- Max SCHELER, *Wesen und Formen der Sympathie*, Verlag von Friedrich Cohen, Bonn 1923, tr. it. Luca Oliva e Silvia Soannini, *Essenza e forme della simpatia*, Franco Angeli, Milano 2010.
- Daniel SCHÖN, *Il cervello musicale. Il mistero svelato di Orfeo*, Il Mulino, Bologna 2018.
- Daniel SCHÖN, Lilach AKIVA-KABIRI, Tomaso VECCHI, *Psicologia della musica*, Carocci, Roma 2018 (2007).
- Edoardo SIMONOTTI, *Introduzione a Max SCHELER, Ordo amoris*, in *GW X, Schriften aus dem Nachlass. Bd. I: Zur Ethik und Erkenntnislehre*, hrsg. von Maria Scheler, Francke Verlag, Bern und München 1957, S. 345-376, tr. it. Edoardo Simonotti, *Ordo amoris*, Morcelliana, Brescia 2008, pp. 5-44.
- John A. SLOBODA, *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford 1985, tr. it. Gabriella Farabegoli, *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Il Mulino, Bologna 2018 (1998).
- Peter SLOTERDIJK, *Sphären I. Blasen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998, tr. it. Gianluca Bonaiuti, *Sfere I. Microsferologia. Bolle*, Meltemi, Roma 2009.
- Peter SLOTERDIJK, *Sphären III. Schäume*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004, tr. it. Gianluca Bonaiuti e Silvia Rodeschini, *Sfere III. Schiume. Sfereologia plurale*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- Reinhard STEINBERG (Ed.), *Music and the Mind Machine. The Psychophysiology and Psychopathology of the Sense of Music*, Springer Verlag, Berlin und Heidelberg 1995.
- María ZAMBRANO, *Hacia un saber sobre el alma*, Fundación María Zambrano 1991 (Alianza Editorial, Madrid 2000), tr. it. Eliana Nobili, *Verso un sapere dell'anima*, Raffaello Cortina, Milano 1996.