
CLEMENTINA CANTILLO*

FILOSOFIA E MUSICA TRA ECCEDEXENZA E MANCANZA

Abstract

The ancient relationship between philosophy and music has given rise to a plurality of interpretations, which have emphasized their affinity or divergence, their equality or dissimilarity, in the latter case involving categories such as ‘overflow’ or ‘absence’ with regard to the semantics or asemanticity of sound language with respect to verbal language. This essay recalls its main declinations, dwelling, in particular, on the debate that has been animated also in Italy since the second half of the last century and has developed, albeit with alternating phases, up to the present day. The perspective assumed is that of a feeling and thinking ‘with music’ and not only ‘about music’, creating an autonomous space of ‘crossing’ that neither ‘solves’ nor subordinates one of the two terms.

Keywords: Absence, Musical Aesthetics, Overflow, Philosophy of Music, Sound Language

Diverse sono le prospettive muovendo dalle quali è possibile affrontare il tema della relazione tra filosofia e musica. Un tema antico, che affonda le sue radici alle origini stesse del pensiero occidentale (e non solo), ma non per questo pacifico o pacificato. Il rapporto tra filosofia e musica ha, infatti, dato vita a una pluralità di interpretazioni, che ne hanno sottolineato l’affinità o la divergenza, l’uguaglianza di piani o la dissimmetria. Nella presente sede, si richiameranno alcuni momenti principali del dibattito in proposito, animatosi anche in Italia a partire dalla seconda metà del secolo scorso e sviluppatosi, sia pure con fasi alterne, fino alla contemporaneità.

Nel libro del 2004, *Musica*, Elio Matassi, uno dei protagonisti di tale dibattito, ripercorre le principali declinazioni della riflessione sui rapporti tra musica e filosofia, discutendole al di là della opposizione tra filosofia della musica ed estetica musicale¹. Facendo seguito a una serie di interventi precedenti sviluppati anche in occasioni ulteriori (alcune proprio sulla rivista *B@bel*), egli affronta i punti nodali della dinamica interna alla relazione richiamando momenti essenziali della storia del pensiero, dall’antichità al Novecento, epoca in cui, per diversi aspetti, la musica ha assunto un ruolo di primo piano nella considerazione critica della modernità.

Fin dalle sue origini, la riflessione occidentale sulla musica è stata segnata fortemente da un modello che, pur riconoscendo alla musica una ‘parentela’ più o meno stretta con la filosofia, è – come egli si esprime – tutto «parametrato sulla filosofia»², articolato, cioè, in modo che vi sia una supremazia della filosofia rispetto alla musica. Se nella

* Università di Salerno; ccantillo@unisa.it

1 Cfr. E. Matassi, *Musica*, Guida, Napoli 2004. Il volume è apparso in una collana denominata *Parole chiave della filosofia*. Sul tema, oltre gli importanti studi di Enrico Fubini, cfr. S. Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari 2007; *Filosofia e musica*, a cura di C. Tatasciore, Bruno Mondadori, Milano 2008; R. Martinelli, *I filosofi e la musica*, il Mulino, Bologna 2012; A. Bertinetto, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Bruno Mondadori, Milano 2012.

2 E. Matassi, *Musica*, cit., p. 9.

speculazione platonica, in cui confluiscono motivi mitici e pitagorici, si costituiscono i principali *topoi* dello stretto rapporto tra musica e filosofia – a partire dal celebre passo secondo cui «la filosofia è musica altissima»³ –, le altrettanto celebri pagine della *Repubblica* ne sanciscono il «disaccordo antico»⁴. La musica può, infatti, elevarsi alla dignità della teoria nella misura in cui, nell'astrattezza dei rapporti matematici che regolano gli intervalli sonori, essa è capace di emanciparsi dalla dimensione empirica, al punto da svincolarsi dagli stessi suoni sia in quanto si producono nella concreta pratica musicale sia come sono effettivamente percepiti e fruiti.

Ricerche più recenti hanno evidenziato i limiti di tali posizioni – da cui è stata fortemente influenzata la storiografia filosofico-musicale –, mettendo in luce l'esistenza nel pensiero antico di una significativa tradizione di teoria musicale rivolta, sulla scia di Aristotele, allo studio scientifico dei fenomeni sonori e, come nel caso di Aristosseno, in particolare della voce. Lo stesso Platone riconosce una indubbia dignità intellettuale agli «amanti delle visioni e delle udizioni» che li rende per molti aspetti simili ai filosofi. Ma proprio questa similitudine costituisce il rischio più elevato che essi rappresentano per la *polis*, mostrando, con ciò, la necessità di una distinzione netta tra i due 'atteggiamenti amorosi', la quale consente di pervenire a «una delle più celebri e interessanti definizioni di "filosofo" contenute nei dialoghi», vale a dire quella che fa della verità, di contro agli spettacoli teatrali e musicali, l'autentico oggetto dell'*eros*⁵.

Senza voler in alcun modo mettere in discussione l'importanza degli studi sull'evoluzione storica dei linguaggi e delle forme musicali per una più avvertita storiografia filosofico-musicale, non si può fare a meno di richiamare il significato rivestito nella storia della cultura occidentale dal concetto di armonia universale, esemplato dall'immagine di un universo musicalmente ordinato, e il peso delle sue ricadute ad ampio raggio⁶. Ma non è il caso di soffermarsi oltre su ciò. Nell'economia del presente discorso si deve, tuttavia, almeno ricordare come in epoca moderna il principio metafisico-cosmologico della musica viene ripreso da Schelling e, in particolare, dalle note posizioni schopenhaueriane, tracciando una linea di continuità definita da Matassi quale «tradizione platonico-schopenhaueriana», contrassegnata – come si legge in un dialogo tra lo stesso Matassi e Mario De Caro intorno al citato volume del 2004 – da un atteggiamento di «logocentrismo»⁷, nel senso di un sostanziale primato della filosofia rispetto alla musica, anche di fronte alla posizione elevata ad essa riconosciuta. In quest'ultima accezione, il paradigma logocentrico non può non 'complicarsi'. Basti pensare alla prospettiva rappresentata dalla filosofia hegeliana, non più, però, orientata verso l'oggettività del cosmo

3 Platone, *Fedone* 61a. Alla prospettiva platonica si richiama V. Mathieu, *La filosofia come musica*, in «Rivista di filosofia neo-scolastica», 83, 4, 1991, pp. 551-559.

4 Platone, *Repubblica* X, 607b.

5 Cfr. F. Ferrari, *Conoscenza filosofica e opinioni politiche nel V libro della Repubblica di Platone*, in «Atene e Roma», 1-2, 2010, p. 26.

6 Cfr. L. Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, il Mulino, Bologna 2009.

7 Cfr. M. De Caro, *Filosofia, musica e ascolto*, in «Rivista di storia della filosofia», 67, 1, 2007, pp. 69-73 e E. Matassi, *Dalla conquista della specificità dell'estetica musicale all'estetica musicale come filosofia*, in «Rivista di storia della filosofia», 67, 1, 2007, pp. 75-81.

ma rivolta alla dimensione della soggettività. La musica, infatti, acquisisce un significato peculiare centrale nel sistema hegeliano delle arti, in quanto è arte dell'interiorità soggettiva, arte romantica per eccellenza nella misura in cui segna il passaggio irreversibile dall'esteriorità spaziale alla temporalità ideale, che rappresenta il terreno più adeguato dell'operare spirituale. Tuttavia, nell'architettura del sapere hegeliano essa è segnata da una insuperabile mancanza, legata alla natura del linguaggio dei suoni, che ne impone il necessario superamento nella intelleggibilità della parola poetica.

Nello stesso ambiente si configura anche una linea differente, che apre significativamente alla messa in discussione del predominio della filosofia rispetto alla musica. In seguito al processo settecentesco di sistematizzazione e formalizzazione delle singole arti e al prepotente sviluppo della musica strumentale, matura l'esigenza teorica del riconoscimento dell'autonomia della musica e del suo linguaggio. Intesa quale «lingua sopra la lingua», essa è capace di eccedere i vincoli dell'espressione verbale-razionale e della realtà ordinaria per attingere al sovrasensibile⁸. Viene, così, in primo piano una categoria di matrice mistico-religiosa come quella del «raccolgimento» (*Andacht*), quale esperienza attraverso la quale – da Herder, Wackenroder e Tieck fino a Solger, Weiße e Schleiermacher, ma anche nello stesso Hegel – l'uomo è in grado di pervenire al 'luogo' dell'interno, in cui l'io coglie, al tempo stesso, la profondità della propria essenza e l'infinità del divino, attribuendo con ciò alla musica una propria valenza veritativa.

A quest'ultimo proposito, è interessante ricordare una prospettiva poco frequentata, quella dello *Historismus* di Wilhelm Dilthey, in cui confluiscono molti dei nuclei teorici ora richiamati saldandosi nella elaborazione filosofica del «nesso [...] tra il fluire della vita, l'espressione e la comprensione», sul quale il filosofo tedesco fonda l'edificio delle scienze dello spirito. Al suo interno, la musica gioca un ruolo rilevante riguardo a diversi aspetti. In particolare, lo stesso metodo delle scienze dello spirito trova «un'attuazione specifica nel "comprendere musicale" [...] come un momento di quel processo generale attraverso il quale lo spirito umano trascorre dalla vita alla comprensione della vita grazie alla mediazione delle forme culturali», in questo caso, delle opere musicali. Esse si fanno, allora, «lo specchio forse più fedele di un'epoca storica, come arte che è più affine all'esperienza religiosa», intesa quale «coscienza soggettiva, intuitiva, storicamente mutevole, del rapporto del finito con l'infinito», che sfugge ai sistemi filosofici⁹. In tal senso, la musica diventa esemplare nel chiarimento dell'intento di fondo della riflessione del filosofo di Wiesbaden, vale a dire il superamento del modello scientifico naturalistico per pervenire a un tipo diverso di scientificità, espressione della complessità della vita storica e spirituale.

Senza addentrarsi oltre, è opportuno, ora, riprendere il discorso richiamando le note posizioni del formalismo musicale, peraltro recentemente riprese in ambiente analitico, circa la rivendicazione della specificità di un 'bello' musicale, fondato sui suoni e sul loro linguaggio. Di contro all'idea della musica in quanto espressione di sentimenti, Hanslick, in consonanza con il clima dell'epoca, sostiene la necessità di pervenire a

8 Su ciò cfr. C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Firenze 1988.

9 Cfr. G. Marini, *Dilthey filosofo della musica*, Guida, Napoli 1973, pp. 13-14 e 48.

leggi proprie della musica, in grado di conferirle dignità scientifica. In questa direzione, il critico musicale praghese rappresenta un momento cruciale per la fondazione della moderna estetica musicale. Una conquista che – secondo l’argomentazione di Matassi – se, da un lato, segna il passaggio «dalla filosofia della musica all’estetica musicale», dall’altro, però, nell’acquisizione irrinunciabile di uno specifico musicale, legittima anche la riapertura di un ambito di filosofia della musica, in cui il «propriamente musicale» agisce all’interno stesso dell’ambito filosofico. Alla luce di questa consapevolezza è, quindi, possibile operare un ripensamento radicale delle posizioni totalizzanti relative alla filosofia della musica di stampo ‘logocentrico’ così come di quelle riduttive dell’estetica musicale formalistica, superandone l’opposizione e restituendo alla filosofia della musica il suo senso integrale, consistente nell’oltrepassamento della postura teorica asertiva del genitivo oggettivo per pervenire a una relazione paritaria tra i due termini¹⁰.

La svolta in questa direzione si verifica nel Novecento, il secolo in cui le arti si fanno ‘cifra’ della crisi dell’individuo nel moderno, secondo un processo che non si esaurisce in un semplice rinnovamento di forme ma implica un vero e proprio compito filosofico. Frantumata l’immagine di una realtà oggettiva e rassicurante, muovendo dalla sfera della soggettività dell’artista la realtà si ricomponde alla luce di un progetto estetico ed etico-politico, in cui il linguaggio musicale svolge un ruolo centrale proprio nella sua capacità di superare l’ingenuità di ogni ideale mimetico o sentimentale.

L’arte contemporanea – scrive Kandinsky in dialogo serrato con Schönberg – rivela un’«intima tendenza musicale» cui si ricollegano anche i suoi mezzi sulla strada della libera creazione di forme e dei processi di smaterializzazione e astrazione¹¹. Su un versante più specificamente filosofico, centrale appare la figura di Ernst Bloch, il quale riconosce alla musica la capacità di rendere possibile, con percorso opposto rispetto alla prospettiva schopenhaueriana di rispecchiamento del mondo, il «viaggio» in noi stessi in cui l’uomo trova sé stesso, oltre ogni concezione reificata del tempo. Per la propria natura di arte meno compromessa con l’apparenza sensibile, la peculiare significatività della musica, sempre «orientata verso l’interiorità» anche nel momento della creazione, delinea uno spazio utopico (che, dunque, rende il tempo anche spazio) in cui «l’incontro con il Sé» apre al contempo al Noi pervenendo a una dimensione intrinsecamente comunitaria, nutrita della speranza.

In questa direzione, il tempo musicale «ha anche un effetto storico di processo e di conquista» facendosi con ciò tempo autenticamente «attivo», che, nell’‘ora’, coniuga memoria e futuro¹². Ad esso appartiene quella visione interiore che, emancipatasi dal

10 Cfr. E. Matassi, *Dalla conquista della specificità dell’estetica musicale all’estetica musicale come filosofia*, cit., p. 75.

11 Cfr. W. Kandinsky, *Lo spirituale nell’arte*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 2005. Su ciò E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Einaudi, Torino 2001. Da una prospettiva diversa, sulla filosofia della musica nel ‘900 cfr. M. Garda, *L’estetica musicale nel Novecento. Tendenze e problemi*, Carocci, Roma 2007 e A. Arbo, *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica nel Novecento*, Neoclassica, Roma 2017².

12 Cfr. E. Bloch, *Spirito dell’utopia* (1923), a cura di V. Bertolino e F. Coppellotti, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 162-175.

vincolo della oggettività dell'immagine, acuisce la vista verso la profondità dell'interno trasfigurandola nella flagrante rivelazione dell'ascolto, non evidentemente limitato all'ambito fisico-acustico, cui fanno riferimento, da versanti diversi, altri importanti momenti della riflessione filosofico-musicale novecentesca (da Benjamin a Jankélévitch e Nancy).

«L'orecchio intende più di quanto il concetto non possa spiegare»¹³, scrive Bloch criticando il primato moderno del *logos* attraverso il linguaggio musicale e le sue forme. La dinamica delle forme musicali, sfociante in un «contrappunto drammatico» in cui convivono il rigore delle architettoniche bachiane e il drammatismo beethoveniano, rivela, così, il nesso indissolubile tra musica e storia, filosofia della storia e filosofia della musica in quanto filosofia della storia della musica¹⁴. E non è certo un caso che la critica alla filosofia della storia hegeliana, in quanto divenire che si compie «da eternità a eternità», sia argomentata da Bloch, nel suo celebre commento a Hegel, direttamente in termini musicali, proprio con esplicito riferimento alla fuga e al sonatismo di Beethoven¹⁵.

La figura di Beethoven riveste un ruolo cruciale anche nella filosofia della musica di Adorno, sia per quanto riguarda la critica alla modernità sia in relazione alla possibilità stessa di una filosofia della musica. Non casualmente, tanta parte della sezione *Musica e concetto* contenuta nel progettato libro sul compositore (come noto, mai scritto in forma organica e pubblicato postumo)¹⁶ si articola sulla base del nesso tra la processualità musicale beethoveniana e la dialettica hegeliana. Un nesso talmente stretto da rendere possibile l'applicazione delle categorie della filosofia hegeliana alla musica di Beethoven «fin nei particolari»¹⁷. In tale prospettiva, attraverso le due figure paradigmatiche della storia della cultura occidentale accomunate dalla medesima aspirazione a comprendere la totalità, la relazione tra musica e concetto diviene «la cosa stessa», esibendosi nella purezza della sua forma logica immanente: «Il "gioco" della musica è il gioco con forme logiche come tali, quelle della posizione, dell'identità, della somiglianza, della contraddizione, del tutto, della parte»¹⁸, che Hegel ha cristallizzato nella sua logica.

Tuttavia, l'esito cui perviene la totalità hegeliana è quello della chiusura nella propria «ossessione identitaria». In quanto totalità concreta, «radicale» esercizio del 'negativo', essa conosce la forza delle fratture e dello spingersi fino agli estremi, di cui, però, isterilisce la feconda carica critica nell'affermazione idealistica del Soggetto assoluto, il quale, attraverso l'operazione della *Vernichtung*, «non lascia sussistere niente» al di fuori di sé¹⁹.

13 Ivi, p. 108.

14 Su ciò cfr. E. Matassi, *I «tappeti musicali» e la Geschichtsphilosophie della musica in E. Bloch*, in D. Ferraro e G. Gigliotti, *La geografia dei saperi*, Le Lettere, Firenze 2000, pp. 421-437 e E. Matassi, *Bloch e la musica*, Quaderni della Fondazione Menna, edizioni Marte, Salerno 2001.

15 Cfr. E. Bloch, *Soggetto-Oggetto. Commento a Hegel*, il Mulino, Bologna 1975, p. 239.

16 Th.W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2001.

17 Ivi, p. 69 e Id., *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971, p. 251.

18 Ivi, p.18.

19 Cfr. Th.W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, il Mulino, Bologna 1971, pp. 13 e 17.

Quel che è evidentemente in gioco è la natura stessa della mediazione estetica e, con ciò, il peculiare rapporto che – tanto per Hegel, quanto per Adorno – nell’opera d’arte si istituisce tra essenza ed apparenza. Quando quest’ultima rescinde il nesso sostanziale con la realtà e la prassi, le opere d’arte assumono un carattere meramente ornamentale, oggetto di un «malinteso» rispetto culturale che le neutralizza e le svuota, reclamando, con ciò, l’opera corrosiva e negativa della critica. Perciò, per Adorno, proprio la denuncia del carattere falsificatorio dell’apparenza ne ‘salva’ il carattere veritativo, facendone il ‘luogo’ in cui la pretesa dell’universale si mostra nel suo carattere di violenza e alienazione. Una verità che, già balenata nel periodo ‘di mezzo’, si rivela nelle composizioni del tardo Beethoven, in cui la compattezza della forma si sgretola riducendosi «in schegge», in frammenti, testimonianze «del paesaggio da cui provengono», oramai dal punto di vista storico-sociale irrimediabilmente modificato²⁰.

Nel confronto con il filosofo tedesco, la musica diventa l’ambito concreto nel quale Adorno pone e ‘misura’ l’interrogativo circa la possibilità di individuare «un diverso concetto della Dialettica»²¹, non più produzione di una ragione dominante, bensì espressione di una dinamica di sviluppo che sappia effettivamente misurarsi con la forza delle contraddizioni, senza soffocarla nella volontà autoritaristica di ricomprimerle in unità. «Musica – egli annota – è la logica della sintesi priva di giudizio»²². Nella capacità di denunciare l’identità in quanto apparenza, il tardo Beethoven mostra, così, come la musica – portando «ad autocoscienza» quella verità – si faccia essa stessa «riuscita filosofica»²³, laddove il comporre musicale, come si esprime Matassi, configura una processualità dialettica «negativa [...] originatasi dallo spirito stesso della musica»²⁴.

In un articolo del 1964, intervenendo nel vivo del dibattito, come visto sollecitato dalle questioni poste dalla musica contemporanea, Enzo Paci fa un’osservazione a mio avviso estremamente significativa in cui, al di là dei differenti orientamenti filosofici, è possibile cogliere il senso generale della relazione produttiva tra pensiero e musica nel legame con il proprio tempo: «Nei periodi di crisi o, comunque, di trasformazione, anche le concezioni estetiche, nel momento stesso nel quale aprono nuovi e inaspettati orizzonti, esigono una riconsiderazione, talvolta imposta dalla prassi dell’arte e particolarmente dal fatto che *le stesse opere d’arte implicano una ricerca o si presentano come una ricerca*. Ciò avviene oggi in tutti i campi e in modo del tutto speciale nel campo musicale»²⁵.

In questa direzione, egli argomenta l’insostenibilità del paradigma dualistico spirito-natura, musica come metafisica del cosmo-musica come fenomeno fisico acustico, adottando il punto di vista dell’analisi fenomenologica dell’esperienza musicale quale prospettiva filosofica in grado di superare lo scollamento tra la teoria e la realtà concreta della musica e del suo linguaggio. Senza addentrarsi nelle argomentazioni del filosofo,

20 Cfr. Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 193.

21 Id., *Tre studi su Hegel*, cit., p. 4.

22 Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 19.

23 Ivi, pp. 145-146.

24 E. Matassi, *Musica*, cit., p. 93.

25 E. Paci, *Annotazioni per una fenomenologia della musica*, in «aut aut», 79-80, 1964, p. 54. La sottolineatura è mia. Il numero della rivista è interamente dedicato ai problemi della musica contemporanea.

quel che appare opportuno sottolineare alla luce del presente discorso è l'importanza rivestita dalla prospettiva fenomenologica nel dibattito che si sta richiamando a proposito di estetica musicale e filosofia della musica, specialmente per quanto riguarda le questioni della temporalità e della spazialità musicale, dell'immaginazione estetico-simbolica e del contributo della tecnica nell'orizzonte della tecnologia²⁶.

In anni più recenti, il dibattito ha ripreso vigore anche in Italia, sulla spinta delle sollecitazioni provenienti dall'area anglosassone: a partire dalla prospettiva logico-linguistica di Wittgenstein in relazione a tematiche centrali come il significato e l'espressione musicali, e da quella della rappresentatività logico-simbolica della musica a opera di Susanne Langer. Di una filosofia della musica ha parlato esplicitamente Peter Kivy²⁷ che, muovendo da un ripensamento delle posizioni formalistiche di Hanslick, si è soffermato sul rapporto musica-emozioni in chiave cognitivistica, riconoscendo queste ultime come proprietà intrinseche della musica, costitutive della sua struttura sintattica, e in nessun caso estrinseche, tali, cioè, da essere suscitate dalla musica o ad essa convenzionalmente attribuite. Anche Jerrold Levinson si è impegnato nel chiarimento intorno al significato della espressività musicale, partendo dal nucleo basilare della «immediata percepibilità come espressione» che, a diversi livelli, in maniera articolata chiama in causa l'ascoltatore.

Ma non è il caso si proseguire oltre. Pur di fronte a posizioni anche fortemente differenziate, l'aspetto che è opportuno mettere in luce è la condivisione, da parte della filosofia analitica, di un tema antico che attraversa la storia della riflessione occidentale sulla musica, vale a dire quello relativo al rapporto tra musica ed emozioni, considerato, come nel caso di Roger Scruton, anche nella sua valenza etico-politica²⁸. Il nesso tra l'analisi generale dell'emozione e quella dell'emozione musicale è a fondamento delle posizioni di Martha Nussbaum, che ne sottolinea il valore etico-sociale.

E proprio quest'ultimo aspetto consente di far emergere un ulteriore elemento di cui si sostanzia il legame tra musica e filosofia, vale a dire la centralità della dimensione etica, intesa secondo due nuclei teorici principali. Il primo fa riferimento alla capacità della musica di influenzare l'uomo e i suoi comportamenti; una capacità, come visto, riconosciuta in varie forme fin dall'antichità e ancora discussa attraverso la tematica delle emozioni nella contemporaneità, in particolare nei dibattiti di matrice analitica circa la possibilità stessa da parte della musica di promuovere comportamenti specificamente orientati all'agire morale e, più in generale, di contribuire all'acquisizione di valori e alla consapevolezza del senso dell'etico. Il secondo, in virtù del quale il peculiare carattere della musica e del linguaggio sonoro – in cui convivono spirito e natura, contingenza e durata, tempo e spazio, interiorità e mondo, emozione e *mathesis*, libertà e normatività – apre a una interrogazione radicale sulla natura umana e sulla relazione tra gli uomini in grado di coniugare il valore della individualità con quello della comunità. È questo il

26 Cfr. *ivi*, pp. 54-66; L. Rognoni, *Alienazione e intenzionalità musicale*, in «aut aut», 79-80, 1964, p. 7; G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini, Milano 1991.

27 P. Kivy, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, a cura di A. Bertinetto, Einaudi, Torino 2007.

28 A proposito dei temi richiamati cfr. D. Lentini (a cura di), *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

significato profondo della centralità dell'esperienza dell'ascolto cui sopra si faceva riferimento, così come delle affermazioni di Paci a proposito dell'*ethos* della musica, orientato alla «realizzazione di una società umana di soggetti», e dell'interesse che muove la riflessione di Alberto Caracciolo verso la musica – sostanziato dall'«amore per le forme dell'esistenza intersoggettiva, l'impegno morale, pedagogico, politico, la sensibilità religiosa» – che, ancora con Bloch, lo porta ad affermare l'utopicità e la verità della musica in quanto libertà, antidogmatismo, «dissolvimento dei sistemi oggettivanti e definitivi, e delle morali chiuse»²⁹.

Conclusivamente, qualche parola per meglio determinare la prospettiva da cui ha preso le mosse il presente lavoro all'interno di un contesto che, in vista dell'evento del *World Congress of Philosophy* a Roma, riflette sul senso dell'«attraversamento» dei confini nelle loro varie forme. Essa, come sottolineato nel titolo, è volta a valorizzare la dimensione del 'tra' in quanto creazione di un autonomo spazio di pensiero e di confronto in cui la posizione del legame di musica e filosofia – con il relativo chiarimento di ciò che accomuna e di ciò che distingue – non 'risolve' né subordina uno dei due termini, mettendo piuttosto al centro della riflessione la relazione stessa e i suoi possibili esiti. Si tratta, oltre ogni veduta unilaterale e 'ideologicamente' imposta, di un sentire e di un pensare 'con' la musica e non solamente 'sulla' musica, che perciò assume anche un carattere aperto di processo. Da tale punto di vista, si chiarisce pure il contributo che possono e devono produttivamente fornire i diversi ambiti e indirizzi di pensiero, le altre scienze fisiche e culturali, così come, ovviamente, il dialogo con le altre arti³⁰.

29 Cfr. E. Paci, *Annotazioni per una fenomenologia della musica*, cit., p. 63 e G. Marini, *Il mondo della musica nel pensiero di Alberto Caracciolo*, in D. Venturelli (a cura di), *Mito religione storia*, il melangolo, Genova 2000, pp 177-188. Le osservazioni di Marini si riferiscono al contributo di Caracciolo, "Storicità" e "politicità" dell'arte, e della musica in particolare, contenuto nel volume, a sua cura, *Musica e filosofia*, il Mulino, Bologna 1973, pp. 65-90.

30 *Tra filosofia e musica* è il titolo del fascicolo monografico del «Bollettino della Società Filosofica Italiana» (n. 237, 2022), con contributi di F. Abbri, C. Cantillo, J. Lopez Villalba, R. Martinelli, S. Tarantino.