

Anno XIV

Numero 31

Ottobre 2024

VITA PENSATA

rivista di filosofia



Sacro - Teologie II

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

Registrata presso il Tribunale di Milano

N° 378 del 23/06/2010

ISSN 2038-4386

www.vitapensata.eu

DIRETTORE RESPONSABILE

Ivana Giuseppina Zimbone

DIRETTORE SCIENTIFICO

Alberto Giovanni Biuso

(Università di Catania)

COMITATO DI REDAZIONE

Daria Baglieri

Sarah Dierna

Enrico M. Moncado

Anno xiv - n. 31

ottobre 2024

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

COMITATO SCIENTIFICO

Francesco Alfieri (Pontificia Università Lateranense)

Pierandrea Amato (Università di Messina)

Tiziana Andina (Università di Torino)

Alberto Andronico (Università di Catania)

David Benatar (University of Cape Town)

Maria Teresa Catena (Università di Napoli Federico II)

Monica Centanni (Università Iuav di Venezia)

Pio Colonnello (Università della Calabria)

Francesco Coniglione (Università di Catania)

Roberta Corvi (Università Cattolica di Milano)

Dario Generali (Istituto per la storia del pensiero filosofico e
scientifico moderno-CNR)

Roberta Lanfredini (Università di Firenze)

Giovanni Maddalena (Università del Molise)

Felice Masi (Università di Napoli Federico II)

Eugenio Mazzarella (Università di Napoli Federico II)

Roberto Melisi (Università di Napoli Federico II)

Leonardo Messinese (Pontificia Università Lateranense)

Thaddeus Metz (University of Pretoria)

Masahiro Morioka (Waseda University)

Nicola Russo (Università di Napoli Federico II) †

Valeria Pinto (Università di Napoli Federico II)

Francesco Piro (Università di Salerno)

Antonio Sichera (Università di Catania)

Salvatore Tedesco (Università di Palermo)

Simona Venezia (Università di Napoli Federico II)

Roberto Vinco (Universität Heidelberg)

Vita pensata
rivista di filosofia

Sacro - Teologie II

Anno XIV - n. 31, ottobre 2024

EDITORIALE

Sacro / Teologie II 6

TEMI

Antonio Albano - *La geometria aurea della Piazza dei Miracoli* 8

Alberto Giovanni Biuso - *Pilato, il Sacro* 32

Roberta Corvi - *Dimostrare l'esistenza di Dio. La riflessione di Sofia Vanni Rovighi* 43

Sarah Dierna - *Caduta e redenzione nella morte di Ivan Il'ič. Una lettura gnostica* 55

Daniele Iozzia - *Semplificazione formale ed espressione del sacro in Ingres* 63

Marica Magnano San Lio - *Fede filosofica e *Glauben* in Karl Jaspers: considerazioni epistemologiche e antropologiche* 75

Leonardo Messinese - *Il rigore del concetto, l'ordine del senso e la teologia filosofica. Risposta a Massimo Epis* 85

Enrico Moncado - *Heidegger: un itinerario escatologico (1919-1927)* 100

Enrico Palma - *Dalla fisica alla metafisica. Per un sentimento sacro dell'esistenza* 114

Angelica Rocca - **Nóμος ο Φύσις?* Benjamin, Agamben e la vita sacra come soglia* 128

Salvatore Tedesco - *Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. La letteratura di fronte al messianico. Quattro brevi esempi* 138

TEMI - II

Stefano Isola - *Né il vero né il falso, semmai l'irreale: quali esperienze musicali nel mondo post-covid?* 149

Giuseppe Savoca - *Informatica umanistica, infocrazia, automi e intelligenze artificiali* 162

AUTORI

Alberto Giovanni Biuso - *Proclo* 176

Michele Del Vecchio - *Augusto Del Noce* 183

RECENSIONI

Sarah Dierna - *Una critica del lungotermismo* 194

Valentina Surace - *La responsabilità dell'inconscio. A partire dalla psicoanalisi di Jacques Lacan* 199

NÉ IL VERO NÉ IL FALSO, SEMMAI L'IRREALE: QUALI ESPERIENZE MUSICALI NEL MONDO POST-COVID?¹

Stefano Isola

Università di Camerino

Arti e distanziamento

Tra le attività umane che hanno subito i colpi più duri da parte del regime di distanziamento sociale piombato su molti paesi del mondo durante l'emergenza Covid vi sono quelle associate all'esperienza della musica dal vivo, che si è interrotta d'un colpo, lasciando legioni di strumentisti, studenti di conservatorio, musicisti indipendenti, orchestrali, direttori d'orchestra, cantautori, arrangiatori, accordatori, in un lungo purgatorio di inattività forzata. E come in molti altri settori, anche per l'attività musicale si è rapidamente interposto l'apparato della rete, dei servizi di *live streaming*, e i mille dispositivi e applicazioni utili a trasmettere e condividere materiali di vari tipo su piattaforme digitali. Insomma, l'esistenza stessa di un'infrastruttura digitale diffusa nella società ha permesso che alcune attività potessero essere perpetuate, in forma surrogata, anche agli arresti domiciliari, nel *pianeta lockdown*. Ora, come appare evidente anche in molti altri casi, dal lavoro all'istruzione al commercio alla sanità, tale perpetuazione ha messo in atto una sorta di selezione artificiale tra le modalità con cui le varie attività hanno potuto continuare ad esistere, lasciando svanire come ombre al buio quelle meno adattabili alla formattazione digitale. Si sono così consolidate dinamiche mirate a rimodellare in modo permanente i significati dello "stare insieme", surrogati virtuali più o meno "integrati" con la dimensione reale dei luoghi pubblici, delle scuole, delle università, dei cinema, dei teatri, delle sale da concerto. E su tutto questo vige un'ideologia potente, che spinge a trasformare gli esiti di emergenze, reali o presunte, in implacabili necessità. Nel corso della cosiddetta pandemia hanno iniziato a circolare insistentemente annunci come questo:

1 Il titolo richiama la musica sintetica e il cinema odoroso del "mondo nuovo" di Aldous Huxley, strumenti che non danno al pubblico "né il vero né il falso, ma semmai l'irreale, ciò che, più o meno, non significa nulla".

Il covid-19 ha cambiato il modo in cui lavoriamo e il modo in cui ci divertiamo. Ci ha costretti a rimanere rinchiusi nelle nostre case, osservando e comunicando con il mondo attraverso finestre digitali. Durante il periodo di isolamento che stiamo vivendo, il bisogno di connessione sociale è più grande che mai. Il mondo fisico sta subendo un rallentamento e si sta verificando un fenomeno senza precedenti nella storia delle arti performative, nel mondo digitale la cultura non si ferma².

Il futuro della musica, soprattutto quella “giovanile”, sarà vieppiù modellato da dispositivi per la riproduzione digitale dell’esperienza del concerto³ e dall’uso di realtà virtuali. Un rapporto del 2020 della Commissione Europea sul futuro del “settore musicale” già prefigurava la qualità delle esperienze musicali che ci aspettano: «si prevede che l’ambiente digitale genererà impatti importanti lungo la catena del valore della musica [...]. I servizi di streaming hanno preso il controllo di tre importanti *driver* del consumo di musica: le piattaforme di *streaming* sono diventate allo stesso tempo distributore, rivenditore e produttore di gusti»⁴. Oltre a ciò, le tecnologie basate sulla cosiddetta intelligenza artificiale (IA) stanno entrando pesantemente non solo nella produzione di opere musicali, ma anche nel campo dell’esecuzione e dell’insegnamento.

Così, se qualcosa del mondo passato vuole continuare ad esistere, dovrà adattarsi al nuovo che avanza, mettendosi in forma per accedere al palcoscenico digitale, e i contenuti che si vogliono trasmettere, il pubblico al quale ci si rivolge, il tipo di esperienza estetica che si concepisce realizzando una certa opera, devono rientrare in una combinatoria di soluzioni configurabili entro un “ambiente di scelta” preformato.

Arti e riproducibilità

Da oltre un secolo viviamo nell’era della riproducibilità tecnica dell’arte e la musica registrata ha profondamente assuefatto l’orecchio dei più. Se, da una parte, ciò ha ingigantito e reso onnipervasiva l’industria dell’intrattenimento, dall’altra ha stimolato anche innumerevoli ricerche di na-

2 <https://www.societybyte.swiss/2020/10/02/music-goes-digital-in-the-age-of-social-distancing/>

3 Con opzioni che simulano l’emozione collettiva e il battito delle mani, http://ibicocca.it/concerti_e_distaziamento/

4 <https://www.live-dma.eu/wp-content/uploads/2020/11/Data-Gaps-Report.pdf>

tura stilistica, percettiva ed estetica, segnatamente in ambito musicale. È anche manifesto che oggi il mezzo principale per “consumare” musica di qualunque genere sia la registrazione su disco e, in misura rapidamente crescente, la pletora di filmati musicali reperibili su Internet. Ora, l’ascolto di un concerto e l’ascolto della musica su Internet comportano atteggiamenti mentali assai diversi, e non necessariamente conciliabili tra loro.

Il concerto implica ed esalta l’effetto della compresenza corporea degli esecutori e le reazioni immediate del pubblico, secondo dinamiche comunicative che coinvolgono la teatralità, l’empatia e l’intelligenza collettiva, nonché la percezione cosciente dell’ambiente acustico. Nello stesso tempo, non si può non tener conto che la ritualità dell’evento musicale di massa – soprattutto per quelle forme espressive che hanno incarnato storicamente l’idea romantica della “religione dell’arte”, come il concerto classico, sinfonico o solistico – privilegia modalità di ascolto in contesti predeterminati e con comportamenti stereotipati, talora in contrasto con la sensibilità di chi ricerca esperienze di ascolto attivo e consapevole. In particolare, nonostante una storia assai travagliata e i profondi cambiamenti intercorsi nelle relazioni tra cultura e società, il concerto classico nato nella Parigi del 1830 non ha subito sostanziali cambiamenti nel suo svolgimento concreto, se non, negli ultimi decenni, nel senso di una spettacolarizzazione consumistica che degrada la dialettica tra esecutore e ascoltatore, istituzionalizzando la passività e l’ignoranza musicale da parte del pubblico. Ciò, per altro, investe anche la figura dell’esecutore. Secondo un grande interprete del secolo scorso, Glenn Gould, il contatto con un pubblico reso passivo dalla sua posizione di subalternità pone il soggetto-esecutore in una condizione psicofisica forzatamente esibizionistica che non gli consente la concentrazione necessaria per la massima resa esecutiva. Perciò Gould si sottrasse al ruolo della “star da concerto” per perseguire la propria idealità creativa unicamente nelle sale di registrazione.

Altro importante elemento che caratterizza l’esperienza del concerto, in particolare del concerto pubblico di massa, è il fatto che si svolge con tempi che il singolo ascoltatore non può controllare in alcun modo. Invece, all’ascoltatore solitario su Internet è sufficiente un *click* per ria-

scoltare ciò che al concerto non può essere riascoltato, o interrompere ciò che al concerto non può essere interrotto. Questa disponibilità del dispositivo tecnico alla frammentazione e alla ripetizione può evidentemente andare incontro all'idea che per comprendere a fondo un brano musicale, oltre a studiarlo analizzando la partitura, occorre ascoltarlo ripetutamente e con attenzione crescente. D'altra parte, per chi non abbia profondi interessi musicali e adeguate conoscenze, anche di tipo teorico, l'ascolto autogestito di un brano eseguito da un esecutore scelto a caso tra quelli proposti dalla rete non può dare alcuna garanzia di qualità, e gli sporadici commenti riportati sotto il video non possono certo sostituire la dimensione sociale attiva manifestata dall'uditorio in sala. La musica già commercialmente consolidata è più visibile, mentre gli artisti indipendenti o marginali debbono lottare duramente per sperare di entrare a far parte della coorte di brani suggeriti dai motori di ricerca. C'è poi un altro aspetto: se per l'ascoltatore/musicista l'ascolto solitario su *youtube* può indubbiamente favorire una maggiore concentrazione su alcuni aspetti di un brano che spesso già conosce, per l'ascoltatore medio può verificarsi l'effetto opposto, nella misura in cui Internet segue ed amplifica il respiro corto della struttura mentale del "navigatore" medio, con la sua attenzione a breve termine e scarsa capacità di seguire prolungati procedimenti logici. Il che rende i protocolli d'incentivazione dell'ascolto di massa più favorevoli ai brani più brevi e più elementari, immiserendo di fatto il "panorama musicale".

Tutto ciò apre questioni e provoca cortocircuiti non facilmente componibili, e che tuttavia erano già presenti in qualche misura a compositori e interpreti fin da quando i primi fonografi e grammofoni hanno iniziato ad emettere musica in modo abbastanza diffuso.

Béla Bartók, ad esempio, in un articolo del 1937 dal titolo *Musica meccanizzata*⁵, dopo aver affermato che le trasmissioni radiofoniche di musica classica consentono di «portare ai concerti anche quelle masse che finora non avevano sentito il bisogno di frequentarli», afferma che «la musica radiofonica abitua per lo più all'ascolto superficiale del pezzo», visto che «è così facile girare i bottoni dell'apparecchio e, con un pulsant-

⁵ Una traduzione italiana si trova in *Lettera internazionale: rivista trimestrale europea*, 100, 2, 2009.

te, accenderlo e spegnerlo. Senza dire che mentre si ascolta si possono fare mille altre cose». Continua poi dicendo che «ascoltando musica alla radio ci si abitua ai timbri deformati e si perde la sensibilità di quelli autentici». Su questo qualcuno potrebbe obiettare che la radio dei tempi di Bartók non aveva certo la fedeltà dei dispositivi odierni. Tuttavia anche oggi il principio mantiene intatta la sua validità: ogni registrazione, indipendentemente dalla qualità riproduttiva degli apparecchi usati, è diversa dall'esecuzione dal vivo. E ciò per una pluralità di ragioni.

Vi sono innanzitutto aspetti di natura metodologica. In primo luogo il fatto che nel passaggio tra il suono reale e la sua riproduzione tecnica s'interpone un *modello teorico*⁶ il quale, a partire da una rappresentazione semplificata ed astratta del modo in cui il suono si produce, si propaga e si percepisce, opera una selezione di quali aspetti debbano essere (approssimativamente) riprodotti⁷. In altre parole, quello che udiamo ascoltando la radio o un altro dispositivo di riproduzione acustica è in realtà l'implementazione del modello astratto del fenomeno sonoro che vogliamo riprodurre. Se poi s'intende l'ascolto come un'azione attiva e consapevole, prodotto di un impegno anche fisico, oltre che di una sensibilità e di una concentrazione in grado di cogliere le relazioni tra le parti, le sfumature timbriche, le sottigliezze dinamiche del brano ascoltato, allora è chiaro che, se compiuta per tramite un mezzo di trasmissione di massa, essa può subire uno snaturamento considerevole, che la rende un'azione subita passivamente e più superficiale, quale che sia il livello di perfezione tecnica dello strumento di trasmissione. Ciò si connette a quanto il direttore d'orchestra Sergiu Celibidache ha sostenuto in varie interviste e conferenze⁸, richiamando l'attenzione su alcuni aspetti fondamentali della fenomenologia musicale, tra cui il ruolo svolto dalla percezione cosciente dell'ambiente acustico: «l'acustica del luogo è un elemento generatore di forma», nel senso che le durate e le intensità con le quali si articola

6 Tradizionalmente alla base della progettazione dello stesso apparato di riproduzione. Per i dispositivi di simulazione sonora basati sull'intelligenza artificiale il discorso è in parte diverso, nella misura in cui il "modello" del fenomeno è sostituito da un agglomerato di correlazioni statistiche.

7 Ad esempio, uno schema basato sull'analisi spettrale di Fourier riprodurrà più fedelmente suoni relativamente stazionari nel tempo, molto meno fedelmente suoni di natura impulsiva.

8 Come la conferenza sulla fenomenologia musicale, tenuta nel 1974 alla Radio-televisione della Svizzera italiana: <https://www.youtube.com/watch?v=IcvLYXp0Vbs>.

lo scorrere di un pezzo musicale dipendono non solo dalla partitura del brano, ma anche, e in modo essenziale, dall'acustica dell'ambiente nel quale viene eseguito ed ascoltato. Un ambiente con riverbero maggiore, dove il suono "dura" più a lungo, spinge a un'esecuzione più lenta, uno scarso ritorno sonoro imporrà un tempo musicale più veloce. Di converso, per Celibidache, l'ascolto del suono registrato genera una sorta di "sordità musicale", risultante dalla mutilazione di alcune dimensioni generatrici di significato dell'esperienza musicale, intesa come triangolazione tra esecutore, ascoltatore e opera, che prende forma in un luogo e in un tempo particolari, con modalità non interamente riproducibili.

Origine della musica e Intelligenze Artificiali

Ulteriori questioni sono motivate dall'attuale uso massiccio dell'IA nella realizzazione di contenuti "artistici", dai romanzi alle sceneggiature, alle immagini generate da *Midjourney*, fino ai brani assemblati da generatori musicali come *Udio* o *Boomy*. Nonostante le potenzialità combinatorie offerte da tali dispositivi, l'arte finora non sembra averne tratto vantaggi di rilievo. Non si vede alcuna rivoluzione nelle forme artistiche già esplorate, né applicazioni inedite. L'arte è qualcosa di profondamente diverso da un risultato meramente tecnico: non è determinata dalla facile disponibilità dei mezzi, e anzi, spesso emerge nella loro scarsità, che favorisce l'inventiva. Nasce soprattutto dalle proprie esperienze, dalle proprie speranze, dalle proprie credenze, dal proprio dolore, che sono unici e reali, non virtuali e standardizzati. L'IA, al contrario, può solo attingere dalla versione *datificata* di quanto è già stato fatto, producendone innumerevoli ricombinazioni sulla base di informazioni statistiche sui possibili abbinamenti di oggetti privi di significato⁹. Va osservato che la generazione automatica ed inconsapevole di presunti contenuti artistici si colloca su un piano diverso anche rispetto agli effetti artistici ottenuti elettronicamente nel contesto delle avanguardie musicali del secolo scorso, in cui la generazione e riproduzione macchinica di suoni e rumori quotidiani costituiva anzitutto un peculiare tentativo

⁹ Cfr. S. Isola, *A fin di bene: il nuovo potere della ragione artificiale*, Asterios, Trieste 2023.

di «diretto accesso all'azione e alla vita»¹⁰. Un esame critico e intelligente dei rapporti tra la ricchezza e i limiti di quella tradizione culturale e l'emergere del pensiero cibernetico, insieme al ripensamento del significato dell'esperienza musicale nella nostra tradizione culturale, sarebbe oggi assai auspicabile, anche alla luce del fatto che l'affidarsi sempre più diffuso a dispositivi di generazione automatica di “contenuti culturali”, insieme al crescente perfezionamento di quegli stessi dispositivi, induce un inesorabile impoverimento dell'esperienza e un conseguente declino cognitivo e creativo. In questa direzione, se pure senza alcuna pretesa di organicità ed esaustività, la parte restante di questo saggio riporta alcune riflessioni sui rapporti tra musica, pensiero e azione umana.

Il termine “musica” può indicare innumerevoli cose, da una canzonetta che accompagna una pubblicità fino ad un'esperienza di esecuzione-ascolto consapevole e sublime. Per il linguaggio è diverso. Non si usa la stessa parola “letteratura” per indicare un racconto di Cechov o un trafiletto di giornale. Serve quindi un'elaborazione terminologica, che distingue tra musica come “sfondo sonoro” – dimensione oggi ubiquitaria e pervasiva – e musica come esperienza, ascolto, argomentazione, sentito – dimensione oggi riservata a contesti marginali. Quali significati “emancipatori” possiamo sensatamente attribuire al termine “musica”? Dove risiede la sua capacità di agire sul nostro animo con una potenza talvolta ben superiore a quella della parola?

Per pensare qualcosa in questa direzione l'approccio “oggettivante” e “cartesiano” appare del tutto inadeguato. Serve una riflessione sulle dimensioni generatrici di significato dell'esperienza musicale e sui meccanismi che possono amplificarla (partecipazione consapevole, intelligenza, empatia, pluralità di dimensioni percettive, ecc.) o al contrario distruggerla (massificazione, consumo, istupidimento, formattazione tecnologica, ecc.), su come la creazione musicale stessa possa tornare a parlare di cose umane, creando il suo discorso e il suo spazio di azioni e di significati. Da questo punto di vista si vede un legame naturale con la politica e con la filosofia, nate insieme alla riflessione sulla musica in Grecia, nell'ambito del medesimo movimento critico rispetto a tutto ciò che era tramandato dalle culture precedenti (babilonese ed egizia) che Cornelius Castoriadis

10 Cfr. F. K. Prieberg, *Musica ex machina* (1960), trad. di P. Tonini, Einaudi, Torino 1963.

ha chiamato «creazione di uno spazio del *logos* e dei mezzi per muoverci dentro». In questo quadro, ad esempio, l'idea di un'armonia cosmica riflessa nella ragione umana trova radici molteplici nella filosofia presocratica, dal sesto al quarto secolo a.C., e apre a una dimensione *ontologica* e *cosmologica* della musica, nella quale l'armonia del mondo verrebbe riprodotta e amplificata dal musico, e recepita dall'ascoltatore consapevole, grazie alle affinità strutturali che intercorrono tra l'animo umano e il cosmo. Tali affinità strutturali sono poi oggetto d'interpretazione da parte del filosofo, e in questo senso musica e filosofia condividono lo stesso oggetto, ovvero l'essenza del bello e del bene (per Platone l'essenza dell'essere).

Nello stesso movimento di pensiero si sviluppa la *scienza armonica*, al cui centro sta il rapporto numerico (*logos*), per mezzo del quale il pensiero greco si rivolse al lato materiale del sonoro, distillandone entità teoriche quali nota, intervallo, sistema, modalità e ritmo, allo scopo di renderlo disponibile alla manipolazione consapevole. Così il sonoro nel suo aspetto di materia acustica assunse il valore di *armonia*. La controparte naturale della teoria è la prassi musicale, ovvero quel tipo di manifestazione fenomenica del sonoro a sua volta compenetrata dall'ordito teorico¹¹. Si può dire che le caratteristiche che hanno contraddistinto nella civiltà greca il rapporto tra materia sonora e pensiero razionale, nella dualità di teoria e prassi, hanno generato il concetto stesso di "musica" nella forma per lo più condivisa dall'intera civiltà occidentale. Come ebbe a dire anche Leopardi nel suo *Zibaldone* (3208-3234), la musica europea ha due origini: una primitiva e premusicale, legata al suono puro come lingua primordiale, che attraverso la percezione uditiva apre e scuote l'animo umano, ed una greca, propriamente musicale¹². La faccia della musica apparentemente opposta alla razionalità è l'*emozione*, la dinamica degli affetti e delle sensazioni che è in grado di evocare. Un aspetto legato alla temporalità e dunque carico di indeterminatezza ed imprevedibilità, e che tuttavia, in certa misura, è stato anch'esso oggetto di elaborazione consapevole, proprio allo scopo di indagare i mezzi per esprimere e suscitare musicalmente determinate

11 Alcune interessanti riflessioni su questi aspetti di trovano in D. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Che cos'è la musica?* (1985), trad. di A. Bozzo, Il Mulino, Bologna 1988.

12 Cfr. S. Isola, *Musica, scienza e seconda natura*, *Lexicon Philosophicum*, n. 8 (2020), pp. 235-244.

emozioni e stati d'animo. Poco ci è rimasto di tutto questo, se non un manipolo di storie e leggende, assai dibattute nel Rinascimento, sui *meravigliosi effetti della musica antica sull'animo umano*.

Sappiamo che la musica greca antica (*mousiké téchne*), già in età classica, si avvaleva di alcune *harmoniai*, ossia “formule sonore” caratterizzate da particolari serie ordinate d'intervalli, ma anche da altri fattori, quali l'altezza assoluta dei suoni, andamenti melodici, colore dei suoni. Tali formule verosimilmente codificavano aspetti musicali associati agli stili regionali, come si deduce dai loro nomi: *lidia, ionica, dorica, frigia, misolidia, eolia, locria*, ecc. E pur non avendo alcuna testimonianza “sonora” dell'antica musica greca (e solo una decina di opere notate), dai trattati teorici e filosofici che ci sono rimasti sappiamo che ciascuna di esse era collegata ad un particolare *ethos*, un determinato effetto psicofisico sull'ascoltatore¹³. Uno dei compiti dell'antica teoria musicale sembra dunque quello d'indagare i modi per *indurre consapevolmente particolari stati d'animo attraverso l'associazione di sentimenti con percezioni sonore*. In questo senso si può forse intendere la classica analogia secondo la quale, come l'utilità di una dottrina medica si misura dalla sua efficacia nel guarire i pazienti, così l'utilità della musica si può misurare dalla sua capacità di produrre consapevolmente effetti psichici.

Musica e società

Per altro, proprio tale capacità fu oggetto di severe limitazioni e censure da parte di alcuni teorici, tra cui Platone, che nella *Repubblica* inveisce sul potere incantatorio delle dolci molli lamentose armonie con effetti negativi sul vigore dell'animo umano, e sostiene che solo le armonie dorica e frigia hanno utilità sociale. Ricordiamo che per Platone la musica è unità di *harmonia, rythmos* e *logos* – insieme di relazioni regolate tra suoni, movimento danzante e parola. La tradizione occidentale ha poi introdotto molti altri significati, associati a “musica da camera”, “musica elettronica”, ecc. In età rinascimentale, ai tre termini di Platone, Zarlinno aggiunge un quarto termine: il *soggetto ben disposto*. E ciò facendo rimette in gioco l'azione del soggetto che ascolta, oltre a quella del mu-

13 Cfr. G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana* (nuova ed. ampliata e riveduta), E.D.T., Torino 1979.

sico, una dimensione ampiamente sepolta già dal Neoplatonismo tardo antico e poi dal cristianesimo. La condanna platonica della *poiesis* e della *praxis* si collocava in una prospettiva in cui la *vita activa* è guardata dal punto di vista della *vita contemplativa*, una prospettiva che ne annulla le articolazioni interne (in particolare scambia l'ordine gerarchico collocando l'opera dell'artigiano al primo posto davanti all'azione). È l'azione politica e poetica la sola dimensione nella quale può stabilirsi il *metron*, la misura delle cose umane, la perdita del quale è fonte di squilibrio e irrazionalità (che caratterizzano l'idea moderna di progresso automatico).

La dimensione etica e politica della musica è riemersa in varie fasi della storia della cultura, e in particolare nel Rinascimento – ad esempio nelle diatribe tra Gioseffo Zarlino e Vincenzo Galilei sul corretto rapporto tra testo e musica – per poi entrare in varie forme nella metafisica ottocentesca (musica come oggettivazione della volontà in Schopenhauer) e novecentesca (musica come messa in opera della verità e come casa dell'Essere), nonché nella sociologia della musica (Bloch, Adorno), il cui filo conduttore è la “riduzione” dei problemi metafisici a problemi sociali e questi ultimi a problemi musicali: per Adorno, quando l'arte riflette senza differenze la realtà, per essere da quella compresa, diviene del tutto insignificante.

C'è poi una dimensione fenomenologica, nella quale l'esperienza musicale si costituisce come un'opera in sé, di cui nessuno in senso proprio è autore o produttore, e che instaura uno stretto rapporto tra il nostro esserci e la temporalità musicale, un rapporto che si annuncia già nel linguaggio ordinario, che usa spesso espressioni musicali per designare stati d'animo, “essere giù di tono”, “avere una certa tonalità emotiva”. Nell'esperienza musicale autentica, soggetto e oggetto divengono una cosa sola: il soggetto ben disposto diviene parte dell'azione musicale, la quale determina la modalità della sua apertura al mondo in accordo con le caratteristiche strutturali della trama sonora (l'armonia o la «successiva collegamento de' tuoni», che secondo alcuni antichi autori corrispondono ad omologhe caratteristiche dell'animo umano) e con le *assuefazioni* che formano il suo sostrato storico-culturale, come ci dice ancora Leopardi. Cosa sono le diverse tonalità emotive – ansia, noia, indifferenza, entusiasmo – se non *modi* della temporalità dell'esserci?

Musica e ascolto

L'opera musicale, nella sua dimensione fenomenologica, non è "fatta". Per la sua sconfinatezza e imprevedibilità non possiamo mai sapere davvero cosa stiamo facendo. Al tempo stesso, però, non ci è data la possibilità di disfare ciò che stiamo facendo. «*La musica non è niente*», diceva Sergiu Celibidache, nel senso che non è in sé stessa un ente, qualcosa suscettibile di oggettivazione. Non possiamo entrare in rapporto con la musica nel momento in cui la si adotta come oggetto. In questo senso la musica fonda la fenomenologia, non viceversa. La musica non ha *ethos*. L'*ethos* lo ha l'*atto musicale*, inteso come composizione-esecuzione e ascolto da parte di un "soggetto ben disposto". L'esperienza umana generalmente si nutre di rimandi e previsioni oppure ricorda, lo sguardo rivolto al passato, raramente vive nel presente. L'atto musicale vive nel presente, al di sopra del tempo, o meglio nel «tempo dello stare»¹⁴. Perlomeno l'atto musicale autentico, in cui l'opera musicale è in grado di trasformare la realtà creando la *sua* dimensione temporale, e il pubblico è in grado di seguire lo sviluppo del discorso musicale nella sua complessità, mettendo in gioco empatia e intelligenza, nonché la percezione cosciente dell'ambiente acustico (dunque qualcosa di assai diverso dall'esibizione onanistica, o ginnica, o in cui il pubblico perlopiù subisce passivamente un flusso di stimoli senza significato, che subito dimentica). In questo senso, nell'atto musicale autentico non ha senso distinguere il soggetto che afferra dall'oggetto afferrato: nel fare davvero musica, come nell'ascoltare davvero, il soggetto e l'oggetto dell'azione si identificano¹⁵.

Ulteriori spunti di riflessione in questa direzione provengono dall'opera *Vita Activa*, dove Hannah Arendt riflette sulla possibilità di *agire*, cioè riprendere il senso di vivere in una comunità politica in un mondo dominato dalla tecnocrazia. Tre sono le tipologie di attività che caratterizzano la *vita activa* dell'uomo (distinta dalla *vita contemplativa*): la mera attività lavorativa per il proprio mantenimento (il lavoro del corpo dell'*animal laborans*), l'operare (il lavoro delle mani con cui l'*homo faber* costruisce il mondo arti-

14 *Intervista a Augusto Vismara*, a cura di M. Rea, Queen Kristianka Edizioni, Roma 2022.

15 Su questo aspetto sono illuminanti alcune osservazioni di Günther Anders a proposito di una sinfonia di Bruckner, cfr. G. Anders, *L'uomo è antiquato, I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, trad. di L. Dallapiccola, Boringhieri, Torino 2007, pp. 292-293.

ficiale che lo circonda), e infine l'agire (l'attività con cui l'uomo, in quanto animale politico, entra in rapporto con altri uomini). Come si esprime la Arendt: «agendo e parlando gli uomini mostrano chi sono, rivelano attivamente l'unicità della loro identità personale, e fanno così la loro apparizione nel mondo umano»¹⁶. Il fatto che l'uomo sia capace di *azione* – concetto assai diverso da quello di *comportamento*, su cui si basano alcune scienze sociali, e materia prima per il cosiddetto capitalismo della sorveglianza – significa che da lui può scaturire l'inatteso, il radicalmente nuovo.

Assunte per analogia in ambito musicale¹⁷, le tre tipologie diventano: il *mero esecutore*, il livello più elementare del fare musicale, al cui fondo sta il fatto che la capacità di suonare è una condizione di mera sopravvivenza. Un tipo di lavoro che non lascia generalmente alcuna traccia di sé, il cui risultato si dissolve nel consumo quasi immediato del suo prodotto.

In secondo luogo il *compositore*, il creatore di opere, prodotti artificiali legati all'idea di permanenza nel tempo. L'operare del compositore è il risultato di un desiderio di durare, di rendere un servizio all'esistenza umana.

Infine troviamo *colui che mette la musica creativamente in atto*, laddove nel fare musica entra in gioco la poetica sonora dell'interprete o dell'improvvisatore. Ciò è in relazione diretta con la condizione umana della *pluralità* e si basa sul presupposto ontologico di una sempre possibile creazione di nuovo. Si tratta quindi di un agire concreto nel mondo, non metafisico o contemplativo, che può attualizzare l'inaspettato in un contesto collettivo. *In questo particolare senso, fare musica, nella sua dimensione più elevata, è agire*. L'oggetto del suonatore mentre suona si identifica con la sua azione. Ovviamente tale azione comprende le altre due attività precedenti, nella misura in cui presuppone il dominio delle due capacità autonome di esecuzione e composizione, ove quest'ultima sia intesa anche in senso "istantaneo", come interpretazione o improvvisazione.

Politica e musica, *nella loro dimensione più elevata*, sono entrambe portatrici di novità radicale, dove "radicale" sta a significare: *pur avva-*

16 H. Arendt, *Vita Activa. La condizione umana* (*The Human Condition*, 1958), trad. di S. Finzi, Bompiani, Milano 2008, p. 240.

17 Tale analogia è efficacemente adottata per l'analisi dell'universo musicale del trombonista e compositore Giancarlo Schiaffini in Alipio C. Neto, *La musica libera di Giancarlo Schiaffini*, Tesi PhD, Università di Roma 2 "Tor Vergata", 2014.

lendosi di quanto si è ereditato, non dare per scontato alcun presupposto. In questo senso entrambe si coniugano in modo naturale con la filosofia, la cui vocazione è anch'essa di non dare niente per scontato.

Infine, la creazione musicale è al tempo stesso “positiva” e “negativa”, pone e sottrae: nel momento in cui crea il discorso musicale crea anche il silenzio che la fa esistere – attraverso le pause, come sosteneva Berlioz, ma non solo. Quando ascoltiamo un brano musicale nel modo in cui desideriamo ascoltarlo il mondo esterno viene abolito, c'è solo un nulla creato come sfondo di *quel* discorso musicale, per renderlo possibile. Anche così la musica crea il mondo umano, espandendone le dimensioni della multisensorialità corporea e della temporalità cosciente, appunto le dimensioni non riducibili alla datificazione.

Abstract

La musica è forse l'espressione più spontanea ed ineffabile dell'attività psichica umana, e purtuttavia potente è la sua capacità di dispiegare argomenti e di suscitare “affetti”. Come altri ambiti della vita, è oggetto di aggressione da parte del biopotere contemporaneo, subendo oggi pesanti forme di omologazione/selezione/cancellazione di significati e contesti linguistici ed espressivi. La denuncia di un tale stato di cose offre anche un'occasione per avviare una riflessione sulle dimensioni generatrici di significato dell'esperienza musicale e su come la creazione musicale possa tornare a parlare di cose umane, ripensando ciò che rischiamo di perdere della nostra tradizione culturale e ritrovando così un colloquio con la storia.

Music is perhaps the most spontaneous and ineffable expression of human psychic activity, and yet powerful is its ability to unfold arguments and arouse “affects”. As with other spheres of life made the object of aggression by contemporary biopower, it now suffers heavy forms of homologation/selection/deletion of meanings and linguistic and expressive contexts. The denunciation of such a state of affairs also offers an opportunity to initiate a reflection on the meaning-generating dimensions of musical experience and how musical creation can return to talk about human things, rethinking what we are in danger of losing from our cultural tradition and thus rediscovering a dialogue with history.

Parole chiave

intrattenimento, digitalizzazione, esperienza musicale, azione, temporalità
entertainment, digitization, musical experience, action, temporality

Vita pensata
rivista di filosofia

Sacro - Teologie II
Anno XIV - n. 31, ottobre 2024

Hanno collaborato a questo numero:

Antonio Albano
Roberta Corvi
Michele Del Vecchio
Sarah Dierna
Daniele Iozzia
Stefano Isola
Marica Magnano San Lio
Leonardo Messinese
Enrico Moncado
Enrico Palma
Angelica Rocca
Giuseppe Savoca
Valentina Surace
Salvatore Tedesco

L'indirizzo di posta elettronica di ciascun autore è disponibile nella prima pagina del rispettivo contributo, cliccando sul nome.

«LA VITA COME MEZZO DELLA CONOSCENZA» - CON QUESTO PRINCIPIO NEL CUORE SI PUÒ NON SOLTANTO VALOROSAMENTE, MA PERFINO GIOIOSAMENTE VIVERE E GIOIOSAMENTE RIDERE

Friedrich Nietzsche, *La Gaia scienza*, aforisma 324



VITA PENSATA
Rivista di filosofia

DIREZIONE

Ivana Giuseppina Zimbone
Direttore responsabile

Alberto Giovanni Biuso
Direttore Scientifico

COMITATO DI REDAZIONE

Daria Baglieri
Sarah Dierna
Enrico M. Moncado

Per info e proposte editoriali
redazione@vitapensata.eu