

Stefano Marino

Pensiero, musica, tempo, vita: osservazioni filosofiche

Che invenzione la stereofonia, ci aiuterà
Metti le cuffie e ti isoli.
Costruisci la tua strategia per difenderti
Quando si tratta di esistere.
Colapesce. *Dopo il diluvio.*

Per inserirmi nel dibattito al quale sono stato gentilmente invitato¹ e per tentare di fornire un contributo costruttivo, prenderò spunto dalla domanda che dà il titolo al nostro stesso incontro: “Può la *musica* segnare i *tempi* del *pensiero filosofico*?”. In realtà, però, intendo generalizzare fin da subito questa domanda, per così dire, e tramutarla in: “Può la *musica* segnare i *tempi* della nostra *vita*?”. Ciò, ovviamente, sulla base della premessa secondo cui il pensiero filosofico *non* è qualcosa di avulso o estraneo rispetto alla vita, ma è al contrario qualcosa che emerge da essa e si innesta spontaneamente in essa, giungendo – quando ne è davvero capace – a fornirne un’articolazione più chiara tramite intuizioni e concetti e, per così dire, a innervarla dall’interno (volendo esprimere il concetto nei termini del primo Heidegger, filosofia come autointerpretazione della vita colta nella sua immediata “fatticità” o, nei termini di pragmatisti come Dewey, filosofia come attività teorica che, però, sgorga dalla prassi e consegue il suo scopo solo se non recide il suo legame con quest’ultima). In questa sede, pertanto, mi soffermerò principalmente sulla questione

¹ Il presente contributo rappresenta una versione leggermente modificata del testo presentato all’ultima edizione del Festival Mimesis svoltosi a Udine, per la precisione nella sezione “Le corde della filosofia. Può la musica segnare i tempi del pensiero filosofico?” (22 ottobre 2016). Al fine di non alterare il senso del discorso, che acquisiva una parte del suo significato proprio dal fatto di essere esposto in maniera diretta a una platea (in un’occasione che, peraltro, prevedeva anche un programma fondato su un’interessante alternanza di interventi filosofici ed esecuzione dal vivo di brani musicali), si è deciso di lasciare qui inalterati alcuni riferimenti al contesto in cui tali riflessioni hanno avuto origine.

della temporalità *tra* musica e filosofia, anziché sul rapporto filosofia/musica in generale (sul quale, per un primo ma per nulla superficiale approfondimento, cfr. ad esempio Vizzardelli 2007: 3-48).

Dunque, può la *musica* segnare, o meglio ancora scandire, i *tempi* della *vita* e, di qui, anche quelli del *pensiero*? La risposta, a mio avviso, è inequivocabilmente “Sì” – seppure ovviamente a certe condizioni, cioè non in maniera automatica o garantita una volta per tutte e in ogni situazione, per così dire. A tal proposito, vorrei partire da un dato di fatto, elementare e ben noto a tutti, cioè sia a coloro che abbiano compiuto studi di filosofia e/o musica, sia a coloro che abbiano con la musica un rapporto più immediato, diretto e non filtrato o mediato da studi specifici in questo campo. Il dato di fatto elementare a cui alludo è quello per cui, senza voler per questo sminuire le altre componenti dei fenomeni musicali,² comunque è probabilmente il tempo *la* dimensione di questi ultimi: la dimensione, cioè, in cui essi si esplicano realmente e acquistano il loro senso. Se si vuole, usando qui una parola certamente impegnativa, il tempo è la loro “essenza” e, sotto questo punto di vista, si potrebbe addirittura parlare di una vera e propria *consustanzialità* dell’arte musicale con la temporalità. “Ogni fenomeno musicale” si distende infatti “in una dimensione temporale con una certa ‘forma’ o ‘ritmo’”, e l’“antico termine *rhythmos* (lett. ‘forma’, ‘figura’) sembra appunto derivare, secondo l’etimologia più accreditata, dal verbo *rheō*, che significa ‘scorrere’, ‘fluire’, e che si configura come termine chiave [già] nella concezione della *mousikē* greca” (Rocconi 2007: 249).

Volendo rivolgere l’attenzione alla grande tradizione della filosofia della musica occidentale, è probabilmente possibile risalire ad Agostino per rintracciare una tematizzazione esplicita del nesso musica/tempo (musica come perizia nel muoversi con un certo ritmo: *scientia bene modulandi*) e, con un salto di molti secoli, è possibile poi individuare in Hegel colui che forse più di ogni altro, e certamente nella maniera più sistematica (trattandosi del filosofo sistematico *par excellence*), ha insistito sulla natura essenzialmente temporale della musica. Collocando quest’ultima nel gruppo delle arti romantiche (precedute, com’è noto, da quelle simboliche e poi classiche), Hegel individua il tratto specifico di quest’arte, a un livello generale, nella sua corrispondenza all’interiorità del soggetto, con i suoi sentimenti e i suoi conflitti che si distendono nella temporalità interna dell’animo e che, appunto, trovano la loro incarnazione nel suono. Ecco allora che, per Hegel, nella musica ci troviamo di fronte a una negazione dell’esteriorità e ad un suono che “non appare più come spaziale, ma

² Sull’intreccio di dimensione orizzontale, verticale, temporale e timbrica come costitutivo della musica in quanto “suono umanamente organizzato”, cfr. ad esempio Azzaroni 1997: 153-207, 315-466.

come idealità temporale” (Hegel 1976, vol. 1: 101). D'altra parte, “l'io reale stesso appartiene al tempo” che, com'è noto, già con il Kant della *Critica della ragion pura* rappresentava la forma del senso interno e “con cui”, per Hegel, “esso [*scil.* l'io] coincide”. “L'io è nel tempo e il tempo è l'essere del soggetto stesso. Ora, giacché è il tempo, e non la spazialità, l'elemento essenziale in cui il suono acquista esistenza rispetto alla sua validità musicale e il tempo del suono è al contempo quello del soggetto, già su questa base il suono penetra l'io stesso, lo prende nella sua esistenza più semplice e lo pone in movimento attraverso il movimento temporale ed il suo ritmo” (Hegel 1976, vol. 2: 1013). Dunque, a essere caratteristico della musica è uno scorrere dei fenomeni sonori nel tempo *non* indeterminato e casuale ma, al contrario, determinato e strutturato secondo regole e misure (metro, ritmo, battuta, ecc.). La musica, quindi, come forma espressiva che si dà (o, se si vuole, si manifesta) nel tempo in maniera regolata, seguendo certi schemi ordinatori (persino nelle poetiche dell'*alea* del secondo Novecento, si sarebbe tentati di aggiungere in maniera un po' provocatoria!).

Dopo Hegel, vale a dire nella seconda metà dell'Ottocento e poi soprattutto nel Novecento, la riflessione sul rapporto fra musica e temporalità si è ulteriormente infittita, o meglio ha assunto un ruolo assolutamente decisivo.³ E ciò, tanto in campo filosofico, quanto in campo specificamente musicale: vale a dire, tanto a opera dei teorici, quanto a opera dei musicisti stessi nelle loro autoriflessioni sulla propria arte. “Nel Novecento”, cioè, “il problema del tempo musicale” assurge al rango di “uno dei punti centrali [sia] dell'estetica musicale [che] delle poetiche compositive” (Garda 2007: 333). Tra i pensatori è sufficiente ricordare, fra i molti nomi che potrebbero essere citati, autori come Gisèle Brelet, Susanne Langer, Vladimir Jankélévitch o Theodor W. Adorno, mentre per quel che riguarda la riflessione sul tempo nel pensiero compositivo del Novecento mi limito a rimandare all'utile contributo di Pustijanac 2007 e a pensare poi al modo in cui la dimensione temporale viene elaborata differentemente nei vari generi musicali caratteristici del nostro tempo: musica d'avanguardia (con notevolissime differenze al suo interno, ovviamente), musica jazz, musica pop-rock, o, ancora nel campo della cosiddetta musica colta, ritorni al passato sotto forma di revival neoclassicistici, per così dire, oppure ancora sviluppi del minimalismo (si pensi alla fondamentale importanza del modo “ripetitivo” del darsi della musica in composizioni secondo me eccelse come *Music for 18 Musicians*, *Music for a Large Ensemble* o *Eight Lines* di Steve Reich).

³ Su questo e su alcuni altri aspetti che citerò rapidamente qui a proposito del modo in cui l'estetica musicale del Novecento si è confrontata col problema della temporalità, cfr. Guanti 1999: 403-428, 452-471.

A un livello generale, pare che – soprattutto nella nostra epoca – a interessare coloro i quali si sono occupati di tali questioni sia stato il fatto che il *tempo musicale* sembri avere una struttura differente da quella del *tempo ordinario*. Un aspetto, quest'ultimo, che, in un'epoca come quella moderna e contemporanea – contraddistinta proprio dall'affermarsi di una straordinaria (e talvolta forse eccessiva...) attitudine calcolante-progettuale nei confronti del mondo che, sul piano del rapporto con la temporalità, si traduce in un'enfatizzazione dell'esigenza di ridurre il tempo a fattore misurabile meccanicamente –, ha fatto sì che si scorgesse spesso proprio nella musica la sede di “una progettualità temporale capace di sfuggire alla tirannia del tempo” intesa come “ordine temporale imposto da condizioni sia ontologiche sia sociali” (Garda 2007: 325). Ovvero, la musica come attività capace di donarci una *differente esperienza del tempo* che, per così dire, costituisce una pausa salutare rispetto all'autoritarismo del “tempo ordinario misurato dall'orologio”, del “tempo cronometrico” che, “con il suo incessante ticchettio”, sembra “dissociare il tempo dagli accadimenti umani” (Garda 2007: 325). Si pensi, a tal proposito, alle penetranti osservazioni di Georg Simmel, che già nel 1903, nel suo pionieristico saggio sulla metropoli come ambiente tipico dell'individuo contemporaneo (secondo una logica che è stata efficacemente riassunta nella formula “darwinismo integrato”: cfr. Matteucci 2012: 22), sottolineava l'impossibilità, per l'organismo adattatosi a un tale ambiente (cioè, per l'abitante delle metropoli), di gestire le proprie giornate senza l'ausilio dell'orologio, assunto come simbolo di uno “schema temporale rigido e sovraindividuale” ormai impostosi in modo definitivo (cfr. Simmel 1996: 40-41). Alla luce di ciò, la musica diviene insomma nel Novecento l'immagine di un rifugio di residuale *libertà* o, se si vuole, di un'*utopia* di “redenzione dal dominio dispotico del tempo ordinario”: dal che se ne deduce che, nel Novecento, “tempo musicale e tempo ordinario, tempo privato [e] tempo sociale” si sono grosso modo fronteggiati “come due dimensioni contrapposte”, sia nelle riflessioni degli studiosi, sia nelle effettive esperienze musicali di composizione, esecuzione e ascolto (Garda 2007: 333-334).

Tenuto conto di tutto questo, e tornando adesso alle due domande iniziali dalle quali avevamo preso le mosse, proviamo a riflettere insieme sul modo in cui, nella nostra esperienza quotidiana di abitanti di ambienti altamente artificiali e urbanizzati, la musica concorre a condizionare, se non proprio a strutturare, le nostre prassi vitali. Riguardo alla prima domanda (“Può la musica segnare i tempi del *pensiero filosofico*?”), in realtà una risposta generale – della quale, per forza di cose, ci dobbiamo qui accontentare – è già emersa: Sì, la musica può segnare o scandire l'andamento del pensiero filosofico, o più precisamente (in modo non diverso dalle altre arti, in questo senso) accompagnarlo, procedere insieme

a esso, condizionarlo e, a sua volta, lasciarsi condizionare da esso. Dal demone che, nel *Fedone* (60e-61a), invita Socrate a comporre e praticare la musica (“in quanto la filosofia è la musica più grande”), a Nietzsche che, nella *Nascita della tragedia*, individua nello “spirito della musica” l’origine della sapienza greca a suo giudizio più profonda, fino ad arrivare ad Adorno che, nel Novecento, teorizza un nuovo modello di filosofia che “non dovrebbe ridursi alle categorie, ma in un certo senso solo comporre” (Adorno 2004: 32), gli indizi in tal senso sono molteplici. Ciò, peraltro, mi sembra particolarmente vero proprio in riferimento alla tematica che qui ci interessa, cioè quella relativa al tempo. “Da Agostino in poi”, è stato infatti notato, “il suono è l’esempio privilegiato per affrontare l’enigma del tempo” (Garda 2007: 327), e ciò si è riverberato finanche nella nostra epoca, con le raffinate analisi della coscienza interna del tempo effettuate da autori come Bergson e Husserl (giusto per limitarci qui a due esempi) che sono state poi recepite anche in campo musicologico e applicate, per così dire, a questo ambito specifico di studi.

Riguardo, poi, alla seconda domanda (“Può la musica segnare i tempi della nostra *vita*?”), la risposta è parimenti un “Sì” convinto che, però, per essere articolato e compreso meglio richiede perlomeno un minimo di analisi dei *molteplici modi* in cui la musica segna i tempi della nostra esperienza quotidiana. Cerchiamo di procedere in maniera per così dire fenomenologica: ovvero, in base a un’accezione generale ma condivisa del concetto stesso di fenomenologia, a partire dalla nostra esperienza “di prima mano”, “in prima persona”, o anche a partire dal “mondo della vita” descritto nella sua evidenza fenomenica immediata (l’approccio conoscitivo proprio dei fenomenologi essendo precipuamente quello della descrizione). Tentiamo dunque di descrivere – a mo’ di protocollo auto-generato di esperienza musicale (il cui modello desumo in parte da Sloboda 1998: 202-220) – certe esperienze-tipo comuni a molti di noi, se non proprio a tutti noi, relativamente al rapporto *musica/tempo/pensiero/vita*.

Come ho appena detto, sono molteplici i modi in cui la musica scandisce i tempi della nostra vita. Vediamo insieme alcuni esempi.

(1) Entro in un negozio qualsiasi, magari un negozio di abbigliamento, magari anche un negozio un po’ *trendy*, alla moda. Spesso, se non quasi sempre, vengo accolto da un sottofondo sonoro che è in realtà riconducibile a un vero e proprio martellamento. Si pensi al caratteristico e, per quanto mi riguarda, alquanto insopportabile ritmo martellante “unz-unz-unz-unz-unz”. Martellamento che, per così dire, mi trovo a subire controvoglia (dato che spesso, se non quasi sempre, la musica offerta in questi contesti è esteticamente discutibile; nel senso che, anche senza voler assumere atteggiamenti elitari, che non mi sono propri, va ammesso che in genere si tratta di musica veramente orribile). Il ritmo del mio

organismo, delle mie sensazioni interne così come dei miei movimenti all'esterno, ne risente, nel senso che il fenomeno che ho fin qui descritto con il termine "martellamento" viene da me esperito sul piano psicologico e fisico, in maniera consapevole o meno, come una sorta di incremento o, meglio ancora, di esasperazione del martellamento e dell'innaturale accelerazione e, soprattutto, segmentazione del nostro tempo vitale che siamo già costretti a subire tutti i giorni negli ambienti in cui noi, uomini tardo-moderni (o, a seconda delle cornici teoriche di riferimento, post-moderni), ci muoviamo. Non drammatizzo eccessivamente una situazione del genere, ovviamente, giacché tutto sommato non vi è nulla di realmente drammatico in essa, però non posso negare di ricavare un lieve senso di disagio e malessere (nel significato più semplice del termine, cioè come antitesi a una condizione di reale benessere) da essa.

(2) "Indosso" gli auricolari del mio lettore mp3. Vado a correre al parco vicino casa oppure faccio un giro in bicicletta senza una meta particolare, per il puro gusto di questa esperienza motoria arricchita dalla musica. La musica, in questo caso, accompagna il mio movimento, la mia esperienza motoria. Essa è la "compagna" del mio *well-being*, come si usa dire nella terminologia degli studi odierni su *life quality*, *lifestyle*, ecc. Essa conferisce una tonalità estetica alla mia *everyday experience*, sempre per attenerci a un lessico ormai invalso in certi ambienti intellettuali. A seconda del brano che il mio mp3 mi trasmette, la musica può vivacizzare oppure, al contrario, rallentare il ritmo della mia corsa o della mia pedalata. Sempre a seconda del brano che sto ascoltando (e che, essendo stato inserito da me in uno dei "Folder" del mio lettore mp3, in questo caso sarà verosimilmente un brano che amo o che comunque apprezzo, a differenza che nell'esempio proposto poc'anzi), ciò può regalarmi emozioni di natura diversa, spazianti dalla gioia all'euforia alla malinconia ecc. Tali emozioni, a loro volta, vanno ovviamente a interagire con il flusso temporale della mia coscienza, dandomi impressioni variegata, molteplici, diverse e talvolta persino con-fuse tra loro. Impressioni che, chiaramente, quanto alla tipologia di esperienza temporale che mi offrono (di accelerazione o, viceversa, di rallentamento, o persino di arresto del tempo, di stasi, fissità, conclusione) non scaturiscono né solamente dal brano che in quel momento sto ascoltando, né solamente dall'attività che in quel momento mi sta impegnando (pedalata o falcata di corsa, o viceversa interruzione, pausa), né solamente dalla condizione solitaria o viceversa di compagnia di altri soggetti con cui in quel momento mi trovo, né solamente dalle condizioni esteriori (ambientali, spaziali, persino climatiche) in cui in quel momento mi trovo collocato, ma dal complesso intreccio di tutti questi fattori e altri ancora.

(3) Mi isolo dal mondo che mi circonda, con il suo frastuono assordante e i suoi ritmi spesso del tutto innaturali per l'equilibrio dell'indi-

viduo, ascoltando in casa una musica che so avere un effetto particolare su di me in tal senso. Per citare tre esempi concreti di ascolti compiuti effettivamente con questo preciso scopo negli ultimi giorni, può trattarsi del Concerto per pianoforte e orchestra n. 27 in Si bemolle maggiore K595 di Mozart, oppure di un brano jazz particolarmente distensivo, pur nella sua coinvolgente intensità, come “New Old Age” del trio formato da John Taylor, Palle Danielsson e Peter Erskine (dal loro bellissimo cd *You Never Know* del 1993), oppure di un pezzo senz’altro riconducibile all’ambito della musica *popular*, ancorché decisamente complesso e sofisticato (soprattutto grazie all’immaginifico assolo di Adrian Belew al *guitar synthesiser*), come “The Sheltering Sky” dei King Crimson (dall’ormai leggendario cd *Discipline* del 1981). Chiuso in una stanza, magari con delle cuffie particolarmente isolanti, separato dal resto della realtà per ritrovare finalmente uno spazio e soprattutto un tempo (autenticamente oppure solo illusoriamente: non è questo che ci importa stabilire in questa sede) “mio”, e quindi privato, soggettivo, interiore, contrapposto a quello pubblico, oggettivo, del mondo esteriore. Un tempo che, esattamente all’opposto di quanto avveniva nel primo esempio, sarà piuttosto contraddistinto da un senso di decelerazione, ricomposizione del rapporto individuo/ambiente, rilascio di energie troppo a lungo accumulate nell’organismo (fino a determinare una sorta di sovraccarico per esso) e, al contempo, assorbimento di nuove energie che saranno preludio per nuove esperienze (anche qui, grazie al complesso intreccio di molteplici fattori poc’anzi descritto).

Si tratta di tre esempi tratti dalle esperienze musicali quotidiane di chi scrive e descritti nel modo più semplice e lineare possibile (e, a questo livello, senza prendere posizione in maniera critica, per esempio giudicando la prima esperienza musicale “inautentica” o la terza “autentica”, ciò che mi interessa qui essendo fondamentalmente descrivere e solo descrivere). Tre esempi molto elementari, e per certi versi forse banali, ma a loro modo chiarificanti rispetto al punto che è qui in gioco, ovvero – ancora una volta – il nesso *musica/pensiero/vita/tempo*. Ciò che mi interessa sottolineare, infatti, è la differenza dell’esperienza temporale che compio in questi tre casi: vale a dire, il fatto di avere a che fare qui con tre modi diversi di vivere il *tempo*, in corrispondenza di tre modi diversi di vivere il rapporto con la *musica*, in tre situazioni o *contesti* diversi, ecc. L’esperienza musicale che mi viene imposta (es. n. 1) o che, invece, scelgo volontariamente di compiere in “apertura” all’ambiente circostante (es. n. 2) o, viceversa, in “raccolgimento” (es. n. 3), si innesta ovviamente nel tempo oggettivo in cui (in un determinato ambiente, di volta in volta diverso) si dà la mia stessa esperienza nel mondo. L’inserimento del fattore musicale, però, non lascia imperturbata o, se si vuole, immodificata tale esperienza, bensì in primo luogo contribuisce in modo vigoroso e influente

a “colorarla” emotivamente (o, come si dice oggi in una certa estetica di ispirazione fenomenologica, atmosferologicamente) in determinati modi anziché altri, e poi in secondo luogo contribuisce anche a “intonare” in maniera via via diversa il sentire che ho nei confronti dello svolgersi nel tempo della mia relazione col mondo esterno e con gli altri soggetti.

Ora, in teoria tutto questo si potrebbe chiaramente applicare a qualsiasi forma di “incontro” che mi può capitare di avere, volutamente o meno, nel corso della mia vita quotidiana: ad esempio, “incontri” con opere appartenenti ad altre forme artistiche che, per dirla con una celebre formula di Gadamer (2000: 225),⁴ in base alla loro stessa essenza non lasciano invariato il soggetto che compie tali esperienze, ovvero lo modificano in profondità. Tuttavia, il caso della musica è almeno in parte (ma su un aspetto decisivo ai fini del nostro discorso, chiaramente) diverso, nella misura in cui essa – come abbiamo già ribadito più volte – è *l’arte temporale per definizione*, è *la forma d’arte che consiste precisamente dello svolgersi dei suoi fenomeni nel tempo*, è *la disciplina artistica che dunque intrattiene con la temporalità un rapporto qualitativamente differente e, per questo motivo, assolutamente speciale*. Di qui, probabilmente, la sua capacità ineguagliabile di farci percepire il *nostro* tempo, il tempo in cui si svolge la nostra vita, il tempo dei nostri rapporti con *l’esteriorità* ma anche con *l’interiorità*, in maniere diverse e talvolta sorprendenti, imprevedibili, persino perturbanti.

Sotto questo punto di vista, negli studi (oggi piuttosto in voga) sulla cosiddetta *estetizzazione* contemporanea del mondo della vita bisognerebbe forse prestare attenzione, accanto agli aspetti maggiormente indagati – come quelli del predominio delle immagini nel mondo attuale (*Iconic Turn* ecc.) oppure dell’influsso di forme sociali come la moda ai fini della strutturazione odierna del nostro campo di esperienza (cfr. Michaud 2007: 130) –, anche a una tematica come quella della diffusione universale (e talvolta indubbiamente fastidiosa, molesta...) della musica. Ciò, per esempio, potrebbe essere indagato nei termini di un passaggio (forse ormai avvenuto in maniera irreversibile) dalla musicalità alla mera *sonorità*, cioè alla diffusione, in forma di vero e proprio imperativo, di un tappeto sonoro universale che ormai *deve* accompagnare ogni nostra attività quotidiana – un po’ come il celebre “Io penso” kantiano, volendo

⁴ “Nell’esperienza dell’arte (*Erfahrung der Kunst*) assistiamo a un’esperienza autentica, la quale non lascia immutato colui che la compie (*eine echte Erfahrung, die den, der sie macht, nicht unverändert läßt*) e poniamo il problema del modo d’essere (*Seinsart*) che è proprio di ciò che viene in tal modo esperito (*erfahren*). Così possiamo sperare di comprendere meglio (*besser verstehen*) che tipo di verità sia quella che ci viene incontro in questo modo (*was es für eine Wahrheit ist, die uns da begegnet*)” (Gadamer 2000: 225; trad. leggermente modificata).

fare una battuta filosofica, era definito precisamente dalla capacità di *dover* accompagnare ogni rappresentazione della nostra mente.⁵

Un ultimo aspetto al quale vorrei accennare qui, infine, riguarda la sottolineatura – che è dato rinvenire in un importante trattato sistematico di estetica edito di recente anche in italiano, e cioè *Il manifestarsi dell'arte. Estetica come fenomenologia* di Günter Figal – non tanto della *temporalità* quanto, in una maniera che a prima vista potrebbe anche apparire paradossale o spiazzante, ma che a uno sguardo più attento è suggestiva e intrigante, della *spazialità* dell'arte musicale (così come delle altre arti). La premessa del discorso di Figal è che l'opera d'arte di per sé “è spaziale: nella misura in cui essenzialmente si può entrare in essa, la sua spazialità [appare] incomparabile. Solo se chiariamo questa peculiare spazialità dell'opera d'arte”, scrive il filosofo tedesco, “è colto in modo adeguato alla cosa stessa il suo carattere manifestativo e oggettuale” (Figal 2015: 252). Ora, nel caso dell'architettura e della scultura ciò risulta abbastanza chiaro e immediatamente evidente. “Anche le immagini sono spaziali”, spiega Figal, che però aggiunge anche, in maniera per certi versi più radicale e ambiziosa, che “la spazialità della musica non è meno chiara. La musica risuona nello spazio; la fattura dello spazio è essenziale perché un brano risuoni in maniera adeguata. Solo nello spazio appropriato i suoni possono dispiegarsi. Ma se è così, suonano spazialmente. È vero che l'esecuzione di un brano musicale si attua nel tempo, ma il brano emerge solo nell'intervallo dei suoi suoni, nella vicinanza e lontananza delle voci. Il suo succedersi viene tenuto insieme dall'unitarietà del suono nello spazio; ogni accadere esperito come temporale è temporale nello spazio, così che il tempo, come pare, è una possibilità dello spazio” (Figal 2015: 253). In ultima analisi, per Figal, “ogni opera d'arte” (compresa quella musicale, quindi) “ha il suo proprio spazio”, lo “spazio fenomenico, da essa accordato, del suo mostrarsi”: un'opera d'arte “accord[a] non solo uno spazio, ma [è] anche in sé spaziale” (Figal 2015: 272-273).

Mi sembra che da tutto ciò possano risultarne conseguenze interessanti anche per il nostro discorso. Pare infatti di poterne dedurre l'esistenza, in base alla concezione di Figal, di uno *spazio interno* del brano musicale – in qualche modo coincidente con la sua consistenza e coerenza “in sé” e forse, dunque, non disgiungibile dal suo distendersi nel tempo e, anzi, intimamente unito a esso – e, insieme, di uno *spazio esterno* al brano musicale. Quest'ultimo, chiaramente, da non intendere come meno essenziale del primo, giacché esso co-determina ciò che il brano di fatto

⁵ “[...] tutte le mie rappresentazioni, in una qualsiasi intuizione data, devono sottostare all'unica condizione per cui io possa attribuirle, come mie rappresentazioni, all'identico me stesso, e possa dunque raccogliere – in quanto sinteticamente congiunte in un'appercezione – nell'espressione generale io penso” (Kant 2004: § 17, B 138, p. 251).

è o diviene, anche trasformandosi radicalmente a volte (si pensi a come il contesto influenza il modo in cui recepiamo il senso di una melodia: ascoltare il medesimo brano nel contesto n. 1, n. 2 o n. 3 dei tre esempi poc'anzi citati ne modifica in maniera essenziale il valore e il significato). Ma, oltre a ciò, mi sembra che un discorso come quello di Figal si adatti molto bene a illustrare perlomeno alcune delle specificità di quello che chiamerei qui il modo di darsi dell'esperienza musicale nella contemporaneità, nel mondo altamente estetizzato di oggi. Vale a dire, in breve, un'esperienza non solo "temporalizzata" ma anche altamente e peculiarmente "spazializzata", cioè legata indissolubilmente agli spazi, oltre che alle modalità di articolazione e gestione del tempo.

Ciò costituisce forse una specificità della nostra epoca che meriterebbe di essere ulteriormente indagata, non essendo possibile farlo compiutamente in questa sede.⁶ Nel senso che, a differenza di altre epoche e altri contesti (o, se si vuole, altri spazi geografico-culturali e altri tempi), in cui le modalità del darsi dell'esperienza musicale erano saldamente ancorate a codici, valori, punti di riferimento e, dunque, anche spazi e tempi ben definiti, nel mondo "liquido" di oggi (per dirla à la Bauman) tutto appare pluralizzato, dinamizzato, rimescolato.⁷ E, quindi, appare anche dotato di almeno due caratteristiche fondamentali e probabilmente impensabili nel passato: una diffusione pervasiva (tendente anche a sfociare nel fastidio, come nel caso poc'anzi citato dell'onnipresenza del sottofondo musicale subito più che voluto) e un legame per l'appunto fluido, non più chiaramente definito ma, al contrario, soggetto a continue trasformazioni e rinegoziazioni con gli spazi, i luoghi, gli ambienti in cui la musica ci viene offerta o, se si vuole, ci si offre, si offre a noi, confidando nella nostra capacità di recepirla in maniera non inadeguata.

Riferimenti bibliografici

- Adorno, Th. W. (2004): *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino.
- Azzaroni, L. (1997): *Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, Clueb, Bologna.
- Figal, G. (2015): *Il manifestarsi dell'arte. Estetica come fenomenologia*, Mimesis, Milano-Udine.
- Gadamer, H.-G., (2000): *Verità e metodo. Elementi di una ermeneutica filosofica*, Bompiani, Milano.

⁶ Su quest'ultimo punto, ringrazio Ludovica Neri e Vittoria Sisca per le loro preziose indicazioni. Colgo l'occasione per ringraziare altresì Giovanni Mugnaini per l'utile suggerimento di alleggerire l'apparato di note.

⁷ Il che, a scanso di equivoci, non è affatto detto che rappresenti un fattore negativo, di decadenza o altro ancora. Anzi, spesso si tratta di un'ottima cosa.

- Garda, M. (2007): *Teorie del tempo musicale nella modernità*, in G. Borio e C. Gentili (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Volume 2: Armonia, Tempo*, Carocci, Roma, pp. 321-342.
- Guanti, G. (1999): *Estetica musicale. La storia e le fonti*, La Nuova Italia, Firenze
- Hegel, G.W.F. (1976): *Estetica*, 2 voll., Einaudi, Torino.
- Matteucci, G. (2012): *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Milano-Udine, Mimesis.
- Michaud, Y. (2007): *L'arte allo stato gassoso*, Edizioni Idea, Roma.
- Platone, *Fedone*, in *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano 2000.
- Pustijanac, I. (2007): *Il tempo nel pensiero compositivo della seconda metà del Novecento*, in G. Borio e C. Gentili (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Volume 2: Armonia, Tempo*, Carocci, Roma, pp. 343-359.
- Rocconi, E. (2007): *Il tempo musicale nelle fonti dell'antica Grecia*, in G. Borio e C. Gentili (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Volume 2: Armonia, Tempo*, Carocci, Roma, pp. 249-260.
- Simmel, G. (1996): *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma.
- Sloboda, J. (1998): *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, il Mulino, Bologna.
- Vizzardelli, S. (2007): *Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari.