



FOCUS – I “SUONI”, LE CORPOREITÀ E L’ASCOLTO

Lo “spettacolo” dei suoni: traiettorie dell’ascolto tra etica ed estetica

Roberto Passarella

Phd in Human Science – Pedagogy | Università degli Studi di Perugia | roberto.passarella@dottorandi.unipg.it – r.passarella1@gmail.com

The “Spectacle” of Sounds: Trajectories of Listening Between Ethics and Aesthetics

Abstract

If music and sound have always played a fundamental role in shaping human sensibility and transmitting cultural and ethical values (whatever they may have been), today the risk is that this function is gradually being hollowed out by the dominance of technique and the commodification of knowledge. In a society increasingly oriented toward efficiency and measurability, the aesthetic dimension risks being reduced to mere entertainment, losing its capacity to influence thought and the collective imagination, if not slipping into the realm of distraction and indifference.

Keywords

Sound; Education; Corporeality; Emotions; Listening

Se la musica e il suono hanno sempre avuto un ruolo fondamentale nel modellare la sensibilità umana e nel trasmettere valori culturali ed etici (quali che fossero), oggi il rischio è che tale funzione venga progressivamente svuotata dal predominio della tecnica e dalla mercificazione del sapere. In una società sempre più orientata all’efficienza e alla misurabilità, la dimensione estetica rischia di essere ridotta a puro intrattenimento, perdendo la sua capacità di incidere sul pensiero e sull’immaginario collettivo, se non nell’ordine della distrazione e dell’indifferenza.

Parole chiave

Suono; educazione; corporeità; emozioni; ascolto

Premessa

Oggi, il suono è una presenza onnipervasiva (anche e soprattutto all’interno delle piattaforme digitali) che influenza profondamente emozioni e comportamenti (cfr. Strollo, 2009). L’amore odierno per il *sound* (fatto di atmosfere e ambientazioni sonore, più che di strutture musicali classicamente intese) rappresenta una forza ineguagliabile per suggestionare, ma anche per omologare. In questo senso il tema della sonorità in ambito educativo può risultare cruciale, anche se chiamare in causa una riflessione critica sull’aspetto sonoro non garantisce automaticamente alcuna sensibilizzazione.

Allora, il punto non è ridurre il suono ad un “farmaco” privo di rischi, ma piuttosto esplorarne il potenziale intrinseco. Ciò implica un cambio di prospettiva: non tanto chiedersi come il suono possa migliorare l’educazione, quanto interrogarsi su quanto spazio venga riservato oggi ad un ascolto che sia un “vero” e profondo ascolto, non preconfezionato. La dimensione sonora, infatti, può offrire una modalità di conoscenza ulteriore di sé stessi (e degli altri) che dialoga senza eccessivi filtri con le emozioni e le pulsioni umane, andando oltre i paradigmi tradizionali della razionalità. Ma affinché il suono possa esprimere appieno il suo potenziale, occorre ripensare le strutture sociali e culturali che ne regolano l’uso, passando da una fruizione il più delle volte superficiale ad un’esperienza riflessiva e critica.

1. Il suono olistico

Nel confronto tra il visivo e il sonoro emerge una gerarchia radicata nel pensiero occidentale (in particolar modo, da Platone in poi), secondo cui la vista, con la sua chiarezza e la sua stabilità, sarebbe il senso privilegiato del sapere, mentre il suono, mutevole e sfuggente, rimarrebbe relegato a una dimensione secondaria. Ma se si scava oltre la superficie di questa distinzione, si scopre che il primato della visione non è un dato “naturale”, bensì una costruzione culturale, il risultato di una lunga evoluzione del pensiero che ha progressivamente separato il corpo dalla mente, il sensibile dall’intellettuale. Eppure, in un tempo remoto, il suono era considerato il veicolo stesso del pensiero: esso non era un mero accessorio della parola, ma il suo archetipo e fondamento, la sua radice corporea (cfr. Jaynes, 1996 p. 126).

Si tratta di una prospettiva che è al centro della teoria di Steven Mithen (2019), secondo cui linguaggio e musica non sarebbero fenomeni separati, né tantomeno l’arte dei suoni un prodotto derivato dal linguaggio: entrambi, piuttosto, affonderebbero le proprie origini in un unico sistema espressivo primordiale. Questo mezzo di comunicazione ancestrale, che l’autore definisce “Hmmm”, ossia “un sofisticato sistema di comunicazione che aveva allo stesso tempo un carattere olistico (*holistic*), manipolativo, multimodale, musicale e mimetico” (p. 304), avrebbe accompagnato l’evoluzione umana per centinaia e centinaia di migliaia di anni, fungendo da canale fondamentale per plasmare affetti e strutture comunitarie. Non un linguaggio articolato e compositivo, né una musica come la intendiamo oggi, bensì un codice “olistico”, basato sull’intreccio tra vocalizzazioni e gestualità.

Mithen sottolinea come oggi la musica sia percepita principalmente come forma di intrattenimento, mentre in passato le varie forme di “musilingua” (cfr. Brown, 2000) svolsero un ruolo essenziale nel trasmettere emozioni e nel regolare le dinamiche sociali. Prima dell’emergere del linguaggio verbale, infatti, i nostri antenati non disponevano di parole per esprimere sentimenti o per influenzare il comportamento altrui, ma comunicavano attraverso sfumature sonore e modulazioni vocali (una condizione che accomuna l’uomo preistorico alle grandi scimmie antropomorfe odierne, i nostri parenti più prossimi, la cui comunicazione si basa ancora oggi su combinazioni di suoni e gesti capaci di modellare le interazioni sociali). Lo “Hmmm”, dunque, non era un semplice insieme di suoni privi di significato, ma un sistema raffinato in cui l’intonazione della voce e i movimenti del corpo veicolavano informazioni fondamentali, persino in contesti complessi (come la caccia collettiva).

Infine, la sua evoluzione graduale avrebbe condotto, circa 50.000 anni fa, alla formazione delle strutture linguistiche moderne. In sostanza, con l’*Homo Sapiens* il linguaggio si emancipò, separandosi progressivamente dalla dimensione estremamente fluida e “indistintiva” del suono olistico. Di conseguenza, la conquista fondamentale fu la capacità di trattare i suoni in modo isolato, utilizzandoli come elementi indipendenti e modulari in un sistema sintattico: se nella comunicazione olistica il significato era veicolato

dal flusso continuo di suono e gesto, nelle lingue "moderne" il significato emerge dalla combinazione di unità ben definite e riconoscibili. Questo processo di "tecnicizzazione" del linguaggio ha avuto profonde implicazioni cognitive e culturali, rendendo possibile la creazione di strutture espressive più complesse (appunto, come il linguaggio e molto più tardi la scrittura) e la straordinaria accelerazione dello sviluppo delle civiltà umane. La possibilità di riorganizzare strutturalmente le parole, di costruire frasi articolate e di trasmettere concetti astratti ha consentito alla nostra specie di elaborare conoscenze sempre più sofisticate, di perfezionare tecniche e di sviluppare sistemi simbolici complessi (mentre le società pre-linguistiche, o basate su un proto-linguaggio olistico, avrebbero sperimentato un'evoluzione decisamente più lenta, caratterizzata da un forte attaccamento alle forme espressive consolidate e dalla necessità di conservarle attraverso la memoria collettiva).

A questo punto, scrive Mithen:

La musica emerge dai residui del "HmMMM" una volta avvenuta l'evoluzione del linguaggio. Il linguaggio compositivo e referenziale assunse la funzione di mezzo di scambio delle informazioni in maniera così totale che il sistema "HmMMM" divenne una forma di comunicazione quasi completamente finalizzata all'espressione di emozioni e alla creazione di identità di gruppo, compiti per cui il linguaggio risulta relativamente inefficace. In realtà, essendo stato sollevato dal bisogno di trasmettere e manipolare informazioni, il sistema "HmMMM" poté specializzarsi in questi ruoli e fu libero di evolvere nella forma di comunicazione che oggi chiamiamo musica. Dato che gli esseri umani moderni che si esprimevano attraverso il linguaggio erano in grado di inventare strumenti complessi, le potenzialità del corpo umano divennero più estese ed elaborate, fornendo una serie di nuove possibilità per la produzione di suoni musicali. Con la nascita delle credenze religiose, la musica divenne il principale mezzo di comunicazione con le divinità (p. 364).

Da ciò risulta evidente che se il linguaggio e la musica condividono un'origine comune, allora la musica non è un semplice ornamento della cultura, ma una delle fondamenta stesse del pensiero umano. Essa rappresenta un ponte tra il corpo e la mente ad un livello estremamente profondo, testimoniando che, prima che il mondo fosse dominato dalle parole, fu il suono a dare forma alla coscienza e ai legami sociali.

2. Il simbolo del suono

Con l'abbandono della compattezza del mondo olistico, l'umanità si trovò immersa in una realtà psichicamente scissa: da un lato, la civiltà si sviluppò grazie alla strutturazione linguistica del sapere; dall'altro, la musica, nata come organizzazione tecnica (sul modello del linguaggio) dei residui della comunicazione olistica, iniziò a svolgere un ruolo cruciale nel canalizzare le emozioni più profonde, quelle che il linguaggio razionale non era in grado di contenere (come certi aspetti di ciò che indichiamo con spiritualità, in senso lato). Tutt'oggi, in quanto erede dell'antico retaggio sonoro, la musica preserva un legame privilegiato con la dimensione pre (e non)-verbale dell'esperienza: il suo ascolto, infatti, attiva un movimento regressivo della memoria, riportando alla luce tracce di una sensibilità arcaica, spesso silente nella coscienza ordinaria: «L'esperienza musicale è strettamente legata, nel suo sorgere, a eventi che si collocano nell'esperienza intrauterina, come primo luogo della divinità, in cui si compie la generazione del figlio dell'uomo» (Fornari, 1984, p. 28).

Basti pensare al fatto per cui l'eredità della comunicazione olistica continua a manifestarsi nel linguaggio odierno attraverso il gesticolare, l'enfasi posta su determinate sillabe e l'intonazione melodica delle frasi (un fenomeno particolarmente evidente, ad esempio, nelle lingue orientali). Tuttavia, la segmentazione dei suoni e delle parole, che ha reso possibile l'emergere della scrittura, ha anche interrotto l'originaria molteplicità (o plurivocità) di significati. Di conseguenza, quando si parla dell'ambiguità di un termine, di uno sguardo o di una situazione, si richiama probabilmente un'esperienza percettiva ed emozionale di matrice arcaica e particolarmente stratificata: quella del suono pre-mitico, le cui tracce, enigmatiche e profonde, sopravvivono nell'odierna espressione musicale "artistica".

Tuttavia, la musica non si limita a risvegliare questa memoria primordiale; in quanto forma d'arte, essa trasforma il suono in rappresentazione, mitigandone l'impatto emotivo attraverso una strutturazione che,

pur non essendo assimilabile al linguaggio, ne condivide alcune logiche organizzative. Le emozioni, dunque, non vengono semplicemente rievocate, ma rielaborate e ricomposte in una forma estetica che consente di osservarle da una nuova prospettiva. In questo senso, la musica si colloca in un punto di equilibrio tra irrazionalità e razionalità: essa fonde l'elemento "selvaggio" della sfera sonora con la disciplina della forma tecnica-artistica, generando un gioco dialettico in cui la memoria arcaica si riattiva per poi essere modulata e sublimata (cfr. Freud, 2005) sul piano della rappresentazione. Questo processo fa emergere la musica come luogo privilegiato di rielaborazione dell'esperienza umana, dal momento che il suono evoca un mondo perduto, suscitando una duplice reazione: da un lato, la sorpresa della riappropriazione di qualcosa di remoto; dall'altro, la malinconia di una perdita irrimediabile (cfr. Imberty, 1986), che la musica stessa trasforma nel cosiddetto piacere estetico.

In tal senso, Marius Schneider (1992) ha messo in luce come moltissime culture condividano un mito delle origini fondato sul sacrificio di una divinità: un atto primordiale in cui l'essere supremo si lacera, generando un suono che dà forma alla vita. Questa concezione si riflette nei primi rituali dell'umanità, in cui il ritmo e il canto non sono solo espressioni artistiche, ma strumenti attraverso i quali l'uomo partecipa attivamente al ciclo cosmico. Intonare un canto significa rinnovare simbolicamente il sacrificio divino, mantenendo vivo lo scambio tra il mondo terreno e la dimensione sacra. Riportiamo le parole di Schneider (2007):

Il suono è la sostanza originaria di tutte le cose, anche là dove non è più percepibile per l'uomo comune. Il canto della morte è la tenebra della notte, la bocca aperta della fame. [...] Nella concezione dei popoli primitivi gli spiriti [...] i morti abitano le caverne dei colli, gli alberi cari o le vecchie navi [...] e attraggono ogni cosa vivente, sia per infonderti nuova forza, sia per rigenerare sé stessi e tornare in vita sotto sembianze nuove [...]. [...] Il morto che canta simboleggia il sonno che largisce forza e che prende coscienza per fornire nuova forza, ossia sostanza musicale e ispirazione. [...] Il suono è ora il veicolo del morto, ora il morto stesso. [...] Il suono luminoso sta fra giorno e notte, fra lucentezza e tenebra, fra fuoco e acqua. [...] Questo suono luminoso [...] è il prodotto di uno scambio costante fra la tensione e il rilasciamento e nasce dalla lotta («guerra») fra le due forze antagoniste dell'universo. Non rappresenta né l'una né l'altra delle due forze, ma esprime il rapporto fra i due poli opposti. [...] Ciò che per la logica d'oggi è contrapposto e inconciliabile, nel mondo arcaico costituisce un'unità non solo vitale, ma anche concettuale (pp. 17-25).

In altre parole, con l'avvento del pensiero mitico, il suono smette di essere soltanto un fenomeno acustico o emotivo. Assume, invece, un valore simbolico e concreto, tanto reale quanto lo spazio che lo ospita. Il "suono della foresta", il "suono delle anime dei morti" o il "suono del destino" (cfr. Feld, 2009) non sono percepiti come semplici vibrazioni nell'aria, ma come presenze tangibili, manifestazioni di una realtà invisibile che si intreccia con l'esperienza umana. In questo scenario, la musica non è più solo una reazione emotiva agli eventi: diventa il mezzo attraverso cui il senso stesso dell'esistenza viene interpretato. E così, il ritmo dei riti struttura il tempo e le relazioni sociali, ma porta con sé anche un'attesa, che è preludio ad un evento necessario, cioè il sacrificio destinato a spezzare l'ordine per poi ristabilirlo.

3. Musica e educazione

Nel mondo antico la musica era indissolubilmente legata all'educazione emotiva: un mezzo per governare o liberare le passioni. Non era concepita come semplice espressione estetica, ma come strumento capace di trasformare la percezione e aprire varchi verso stati di coscienza differenti. Gli studi sullo sciamanesimo, in particolare quelli di Eric Dodds (2009), confermano che il suono era considerato una soglia verso una dimensione "altra", una realtà che sfuggiva ai sensi ordinari. Oggi, con una battuta, potremmo paragonarla a una forma arcaica e ante-litteram di "realtà aumentata", rappresentando a quel tempo un'immersione profonda in un mondo di connessioni invisibili, rese percepibili proprio attraverso l'esperienza musicale. Come sottolinea Ramón Andrés (2021):

A differenza di altre discipline [la musica] ebbe come primo compito la comunicazione, in virtù della sua capacità di imitare la natura e, insieme, di generare un linguaggio che rivela l'idea di un mondo

«altro». Ma a esercitare per primo il suo influsso sull'essere umano e sul formarsi del suo intelletto fu il suono, non l'organizzazione del medesimo, che è frutto di un'elaborazione successiva. L'udito, il solo dei sensi che possa considerarsi completamente sviluppato già alla nascita - oltre a essere quello che fornisce il maggior numero di informazioni già durante la vita intrauterina -, è ritenuto determinante nella formazione della coscienza, in quanto contribuisce alla costruzione dell'essere percettivo, che esiste nella misura in cui è capace di udire, il soffiare del vento così come lo spezzarsi di un ramo. Udire, ascoltare, equivale a presentire, e presentire conduce a pensare. Vale la pena di riflettere sul perché Friedrich Nietzsche così sagacemente osservava che l'udito è l'organo della paura, fonte dell'immaginazione, compagno della tenebra interiore [...]. Forse perché l'udito, anticamera della musica, gode di una capacità primigenia di captare mondi ancora ignoti, non formulati dalla parola, non concettualizzati (p. 22).

È più facile comprendere, allora, perché il suono, fin dai tempi più remoti, ha sempre rappresentato un eccezionale elemento di coesione tra ciò che consideriamo il nostro "io" ed il nostro corpo, in una relazione scevra dalle consuete e marcate divisioni attuate, in generale, dal pensiero razionale occidentale tra corporeità e ragione. Tant'è che per gli antichi pensare significava, in un certo senso, respirare, vibrare, essere attraversati dal flusso sonoro che lega il singolo, o un'intera comunità, al mondo circostante. Così scrive Adriana Cavarero (2003):

Per i greci più antichi, tale respiro ha la sua fonte principale in organi nerastri (le phrenes), ossia i polmoni, contenenti una sostanza aeriforme che Omero chiama thymos. [...] Per dirla con Empedocle, il cuore "dimora nel mare di sangue che ribolle intorno a esso, laddove principalmente si trova ciò che gli uomini chiamano pensiero [noema]". Per quanto strano possa sembrarci, prima del trionfo della metafisica, i greci sono dunque convinti che si pensi con i polmoni, non con il cervello (p. 75).

Eppure, il pensiero "razionale" ha progressivamente rimosso sempre di più questa dimensione, imponendo una concezione calcolatrice del pensiero che non di rado scade nel puro esercizio cerebrale, separato dalla "crudezza" e dall'impatto dell'esperienza. Questa trasformazione non è stata priva di conseguenze: essa ha segnato la crescente svalutazione di tutto ciò che non rientra nei parametri della logica della quantificazione, relegando storicamente la musica e la dimensione del suono ad un ruolo pressoché marginale. Ciò non significa che il suono sia stato del tutto escluso dal pensiero filosofico, bensì che il suo legame con il corpo, con le sue passioni e con il dionisiaco (cfr. Nietzsche, 2007, p. 201) è stato a lungo guardato con sospetto e poco approfondito (cfr. Kivy, 2007, p. 13).

Se riflettiamo su questo aspetto, non possiamo dire con alcuna certezza che un insieme di note ci dia l'immagine di un paesaggio specifico, di un oggetto fisico o di una scena ben delineata. Certo, possiamo trovare nella musica risonanze emotive ricorrenti, evocazioni soggettive, suggestioni che richiamano stati d'animo o ricordi, ma questi legami non sono mai fissi né universali. La musica, a differenza del linguaggio verbale, non possiede una grammatica *tout court* che stabilisca un rapporto preciso tra suoni e significati. Proprio per questo motivo, la cosiddetta "ineffabilità della musica" (cfr. Jankélévitch, 1998, p. 12) ha sempre rappresentato, all'interno del cosiddetto pensiero occidentale, un aspetto affascinante e, al tempo stesso, alquanto problematico: mentre il linguaggio ordinario si basa sostanzialmente su una logica di sottrazione di senso – una parola si limita ad indicare tendenzialmente una certa cosa e non un'altra – la musica sembra eludere questa dinamica. Così, il pensiero razionale, nel tentativo di comprenderla, spesso finisce per incastonare l'arte dei suoni entro schemi concettuali arbitrari, attribuendole significati extramusicali di ordine etico, ontologico o metafisico. La storia della filosofia e della musicologia testimonia questo bisogno costante di definizione, di incasellamento, di attribuzione di una funzione che vada oltre la sua semplice esistenza sonora (e non è raro, infatti, che la musica venga interpretata talvolta come linguaggio "segreto", come sistema simbolico, o come espressione di realtà trascendenti).

Il suono, infatti, sfugge al pieno controllo del *logos* videocentrico, oltrepassando le distinzioni nette e mettendo in crisi strutture culturali e sociali deterministiche; il pensiero che privilegia la vista, con la sua fissità e la sua definita chiarezza, mal tollera l'instabilità del suono, la sua natura evanescente e mutevole. Ma proprio in questa "vaghezza" risiede la sua forza: il suono non si lascia mai pienamente catturare, non si lascia mai possedere del tutto, sopravvivendo alle varie etichettature che le vengono attribuite nel mo-

mento (relazionale) dell'ascolto: la musica, non è solo espressione tecnico-artistica, ma una forma ulteriore di pensiero e di conoscenza del mondo. Scrive Emanuele Severino (1985):

La musica, dunque, non solo è il linguaggio originario, la «simbolica universale» che non può mai essere esaurita da alcun altro linguaggio, ma dice la verità essenziale della vita: che il «vero ente» — «l'Uno primigenio», «Dioniso», la vita vera che si nasconde sotto l'uomo civile - è l'«eterno sofferente pieno di contraddizioni», «l'eterno contrasto, padre delle cose» che scontano con la morte la colpa di essere nate, che cioè col loro annientamento rendono giustizia all'ingiustizia del loro essere state come cose determinate e individuate. L'«eterno contrasto» è cioè lo stesso divenire, dove il terrore e l'orrore della morte si uniscono alla «gioia dell'annullamento» di ogni individuo, perché proprio questo annullamento garantisce «l'eternità della vita» (p. 44).

Detto ciò, però, c'è un aspetto fondamentale da tenere in considerazione: le caratteristiche che rendono la musica, per tutte le motivazioni sopracitate, una forma espressiva attraverso la quale ci si può educare al riconoscimento e al contrasto delle rigidità del pensiero "verbale" e delle sue ideologie, sono le stesse che possono sabotare l'azione educativa; la musica, come si suol dire, può elevare lo spirito, ma può anche incitare alle passioni più sfrenate. La sua potenza sta proprio in questa ambiguità, in questa capacità di agire simultaneamente su piani diversi, di essere farmaco e veleno allo stesso tempo. Per questo motivo, ogni epoca ha cercato di definirne i limiti, di stabilire quali forme fossero lecite e quali pericolose, quali armonie fossero benefiche e quali sovversive.

4. Il *pharmakon* dell'udito

Come sottolinea Pascal Quignard (2015, p. 70), l'orecchio, privo di "palpebre", è sempre vigile, e ciò rende il suono una presenza costante e pervasiva nell'esperienza umana. Esso non è soltanto un fenomeno fisico, ma anche una realtà capace di coinvolgerci profondamente, sia sul piano sensoriale che su quello emozionale, assumendo una duplice e coesistente valenza: incantamento e obbedienza. Da un lato, infatti, il suono affascina e "rapisce", creando in ciascuno di noi un senso di "sincronia" con il proprio corpo (patendo le emozioni) ed "educando" le emozioni stesse (cioè, "strappandole" da noi stessi, portandole alla luce); dall'altro, richiama una dimensione di obbedienza, in quanto l'orecchio e il corpo sono costretti, in qualche modo, a dover reagire, a rispondere.

Questa doppia natura del suono emerge chiaramente, ad esempio, nei miti dell'antica Grecia. Com'è noto, il canto delle sirene nell'Odissea rappresenta un richiamo irresistibile, capace di affascinare tanto quanto di annullare la volontà, conducendo alla rovina. Al contrario, il mito di Orfeo celebra il potere trasformativo e curativo della musica, capace di creare un ponte tra questo mondo (quello dei vivi) e l'oltremondo (quello dei morti), trascendendo i limiti di quella che viene considerata la "condizione umana". Anche nel pensiero platonico relativo al ruolo educativo dell'arte (*in primis*, della poesia musicale), questa duplicità è centrale. Infatti, da un lato Platone (cfr. Simposio 187 a-d) riconosce nella musica un'arte capace di incarnare sapienza, equilibrio e armonia (e di rappresentare, dunque, un virtuoso modello di rapporto tra umanità e *techné*, tra pathos e pratica ideativa), mentre dall'altro il sommo filosofo non si risparmi mai abbastanza nel metterci in guardia rispetto alle frequenti derive educative legate proprio al potere persuasivo di poeti e musicisti (cfr. Repubblica, II-III), i quali, attraverso la forza suggestiva della loro *performance*, possono trasmettere valori etici e sociali potenzialmente fuorvianti o ingannevoli, diffondendo distrazione (spettacolarizzata) rispetto alle problematiche sociali (in modo simile al *divertissement* pascaliano).

Per maggiore chiarezza, consideriamo brevemente il Fedro platonico (274 c – 275 b), nel quale Socrate racconta il mito di Thamus e Theuth per illustrare l'ambivalenza del *pharmakon*. Il dio Theuth, presentando la scrittura come un rimedio alla dimenticanza, viene contraddetto dal re egiziano Thamus, il quale sostiene che essa, invece di rafforzare la memoria, la indebolirebbe, spingendo l'uomo ad affidarsi ai segni esterni anziché alla propria capacità interiore di ricordare. La scrittura, dunque, più che un farmaco neutrale o esclusivamente benefico, sarebbe un artificio che genera l'illusione della conoscenza; su questa scia, inoltre, si potrebbe allargare il ragionamento ad ogni altra tecnologia, che sarebbe ad un tempo sia risorsa che

pericolo, in quanto andrebbe a modificare la struttura del pensiero umano (cfr. Postman, 1993). L'arte, proprio come la scrittura, possiede questa duplice natura: non è affatto neutrale, e incide profondamente sul tessuto sociale. Per i Greci, infatti, la *téchne*, dotata di una concezione di arte e di tecnica molto più vasta rispetto a quella moderna (cfr. Tatarkiewicz, 1993, pp. 43-44), era un sapere pratico e conoscitivo, capace di modellare emozioni e pensiero. Il suo effetto sulla società, quindi, non può essere mai considerato indifferente, poiché essa, se significativa, è capace di ristrutturare la percezione e di indirizzare la sensibilità collettiva (cfr. Milella, 2000).

Chiamando in causa anche il pensiero di Rousseau (2015, pp. 50-51) all'interno di questa riflessione, egli osservò che arti e scienze, lungi dall'essere strumenti di progresso "puro", nascono dai vizi umani e possono finire addirittura per amplificarli:

L'astronomia è nata dalla superstizione; l'eloquenza dall'ambizione, dall'odio, dall'adulazione, dalla menzogna; la geometria dall'avarizia; la fisica da una vana curiosità; tutte, e la morale stessa, dall'orgoglio umano. Le scienze e le arti debbono dunque la nascita ai nostri vizi: noi dubiteremmo meno dei loro vantaggi, se la dovessero alle nostre virtù. Il loro vizio d'origine è ancor troppo riprodotto nei loro oggetti. Che faremmo delle arti, senza il lusso che le alimenta? Senza l'ingiustizia degli uomini, a che servirebbe la giurisprudenza? Che diverrebbe la storia, se non vi fossero tiranni, guerre, cospiratori?

Insomma, la funzione catartica dell'arte (e della cultura in generale) sarebbe, appunto, ambivalente: se da un lato le opere dell'ingegno sublimano e ordinano l'esperienza, dall'altro possono far riemergere il caos che dovrebbero domare. Questa ambiguità ricorda l'idea di Nietzsche (1977) sull'abisso: «Chi lotta con i mostri deve guardarsi dal non diventare con ciò un mostro. E se guarderai a lungo in un abisso, anche l'abisso guarderà in te» (p. 73). Analogamente, l'arte non è solo un mezzo per "trascendere" la realtà, ma anche un canale attraverso cui le tensioni più oscure riaffiorano; così anche la cultura, anch'essa *pharmakon*, tenta di curare le ferite della società attingendo dalle stesse forze che le hanno generate. Ogni forma di sapere porta con sé il trauma della perdita e il desiderio di riconquista, e l'arte, nel suo essere espressione dell'abisso umano, riesce, anche solo per poco, a farlo risalire in superficie.

L'arte, infatti, è il luogo in cui la condizione umana prende forma attraverso un equilibrio dinamico tra opposti. Come già accennato, ogni opera nasce dalla tensione tra continuità e rottura, tra ciò che permane e ciò che si trasforma. La creatività stessa è frutto di questa dialettica: da un lato, l'eco del già noto, il ritorno ciclico della tradizione; dall'altro, l'impulso verso il nuovo, verso l'inedito che spezza l'ordine stabilito. È proprio in questo spazio di contraddizione che l'arte trova il suo significato più profondo. Un esempio emblematico di questa dinamica è proprio la musica: pur risultando "astratta", impalpabile, essa rende percepibile al meglio il gioco tra stabilità e mutamento, tra armonia e dissonanza. Agli occhi della civiltà tecnicizzata dell'Homo Sapiens, il suono, in sé, è divenuto una ferita simbolica, poiché testimonianza dell'antichissimo legame con l'universo olistico che ormai si è spezzato; eppure, attraverso la musica questa frattura si organizza in una forma (frutto della tecnica) che, sotto innumerevoli vesti e modalità, riesce a parlarci e ad emozionarci (cfr. Ball, 2011, pp. 307-308).

Ogni esperienza artistica, peraltro, funziona in modo simile: ci pone di fronte ad un paradosso, lo accoglie senza dissolverlo, permettendoci di abitare quella soglia (similmente allo schiavo della caverna platonica) tra equilibrio e caos. In definitiva, l'idea stessa di creazione artistica, e di creatività generale, affonda le radici in questo continuo e ciclico susseguirsi di fratture e ricostruzioni, di lacerazioni e rigenerazioni.

5. Musica e responsabilità formativa

Alla luce di quanto detto finora, giungiamo alla questione più importante: quale ruolo educativo può rivestire la dimensione "sonora" nelle società contemporanee? Perché considerare tale aspetto all'interno di un dibattito che mira a potenziare i legami inter e intra culturali, contro le continue e crescenti discriminazioni e disuguaglianze in tutto il mondo? In altre parole, in che modo si può riflettere, in particolare da una prospettiva di filosofia dell'educazione, sulla sonorità (storicamente trascurata dal pensiero filosofico per via del suo legame "pulsionale" con la corporeità) senza dare l'impressione che se ne utilizzi l'impatto

– per così dire – “mediatico” e “spettacolarizzante” per evadere, in un certo senso, dalle criticità urgenti del mondo contemporaneo?

Se la musica e il suono hanno sempre avuto un ruolo fondamentale nel modellare la sensibilità umana e nel trasmettere valori culturali ed etici (quali che fossero), oggi il rischio è che tale funzione venga progressivamente svuotata dal predominio della tecnica e dalla mercificazione del sapere. In una società sempre più orientata all'efficienza e alla misurabilità, la dimensione estetica rischia di essere ridotta a puro intrattenimento, perdendo la sua capacità di incidere sul pensiero e sull'immaginario collettivo, se non nell'ordine della distrazione e dell'indifferenza.

La cosiddetta “fine delle grandi narrazioni” – come fece già notare a suo tempo Lyotard (2022, p. 6) –, nel tentativo di smantellare le tiranniche e totalizzanti ideologie del passato, ha trasformato il nostro modo di apprendere e di concepire la conoscenza, spingendoci verso una frammentazione in cui il valore del sapere è sempre più determinato dalla sua utilità pressoché immediata. In questo contesto, la tecnica non è più semplicemente uno strumento, ma diventa il nuovo orizzonte entro cui tutto viene interpretato, compresa l'educazione. Il problema non è solo il contenuto di ciò che apprendiamo, ma il modo in cui il sapere viene strutturato e percepito: non più come un processo di costruzione critica, ma come un accumulo di dati da immagazzinare e rendere operativi (cfr. Han, 2023, p. 7).

Questa trasformazione impone una riflessione urgente sul rapporto tra estetica e pedagogia, visto il loro legame millenario. E se il sapere viene appiattito su una logica esclusivamente tecnica e performativa, cosa ne sarà della capacità umana di creare significati e di costruire una visione complessa del mondo? Quale futuro per l'educazione in una società in cui la tecnologia detta sempre più le condizioni del nostro rapporto con il reale?

Le nazioni sono sempre più attratte dall'idea del profitto; esse e i loro sistemi scolastici stanno accantonando, in maniera del tutto scriteriata, quei saperi che sono indispensabili a mantenere viva la democrazia. [...] Gli studi umanistici e artistici vengono ridimensionati, nell'istruzione primaria e secondaria come in quella universitaria, praticamente in ogni paese del mondo. Visti dai politici come fronzoli superflui, in un'epoca in cui le nazioni devono tagliare tutto ciò che pare non serva a restare competitivi sul mercato globale, essi stanno rapidamente sparendo dai programmi di studio, così come dalle teste e dai cuori di genitori e allievi (Nussbaum, 2011, pp. 21-22).

A questo punto, si inserisce un'ulteriore questione: ogni grande opera d'arte sembra essere emersa da un terreno intriso di conflitti, paure e dolore. È possibile, infatti, immaginare una produzione artistica che prescinda da tutto questo? Se l'arte è una forma di espressione umana, può davvero esistere senza attingere dall'oscurità dell'esperienza umana?

La storia mostra come l'arte sia stata spesso sostenuta e alimentata dai poteri dominanti, che l'hanno finanziata e strumentalizzata per consolidare la propria autorità. Per avere un'idea più concreta della problematica, basti anche solo pensare alla straordinaria produzione artistica del Rinascimento e da quali poteri provenivano i fondi per realizzarla; oppure come gli artisti, in particolar modo i musicisti, siano stati integrati nei regimi totalitari del '900 a scopi “formativi”, anche se si trattava di vera e propria propaganda culturale rivolta alle masse (cfr. Dal Lago, Giordano, 2014; Disoteo, 2014). Questo porta a una riflessione inevitabile: ogni opera d'arte è, in qualche misura, il prodotto di un sistema di potere, e la bellezza che oggi ammiriamo, e alla quale chiediamo sostegno nella formazione e nella sensibilizzazione dei giovani (e dei meno giovani), è stata resa possibile, il più delle volte, da guerre, soprusi e inganni (cfr. Steyerl, 2018, p. 168).

Come già detto, la cultura non è mai stata un fenomeno neutrale, e chi la produce si muove spesso all'interno di dinamiche di influenza e compromesso inerenti ai giochi di forza del potere e del dominio. Eppure, nonostante questa dipendenza dal potere, continuiamo ad attribuire all'artista un'aura di indipendenza e responsabilità morale. Ci aspettiamo che l'arte elevi, che ispiri, che serva un ideale più alto. Ma perché l'artista dovrebbe necessariamente essere un esempio etico? Per quale motivo si pensa che la creatività debba tradursi automaticamente in un miglioramento dell'umanità?

L'arte ha quasi sempre avuto relazioni agevoli con il potere. Sin dalle sue origini, dall'antico Egitto al secondo Impero, essa è stata utilizzata per rafforzare lo stato e per glorificarlo. Ma qual è stata in questo secolo la sua posizione specifica, nuova e singolare? In che modo l'artista moderno ha reagito ai conflitti

che lo hanno insanguinato? Sino a che punto egli si è reso complice delle dittature, dal fascismo al comunismo, che lo hanno segnato? Qual è stata, nel suo insieme, la posizione del movimento moderno di fronte alle dottrine politiche che lo hanno colpito con la loro violenza? (Clair, 2014, p. 13).

Questo è un fatto su cui bisogna tornare a riflettere per far sì che lo spettacolo estetico non sia privato di uno sguardo critico, specialmente nel momento in cui lo si accosta, con forza, alla "passione" educativa (cfr. Madrussan, 2021).

6. Il beneficio musicale

Il rischio di una riduzione dell'educazione a semplice trasmissione di competenze misurabili, escludendo dimensioni più profonde come la creatività, la riflessione critica e l'immaginazione, è sempre più evidente (cfr. Bauman, 2011, p. 58). In questo scenario, il ruolo della musica diviene centrale, non solo come disciplina artistica, ma come veicolo di un modello educativo alternativo, capace di resistere alle logiche della pura efficienza e del calcolo strumentale.

La musica, per sua natura, si sottrae alla rigidità delle strutture razionali imposte dalla tecnocrazia contemporanea. Essendo un'arte che si sviluppa nel tempo, essa non può essere completamente ingabbiata in schemi predeterminati: esige sensibilità, ascolto, interpretazione, elementi che sfuggono alle metriche della produzione industriale e della valutazione standardizzata. Inoltre, la dimensione collettiva della musica – il suo essere esperienza condivisa, espressività universalmente diffusa e pratica di comunità – la rende un ambito privilegiato per interrogarsi sul senso stesso dell'educazione e del rapporto tra individuo e società (cfr. Small, 1977).

Va ripetuto ancora una volta: l'arte musicale non è un semplice ornamento culturale, ma un autentico spazio di resistenza rispetto all'omologazione imposta dai meccanismi di potere. In essa si cela una forza pedagogica che può rivelarsi essenziale per la formazione dell'essere umano (cfr. Musaio, 2007, p. 28), poiché consente di esplorare i limiti del pensiero calcolante e di riscoprire, come suggerisce Dewey (2023), l'importanza dell'intuizione, della sensibilità e dell'immaginazione:

Il problema della relazione tra arte e morale troppo spesso viene trattato come se riguardasse esclusivamente l'arte. In pratica si suppone che la morale sia convincente in teoria se non nei fatti, e che l'unica questione sia se e in quali modi l'arte debba conformarsi a un sistema morale già sviluppato [...]. L'immaginazione è lo strumento principale del bene. È quasi un luogo comune dire che i modi in cui una persona considera e tratta i propri simili dipendono dalla sua capacità di mettersi con l'immaginazione al loro posto (p. 240).

Se l'educazione ha il compito di preparare le nuove generazioni ad un futuro che si prospetta sempre più incerto e spregiovolmente competitivo, non può limitarsi a fornire friabili strumenti tecnici: deve piuttosto coltivare lo spirito creativo, il senso critico ed una responsabilità etica che il contatto con l'arte, a patto che sia di qualità e non mero spettacolo di distrazione (cfr. Lipovetsky, 2019, pp. 385-386), di certo può acuire. Anche se il mondo contemporaneo ama rivestirsi di una diversità sfavillante, il rischio dell'omologazione è sempre più incombente. È nel riconoscere il non detto tra le righe che l'arte, e specialmente la musica, può risultare preziosa.

In merito a ciò, lasciamo che sia uno scritto di Lyotard (2015) a dare maggiore chiarezza e incisività a questa prospettiva:

L'opera d'arte testimonia che gli oggetti non esistono, che sono tracce - filtrate, codificate e decodificate dalla nostra sensibilità corporea e dalle nostre lingue – di un potere che li eccede. [...] La storia di Babele, nella Genesi, racconta che i popoli, prima di intraprendere la costruzione della Torre, parlavano lingue differenti e si comprendevano. Il Signore interrompe l'edificazione del monumento unitario, rendendo le lingue incomprensibili le une alle altre. Fu necessario inventare la traduzione. Alcuni tentano oggi di riprendere il progetto di un monumento unico, un concerto delle nazioni, delle loro lingue e delle loro musiche: una trasparenza. Questo monismo resta sempre pericoloso; oggi è quello dell'oggetto culturale, che ha occupato il posto proprio delle opere. Noi siamo nella situazione del-

l’epoca di Babele. Le musiche sono differenti, ma esse si intendono le une con le altre. Esse non si scambiano: esse si incontrano. Se si pretende di omogeneizzare la loro diversità, si ottiene una sordità forzata. Occorre che la Torre non sia costruita (pp. 127-128).

Nota bibliografica

- Andrés R. (2008). *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Quaderns Crema S.A.U. (trad. it., *Il mondo nell’orecchio*, Adelphi, Milano, 2021).
- Ball P. (2010). *The music instinct. How music works and why we can’t do without it*, Random House UK (trad. it., *L’istinto musicale. Come e perché abbiamo la musica dentro*, Dedalo, Bari 2011).
- Bauman Z. (2005). *Liquid Life*, Cambridge: Polity Press (trad. it., *Vita liquida*, Laterza, Bari-Roma 2011).
- Brown, S. (2000), The “musilanguage” model of human evolution. In N.L. Wallin, B. Merker, S. Brown (Eds.), *The Origins of Music*. Cambridge: MIT Press.
- Cavarero A. (2003). *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- Clair J. (1997). *La responsabilité de l’artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris: Éditions Gallimard (trad. it., *La responsabilità dell’artista*, Se, Milano 2014).
- Dal Lago A., Giordano S. (2014). *L’artista e il potere. Episodi di una relazione equivoca*, Bologna: il Mulino.
- Dewey J. (1934). *Art as Experience*, New York: G.B. Putnam (trad. it., *Arte, educazione, creatività*, Feltrinelli, Milano, 2023).
- Disoteco M. (2014). *Musica e Nazismo. Dalla musica “bolscevica” alla musica “degenerata”*, Ricordi-Lim.
- Dodds E. (1951). *The Greeks and the Irrational*, University of California Press (trad. it., *I greci e l’irrazionale*, BUR, Milano 2009).
- Feld S. (1990). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press (trad. it., *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell’espressione Kaluli*, il Saggiatore, Milano 2009).
- Fornari F. (1984). *Psicoanalisi della musica*, Milano: Longanesi.
- Freud S. (1910). *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (trad. it., *Leonardo da Vinci*, Newton Compton, Roma 2005).
- Han Byung-C. (2021). *Infokratie*, Matthes & Seitz Berlin (trad. it., *Infocrazia*, Einaudi, Torino 2023).
- Imberty M. (1986). *Suoni, Emozioni, Significati. Per una semantica psicologica della musica*, trad. it., Bologna: Clueb.
- Jankélévitch V. (1981). *La musique et l’ineffable*, Éd de Seuil (trad. it., *La musica e l’ineffabile*, Bompiani, Milano 1998).
- Jaynes J. (1976). *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston: Houghton Mifflin (trad. it., *Il crollo della mente bicamerale e l’origine della coscienza*, Adelphi, Milano 1996).
- Kivy P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford University Press (trad. it., *Filosofia della musica, un’introduzione*, Einaudi, Torino 2007).
- Lipovetsky G. (2017). *Plaire et toucher. Essai sur la société de séduction*, Paris: Gallimard (trad. it., *Piacere e colpire. La società della seduzione*, Raffaello Cortina, Milano 2019).
- Liotard Jean-F. (1979). *La condition Postmoderne*, Paris: Les Éditions de Minuit (trad. it., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 2022).
- Liotard J.-F. (2012). *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l’art*, Leuven University Press (trad. it., *Rapsodia estetica. Scritti su arte, musica e media* (1972-1993), Guerini, Milano 2015).
- Madrusan E. (2021). *Formazione e musica. L’ineffabile significante nel quotidiano giovanile*. Milano: Mimesis.
- Milella M. (2000). *Percorsi tra narrazione e tras-formazione*, Padova: Cleup.
- Mithen S. (2005). *The Singing Neanderthals. “The Origins of Music, Language, Mind and Body”*. Weidenfeld & Nicolson (trad. it., *Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*, Codice, Torino, 2019).
- Musaio M. (2007). *Pedagogia del bello. Suggestioni e percorsi formativi*. Milano: FrancoAngeli.
- Nietzsche F. W. (1872). *Die Geburt der Tragödie* (trad. it., *La nascita della tragedia*, Newton Compton, Roma 2007).
- Nietzsche F. W. (1886). *Jenseits von Gut und Böse* (trad. it., *Al di là del bene e del male*, Newton Compton Editori, Roma 1977).
- Nussbaum M. C. (2010). *Not for profit. Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton University Press (trad. it., *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Il Mulino, Bologna 2011).
- Platone (2000). *Tutti gli scritti*, Milano: Bompiani.
- Postman N. (1992). *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, New York: A. Knopf (trad. it., *Technopoly. La resa della cultura alla tecnologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993).

- Quignard P. (1996). *La haine de la musique*, Paris: Calman-Lévy (trad. it., *L'odio della musica*, EDT, Torino, 2015).
- Rousseau Jean-J. (1750). *Discours sur les sciences et les art* (trad. it., *Discorsi*, Bur, Milano 2022).
- Schneider M. (1992). *Le role de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non europeennes* (trad. it., *La musica primitiva*, Adelphi, Milano 1992); (2007). *Il significato della musica*, trad. it., Milano: SE.
- Severino E. (1985). *Il parricidio mancato*. Milano: Adelphi.
- Small C. (1977). *Music Society Education*. London: John Calder Ltd.
- Steyerl H. (2017). *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War*. Verso (trad. it., *Duty Free Art. L'arte nell'epoca della guerra civile planetaria*, Johan & Levi 2018).
- Strollo M. R., Capobianco R. (Eds.). (2009). *Il ruolo della musica nella formazione dell'identità individuale e sociale*. Lecce: Pensa Multimedia.
- Tatarkiewicz, W. (1993). *Storia di sei idee: l'arte, il bello, la forma, la creatività, l'imitazione, l'esperienza estetica*, trad. it., Palermo: Aesthetica.