

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

### Ri-sonanze mitologiche, narrative e formative

---

**Marco Milella**

Associate Professor of General and Social Pedagogy | Department of Philosophy, Social and Human Sciences and Education | University of Perugia (Italy) | [marco.milella@unipg.it](mailto:marco.milella@unipg.it)

---

### Mythological, narrative and formative re-sonances

---

#### Abstract

*We live completely immersed and, often, submerged in all kinds of narratives whose main purpose is to provoke a predisposed behaviour; usually the purpose is to push us to buy something or adhere to a propaganda direction. In this context, the myth, which has always had a formative task, seems to be displaced, overtaken precisely by the desire to create confusion among the criteria for evaluating the multiple realities we encounter. From mythology and its inventive resonances, one can still start to recognise what, being an avowed figment of the imagination, cannot cheat and distinguish what, on the other hand, maliciously tends to abolish differences between similarities so as to be able to “pass off” the false as true. This is a task in which formative processes are called upon to engage and choose which “soundscape” to experience and bring to life.*

#### Keywords

Sonorities, mythologies, magic, narration, formation

Viviamo completamente immersi e, spesso, sommersi da narrazioni di tutti i tipi che hanno come scopo precipuo quello di provocare un comportamento predisposto; in genere d’acquisto o di adesione a un indirizzo propagandistico. In questo contesto, il mito, che ha avuto da sempre un compito formativo, sembra essere spiazzato, superato proprio dalla volontà di creare confusione tra criteri di valutazione delle realtà plurime che attraversiamo. Dalla mitologia e dalle sue risonanze inventive, si può ancora ripartire per riconoscere ciò che, essendo dichiaratamente frutto di immaginazione, non può imbrogliare e per distinguere ciò che, invece, tende, dolosamente, ad abolire le differenze tra le somiglianze in modo da poter “spacciare” il falso come vero. Si tratta di un compito nel quale i processi formativi sono chiamati a impegnarsi e a scegliere quale “paesaggio sonoro” vivere e far vivere.

#### Parole chiave

Sonorità, mitologie, magia, narrazione, formazione

## Premessa

“Tebe dalle Sette Porte, chi la costruì?

Ci sono i nomi dei re, dentro i libri.

Sono stati i re a strascicarli, quei blocchi di pietra?” (Brecht, 2014, p. 154). Questo è il primo quesito che pone Brecht nella sua rinomata poesia *Domande di un lettore operaio*. L'autore, con questi versi, pone una questione importantissima, la modalità con le quali è avvenuta e avviene la “ri-costruzione” della storia di un'opera famosa: il misconoscimento dei senza nome e dei “senza voce” (Milella, 2023). In altri termini: come dovrà essere tramandato questo evento, ovvero da quale punto di vista va inquadrata e considerata la storia del passato da parte dell'umanità? Dovranno essere ricordati solo i nomi dei grandi e dei potenti, dei sovrani e dei condottieri, mentre dovranno essere relegati alla *damnatio memoriae* i tanti sfruttati la cui anonima fatica ha reso possibile la realizzazione di un'opera tanto magnificente?

In effetti, conosciamo i nomi di molti re di Tebe, perché nell'universo dei racconti greci sulla città dalle sette porte riecheggiano i nomi di molti potenti: da Laio a Edipo, da Eteocle a Polinice a Creonte. Nessuno di loro, però, aveva trascinato con le sue braccia le pietre ciclopiche che formavano quelle antichissime mura. Nella storia “ufficiale”, nei racconti leggendari, nei miti non c'è traccia di chi ha “strascicato” le pietre di Tebe. E proprio sull'ascolto, sulla lettura e sulla riflessione di quei racconti epici si sono formate generazioni di giovani che hanno “assorbito” anche la perniciosa abitudine di non considerare chi ha permesso la “gloria” dei “grandi” e provocato la dimenticanza degli ultimi.

A tale proposito, bisogna riconoscere che i miti sicuramente ricordano e raccontano sia dicendo che non dicendo, sia svelando che non svelando. In essi, la cronaca è frammista con l'immaginazione che, a sua volta, interviene nella formulazione dei ricordi. Secondo Vico (2013), infatti, già i bambini vivono un concentrato di imitazioni, memorie e fantasie. Memorie e immaginazioni sono attive insieme e vanno riconosciute nella loro costante contiguità. Tale prossimità tra memoria e immaginazione può servire non solo per nascondere la fatica degli umili, a cui si riferisce Brecht, ma anche per dire, in maniere sempre diverse, qualcosa di nuovo; qualcosa che unisce campi apparentemente lontani ed esprime desideri, speranze, suggestioni e immagini nuove.

### 1. Mitologie *ad hoc*

Italo Calvino propone una vera e propria pedagogia di questa immaginazione, che prevede la capacità di sviluppare un'accoglienza reciproca tra “la generazione spontanea delle immagini e l'intenzionalità del pensiero discorsivo” (Calvino, 1993, p. 101). Si tratta di creare un ponte tra l'immaginazione, considerata come comunicazione di ciò che rimane misterioso – nel senso che non lo si finisce mai di scoprire – e quella comunicazione ritenuta strumento di conoscenza anche scientifica. Il discorso per immagini, precipuo nel mito, può emergere anche dal linguaggio in apparenza più lontano dal mito stesso, come quello della scienza contemporanea e viceversa. Così esemplifica Calvino: “Anche leggendo il più tecnico libro scientifico o il più astratto libro di filosofia si può incontrare una frase che inaspettatamente fa da stimolo alla fantasia figurale” (Calvino, 1993, pp. 100-101). Questa forma precipua di fantasia che è appunto “figurale”, si basa sulla costruzione di “figure”, sul plasmare forme: il termine “figura” è imparentato etimologicamente con il latino “*figere*”, che significa anche “inventare”. *Fingere* è, quindi, produrre qualcosa, farlo emergere in primo piano (la figura pone in risalto) a partire da qualcos'altro. Tuttavia, questo processo non è un semplice mutamento perché mantiene sia l'uno che l'altro, l'uno nell'altro, l'uno con l'altro: si tratta insomma di una trasformazione complessa che implica la conservazione dei due termini in gioco. Del resto, un frequente sinonimo di *figere* è, nel linguaggio comune, “*simulare*”; in questa parola risuona l'avverbio latino *simul* che significa l'accadere assieme, in contemporanea, di due eventi e, quindi, l'essere insieme dell'uno e con l'altro.

Anche le neuroscienze, a seguito della scoperta dei neuroni specchio (Rizzolatti, Sinigaglia, 2006), ribadiscono che ogni fantasia non implica soltanto un'attività mentale, ma una complessa interazione corporea, un'incorporazione (*embodiment*) e una simulazione (Gallese, 2013) di ciò che si finge. Per qualunque lettore e/o ascoltatore, il percepire, il leggere un testo letterario, filmico o sonoro – anche il più fantasioso – equivale a simulare, o meglio a vivere una simulazione incarnata (Gallese, Sinigaglia, 2011) dell'esperienza

descritta nel testo stesso. In forza di tale simulazione incarnata, infatti, il “percepiente” imita, ricrea e fa risuonare nel proprio corpo, quell’esperienza che sta “leggendo”.

Questa trasformazione, questo essere insieme uno e altro, “identità” e “alterità”, è anche alla base della possibilità di immedesimazione, che ci fa essere differenti mentre rimaniamo noi stessi e che consente la nascita del teatro e della narrazione<sup>1</sup>. Ogni personaggio, teatrale ad esempio, non è mai il risultato di una pura imitazione della vita reale, cioè un semplice rispecchiamento passivo, bensì una presa di distanza da una realtà e, quindi, una sorta di emancipazione da quell’unica realtà, mediante l’ideazione, la costruzione e la produzione di vite possibili. Un personaggio, però, non è un’idea o, meglio, non è solo un’idea di un autore, ma è una peculiare opportunità che, con una metafora sonora, musicale, fa risuonare armonicamente le singolarità di ciascun lettore/spettatore nei sempre possibili plurimi livelli di vita, di realtà, di relazione con i quali rappresenta un’esperienza. Del resto i miti possono essere considerati proprio come storie in grado di suscitare forti coinvolgimenti, rispecchiamenti e risonanze di esperienze. Le storie, infatti, letteralmente e sensorialmente si ascoltano, si leggono o si vedono ma, soprattutto, in realtà “si sentono”. Le parole risvegliano la nostra immaginazione e la figurazione di immagini invisibili, musicali e ritmiche in grado di attivare personificazioni di parti di noi stessi, “attori” del teatro della nostra coscienza, che possiamo chiamare “personaggi”. Questi ultimi fanno esperienza e fanno fare esperienza con loro a chi li legge, li ascolta, li vede. In questo senso, ognuno è anche una costruzione della propria immaginazione che è, a sua volta, l’intreccio delle storie di miti che costituisce la propria singolare biografia. Ciò che ci raccontiamo di noi stessi e ciò che ci viene raccontato dai riconoscimenti degli altri e dalle nostre culture non è indifferente per il mutare continuo della nostra personificazione e del nostro agire nell’esistenza. Non si tratta di descrivere, di riferire, di denotare, quindi, ciò che ci circonda, ma di “sentire un mondo”, di palesare l’emergere di esso come relazione e come insieme di eventi che risuonano, unendo o dividendo, come avviene in una riuscita o fallita condivisione collettiva dei canti, dei miti e dei poemi, nella storia delle culture umane.

La “fantasia figurale” di Italo Calvino è tanto più fertile, quanto più è favorita la reciproca curiosità sulle immagini che noi e gli altri possiamo costruire tanto di noi stessi, quanto degli altri. Tutto ciò si sviluppa nella condivisione e nella esplicitazione dei significati, che si possono dare ai ricordi, ai miti e alle immagini e che possono essere moltiplicati, in virtù del loro intrecciarsi, attraverso gli incontri tra le persone e le loro storie.

E, dunque, da un mito muoviamo, proprio da quello che sembra dare una risposta “magica”, forse ancora una volta mistificatrice, alla domanda di Brecht. Magica perché racconta di una città famosissima, Tebe, le cui mura sarebbero state costruite non con la fatica degli schiavi, ma tramite la musica. Sul tema del magico si tornerà in seguito.

Le fonti di questo racconto della fondazione di Tebe fanno parte di un ciclo di miti andato perduto; se ne trovano tracce in qualche brevissimo frammento proveniente dalla letteratura, dalla drammaturgia e dalla tragedia greca. Comunque il racconto è accennato anche nel canto XI dell’Odissea. Tebe, la città fortificata dalle sette porte, sarebbe stata edificata da due fratelli: Zeto e Anfione. I fratelli costruttori vollero cingere di mura la città, ma mentre il primo lavorava da semplice e normale operario, scavando e spostando le pietre con la potenza dei propri muscoli, il secondo avrebbe usato la musica del suo strumento, la lira, per far arrivare ai carpentieri e agli altri operai, “senza sforzo” i materiali con i quali costruire appunto la città. Attraverso il suono portentoso della lira divina, Anfione trascinò giù dal monte Citerone le pietre, che andarono da sé a collocarsi in modo da formare il cerchio delle mura. In un certo senso, si potrebbe dire che, secondo questo mito, le mura di Tebe si sarebbero costruite da sole perché le pietre si sarebbero disposte ordinatamente al posto giusto, quasi semplicemente “affabulate”, “cullate” dalle sonorità provenienti dalla lira di Anfione. A questo punto ci si può chiedere: ma chi era Anfione? Sicuramente un *eroe*, non, però, un eroe in senso moderno, ovvero qualcuno che ha compiuto gesti eroici in qualche battaglia o gesti salvifici sacrificando se stesso, bensì un eroe per sangue, per discendenza semi-divina, come molti altri della mitologia greca. Anfione, infatti, era uno dei tanti figli nati dall’unione di una divinità con un mortale. Nello specifico, Anfione era figlio di Zeus e di una donna mortale. A seconda delle versioni

1 Questo processo avverrebbe, secondo Jaynes (2014), in corrispondenza con la conformazione teatrale e narrativa della nostra coscienza.

avrebbe ricevuto in dono la lira da Ermes oppure sarebbe stato lui stesso l'inventore di questo strumento dai mirabolanti poteri (Kereny, 1963, pp. 47-51).

L'idea che il ritmo scandito da una lira possa muovere le pietre potrebbe essere inquadrata come un'ennesima conferma della protesta di Brecht: si disconosce il lavoro degli umili e la loro fatica viene sublimata attraverso un "trucco" narrativo. Effettivamente, come già accennato, molti miti oltre a svelare, a dire con un linguaggio diverso da quello logico, le stesse "verità", sono stati ideati anche per nascondere, per occultare e nobilitare altre verità scomode e/o tragiche soprattutto per i dominatori di turno. Tale pratica è arrivata e continua fino ai nostri giorni e i processi formativi non possono non farci i conti. Anzi, addirittura i processi formativi devono stare attenti a non dare per scontati i messaggi moralistici che, spesso, vengono attribuiti a miti e favole solo allo scopo di confermare o una qualsivoglia "pedagogia popolare" (Bruner, 1997) o un'interpretazione edulcorata, ma non educante, della tragicità della vita.

Solo a titolo d'esempio, si può citare il famoso mito di Icaro e Dedalo, ricordato soprattutto come monito contro la disobbedienza dei figli e come "giusta" punizione dell'ambizione sfrenata degli stessi, quando non sanno contenere i propri desideri, temperandoli. In breve, secondo la versione dominante, la storia di Icaro, tramandata da Ovidio e Virgilio, ripresa da Dante, Boccaccio e Chaucher nonché da autori anche vicini all'età contemporanea, s'incentra sul rapporto tra Icaro e il padre Dedalo, il quale aveva costruito a Creta il famoso labirinto per conto del re Minosse e nel quale era rinchiuso il mostruoso Minotauro. Poiché Dedalo aiutò, previa intercessione della figlia di Minosse, Arianna, Teseo a uccidere il Minotauro, fu rinchiuso, dallo stesso Minosse, insieme al figlio Icaro nel labirinto che aveva costruito. Per fuggire, Dedalo costruì per sé e per il figlio due paia di ali, tenute insieme dalla cera, con le quali volare fuori dal labirinto. Prima di partire, Dedalo aveva raccomandato a Icaro di non volare troppo in basso, dove l'umidità poteva appesantire le ali, né di salire oltre misura perché il calore del sole avrebbe potuto sciogliere la cera delle ali. Icaro, però, inebriato dal volo, non obbedì al padre e si spinse troppo vicino al sole: così la cera che teneva incollate le piume delle ali si sciolse, le ali si sfasciarono e Icaro precipitò nel mare sottostante, che da allora fu chiamato Icaro.

Il significato del mito sembra chiaro e sembra, distintamente, confermare l'intento ammonitivo e deterrente nei confronti dell'impulsività e ambizione giovanile che non può che trovare un esito fatale. Da alcuni studiosi, però, questo significato non viene confermato. Qualcuno di questi (per esempio: Fornari, 2002, pp. 216-217) considera il labirinto già come un simbolo di un circolo di gente affamato di sangue, quel circolo che si viene a creare attorno a una vittima sacrificale, a un capro espiatorio in un linciaggio. Il mare, nel quale "cade" Icaro, altro non sarebbe che il "mare" della folla, caotica e labirintica, che sommerge e uccide la vittima. Quella stessa che viene considerata rea, dall'interpretazione usuale del mito, di tracotanza; colpa che non solo non ha commesso, ma che le viene attribuita per coprire un'altra e più grave ingiustizia, questa volta non commessa, ma subita. Non ci sarebbe, quindi, nessuna presunzione, ambizione e spregiudicatezza da parte del giovane Icaro, ma soltanto una narrazione creata *ad hoc* per coprire l'ingiustizia di un'ennesima vittima, uccisa e colpevolizzata dal racconto fuorviato della sua stessa triste fine.

La morte di Icaro si palesa come un fatto incontrovertibile, ma l'*iter* "storico", attraverso il quale si arriva ad essa, cambia diametralmente l'interpretazione e le responsabilità riguardo all'accaduto. Nell'interpretazione usuale, Icaro è causa della propria stessa prematura dipartita; nell'interpretazione "eterodossa", invece, lo stesso sarebbe totalmente innocente e avrebbe subito, quindi, una doppia ingiustizia: la prima quella di essere stato ucciso, la seconda di essere narrato per lo meno come un irresponsabile, quando, invece, sarebbe stato linciato da una folla inferocita. La colpa di questa folla sarebbe stata annullata dal racconto moraleggiano che, allontanando ogni responsabilità dalla maggioranza colpevole e affabulando in maniera abilmente ipocrita, la dirotta sulla presunta irresponsabilità della vittima.

Tra i poteri del raccontare e delle mitologie c'è sicuramente anche questa capacità "distrattiva" alla quale, spesso, hanno dato man forte i processi "formativi" che hanno veicolato la versione tendenziosa e dominante del racconto. Tali processi, fino a che non sono smascherati, contribuiscono, contestualmente ai racconti che trasmettono, a colpevolizzare la vittima e a de-formare percezioni, concezioni, azioni e comportamenti.

## 2. Contesti e “sonorità” relazionali

Ciò che influenza potenteamente su quale “direzione” debba prendere una certa narrazione è certamente il contesto, il contesto inteso come capacità di “contenere”, di comprendere emozioni, cognizioni, aspettative e obiettivi esplicativi e impliciti di un ambito di vita interumana. Ogni contesto è necessario per dare significato alle persone e alle cose che “contiene”, mentre, ricorsivamente, le persone e le cose contenute in un certo contesto contribuiscono a formarlo. Perciò, ogni storia, ogni mito ha un ulteriore sfondo narrativo che precede, accompagna e segue il mito stesso. Anche questo sfondo è un contesto che si fa intravedere nelle conseguenze che provoca; esso si situa all’interno di un “organizzazione” – spesso inconsapevole – di relazioni pronta per accogliere o respingere una certa “direzione” narrativa. Non va dimenticato, poi, che, soprattutto per quanto riguarda le mitologie e le grandi narrazioni condivise da molte culture e popolazioni, si verificano continui processi osmotici tra contesti che meticciano costantemente le storie. In ogni contesto, inoltre, avviene continuamente una vera e propria lotta per essere riconosciuti e, allo stesso tempo, prevenire ed evitare il timore di essere disprezzati (Honneth, 2002, 2019).

Il riferimento al mito di Anfione può servire a rispondere alla domanda di Brecht, decostruendo il mascheramento e lo smascheramento dell’innocenza del capro espiatorio. Infatti, secondo la lezione di Girard, il capro espiatorio “non è un concetto come gli altri, ma un fenomeno paradossale per il fatto che è un principio di illusione la cui efficacia esige un’ignoranza completa nei suoi confronti. Avere un capro espiatorio significa non sapere di averlo” (Girard, 2004, p. 73).

Nel contemporaneo, lo stesso mito può servire proprio a mettere in evidenza che ogni contesto relazionale possiede una sua “sonorità”, una sua “risonanza”, molto importante per tutti i processi formativi (Rosa, 2020). I contesti relazionali non sono “visibili”, ma il mito di Anfione può rappresentare o, meglio, simboleggiare che i contesti relazionali possono essere “ascoltati”, percepiti tramite quella sfera di sonorità che ci circonda e che orienta, accompagna l’esistenza umana come una colonna sonora ininterrotta. Quando un contesto sonoro è percepito, nello stesso tempo e in ogni caso, porta un cambiamento sia nell’ascoltatore, sia nell’emittente. A tale proposito, sempre la scoperta dei neuroni specchio conferma che esiste un “movimento” imitativo per l’apprendimento e la comprensione della musica (Proverbio, 2019) e di quelle forme di comunicazione sonora che hanno preceduto il linguaggio verbale.

Nel mito, il potere costruttivo della musica potrebbe richiamare l’idea di questa vera e propria “fonosfera” che, come la relazionalità, ci circonda. Succede sovente, però, che udiamo i “rumori” e i “suoni” di fondo che accompagnano i nostri vissuti, ma non li “ascoltiamo”, ossia li diamo per scontati e non riusciamo a percepire il significato pieno, il potere e il loro orientamento. Probabilmente la “fonosfera” è talmente presente da essere trascurata, quasi considerata assente.

Una metafora e una similitudine possono aiutare a non sottovalutare le sonorità che ci circondano, ricordando che esse sono composte da parti che provengono dall’esterno, ma anche dall’interno di noi. Hustvedt sottolinea che un organo ingiustamente trascurato, che ha queste caratteristiche, è la placenta: “La placenta è un organo di confine [...] Occupa insomma una posizione intermedia nello spazio materno” (Hustvedt, 2018, p. 6). Anche la placenta si sviluppa da tessuti sia della madre, sia del feto. La metafora della placenta per indicare le “fonosfere” regge, però, solo fino a un certo punto: la placenta è un organo che porta vita, le “fonosfere”, pur mantenendo la loro dimensione osmotica, possono purtroppo anche portare e accompagnare morte e distruzione come succede in tutte le guerre (Piccardi, 2022).

Le “fonosfere”, oltre ad essere sempre di confine, sono anche impregnate di idee. Epoche diverse sono portatrici di idee diverse; alcune sono più radicate di altre tanto che non ne siamo nemmeno più consapevoli. In più, alcune “fonosfere” possono tendere a una chiusura dell’osmosi, che, pur essendo provvidenzialmente impossibile raggiungere, non manca di far sentire i suoi effetti nefasti. Tra questi tentativi di chiusura va ricordato che anche le diverse discipline scientifiche “hanno generato un linguaggio proprio in cui chi le pratica condivide ipotesi sul mondo, senza sentire il bisogno di chiedersi a cosa credono tutti gli altri” (Hustvedt, 2018, p. 18). Quasi tutte le discipline condividono un consenso tacito, peraltro spesso invisibile, ma molto rigido e la critica di Gian Battista Vico contro questo settarismo accademico era sicuramente premonitrice.

Anche per questi motivi, il confronto con i miti e le voci del passato può essere utile e formativo ancora oggi. Possiamo essere più consapevoli della “fonosfera” attuale se la confrontiamo con le ipotesi sulle “fo-

nosfere” di tempi passati (Bettini, 2018). La domanda sulle sonorità antiche<sup>2</sup> spinge a guardare con più attenzione il contesto sonoro che ci circonda.

Oggi appare sempre più cogente esaminare le sonorità che ci circondano in un’ottica ecologica, ossia basata sull’analisi del rapporto tra esseri viventi e ambiente in cui vivono, e olistica, ossia sistemica, poiché proprio la mancanza di tale visione ha portato al degrado. E non solo: ha costruito quella superficialità con cui non si riflette approfonditamente su di una presenza talvolta gradevole, talaltra fastidiosa, ma, comunque, inevitabile: il suono. Alcuni studi considerano il *soundscape*, il paesaggio, l’ambiente sonoro che ci circonda e in cui siamo totalmente e costantemente immersi (Murray Schafer, 1985), la colonna sonora della nostra esistenza che va dai suoni che produciamo e/o intercettiamo involontariamente a quelli che invece cerchiamo, desideriamo volontariamente. D’altronde, lo spazio che ci circonda e che attraversiamo è inevitabilmente abitato da sonorità in una dinamica di reciproca rivelazione. I rapporti tra suono e spazio sono legati strettamente alla natura dell’esperienza sonora. Il suono non si propaga nel vuoto, diversamente dalla luce. L’onda sonora, per manifestarsi, necessita di un mezzo elastico attraverso cui propagarsi (gas, liquido, solido). Ecco spiegata, semplicemente, la inscindibile relazione tra fenomeno sonoro e spazio di propagazione che, variamente organizzati e costruiti, diventano architettura di sonorità. Lo spazio rivela il suono che contiene e le sonorità fanno rispondere l’“architettura” che le accoglie, coinvolgendo l’ascoltatore in un’esperienza sinergica e rivelatrice. Oltretutto, il paesaggio è in continuo mutamento: “L’universo acustico in cui vive l’uomo moderno è radicalmente diverso da ogni altro che lo ha preceduto” (Murray Schafer, 1985, p. 13). E tale diversità è percepibile e proficua se la si pone in una dimensione contrastiva tra il passato e il presente.

Sempre nel confronto con il mondo sonoro della Grecia classica, basti ricordare che la poesia non era, a differenza di quella moderna, composta per essere recitata, ma veniva di solito accompagnata da uno strumento musicale. Del resto, ancora oggi se definiamo “lirica” un certo tipo di composizione letteraria, ciò accade precisamente perché i Greci chiamavano così la poesia destinata all’accompagnamento della lira.

La storia di Anfione e delle mura di Tebe utilizza un linguaggio simbolico, metaforico, che pone qualcosa di importante sempre al posto di qualcos’altro altrettanto significativo, ma in un’area semantica differente; ed è per questo che può assumere una connotazione ancora attuale. Le sonorità di qualsiasi tipo, oltre che sulle “pietre”, come nel mito, hanno un effetto soprattutto sulle relazioni tra le persone, perché le stesse sonorità sono soprattutto metafore di risonanze relazionali, sia costruttive, sia distruttive, come quella della morte di Icaro per propria o per altrui colpa.

### 3. Ambivalenze della “magia”

Come già annunciato, il tema della magia di Anfione necessita di un approfondimento. L’edificazione delle mura di una città esprime anche un rapporto con la tecnologia, con una meccanica costruttiva che la musica avrebbe magicamente concretizzato. Può darsi, che questa realizzazione non cancelli un rapporto meno evidente tra tecnologia, “meccanica” (intesa al modo dei greci antichi) e narrazione. Se nel mito, Zeto è ricordato come il fratello che usava la forza dei muscoli per spostare le pietre, non va dimenticato che tale forza era, in una maniera peculiare, differente da quella moderna, già accostata all’invenzione e all’uso di “macchine”.

Come definivano le macchine i Greci antichi? Partiamo dalle parole. Già nell’origine etimologica e nell’uso del termine convivono o, probabilmente, sorgono due grandi interpretazioni del significato delle “macchine”.

Nella parola *μηχανή*, in greco antico, si trova la radice indoeuropea “mag” che ritorna nelle lingue di ceppo germanico. In tale radice è presente un’origine comune di tutti i verbi che si riferiscono al *permettere* ed al *poter fare qualcosa* (Frisk, 1970, pp. 234-235). *Μηχανή* è, in questo senso, un puro mezzo, una possibilità, che si realizza attraverso uno strumento concettuale e materiale per aumentare, per rendere “grandi”

2 La domanda riecheggia in un verso del carme leopardiano *La sera del dì di festa*: “Or dov’è il suono di que’ popoli antichi?” (Leopardi, 2000, p. 192).

le capacità dell'umanità. Infatti, le prime macchine consentivano di espandere le abilità umane, ma accanto a tale capacità emergeva anche qualcosa di "magico". Dalla stessa radice "mag" deriva la parola latina *magno*, grande in italiano e anche i termini "mago" e "magia". Quest'ultimo aspetto era "gustato" soprattutto da coloro che, non conoscendo la struttura ed il funzionamento delle macchine, ne vedevano, però, i loro effetti. In questa accezione, il termine *μηχανή* è usato anche – come fa Sofocle nel coro dell'Antigone (vv. 332-375) – per qualificare l'ingegnosità e l'astuzia dell'uomo nel sottomettere la natura, che lo circonda, e la sua energia ai propri bisogni e desideri. *Μηχανή* è, quindi, una macchina frutto dell'intelligenza umana che non sembra implicare, almeno in un primo periodo, effetti collaterali pericolosi e ingannevoli né per quanto riguarda i rapporti interpersonali, né per l'ecosistema abitato dall'umanità. In realtà anche le prime macchine producevano conseguenze collaterali sull'ambiente, ma erano molto limitate: i ritmi biologici cominciavano a essere influenzati da esse, ma non erano stravolti. Anche se conserva in sé un elemento ludico e illusionistico, la meccanica della Grecia antica mette la natura in contraddizione con se stessa perché ne sospende il corso spontaneo e ne capovolge il comportamento usuale; la costruzione di macchine, così come alterazione dell'equilibrio tra l'uomo e la natura appare anche come una trappola, una beffa tesa alla divinità che non di rado si vendica (Bodei, 2023, cap. 9), come si è visto emergere dall'interpretazione usuale e moralistica dello scioglimento della cera nel mito di Icaro. La beffa, l'astuzia, si concretizzano nella "potenza" del più debole (un uomo che non può volare come un uccello che prevale sulla forza di gravità con un espediente oppure nelle trovate di Ulisse che inventa il cavallo di Troia e sconfigge l'ottuso gigante Polifemo<sup>3</sup>).

Questa "magia", questa grandezza delle macchine, quindi, inizia a mostrare un altro volto nelle guerre, nella violenza interpersonale e di gruppo. Si tratta di un aspetto fraudolento, ingannevole e spietato. Nella parola "macchinazione" questo aspetto si manifesta: si tratta proprio di un inganno costruito *ad hoc*. Basti ricordare che dalle prime macchine belliche (gli specchi ustori, i rostri, le catapulte, etc.), sino alle attuali, c'è sempre stato un aumento delle capacità dell'uomo, ma soltanto di quelle distruttive e auto-distruttive. Già nelle prime macchine da guerra era già pienamente presente non solo l'intenzione di uccidere, di infliggere dolore, ma anche la concezione e la relativa dis-educazione alla guerra e al sacrificio del più debole, del più infermo e del più malato. La macchinazione, dunque, è un inganno che contraddice anche la propria origine etimologica: invece di migliorare le possibilità dell'umanità, viene usata per fare del male ad un'umanità *altra*. Quest'ultima è definita e vissuta come nemica e verso di essa la macchina è "autorizzata" a infliggere un dolore che un clima culturale e i suoi processi de-formativi si sono preoccupati di far passare per "giusto" e "meritato". A tale proposito, un esempio quasi archetipico è costituito dal già citato "cavallo di Troia". Esso è creato ed inventato in maniera artistica, come frutto di un'arte che potesse ottenere i favori di chi l'avrebbe accolto, al fine di renderlo complice, prima, dello stesso raggiro intentato a suo danno e, poi, delle conseguenze nefaste che ne derivano.

Inoltre, l'uso delle macchine a fini violenti mette in luce un fenomeno che arriva e continua perniciosaamente anche ai nostri giorni: la velocità con cui si sviluppa la tecnologia, soprattutto bellica e militare, è di molto superiore alla velocità con cui progrediscono i saperi della cultura, la scienza intesa come fase preliminare e progettuale della tecnica.

A proposito della velocità di propagazione delle tecnologie, Postman (1993) aveva già messo in guardia dal rischio di andare incontro a una forma di "teocrazia tecnologica" e Jonas (1990) aveva unito la citata velocizzazione con il pericolo del lasciare l'umanità unicamente in balia delle proprie reazioni istintuali opposte di entusiasmo, da una parte, di diffidenza e paura, dall'altra. In altri e diversi termini, si tratta di riconoscere che ci troviamo ad agire senza poter calcolare, computare (etimologicamente: pensare, riflettere insieme) sulle portate e sulle conseguenze delle nostre azioni, quando, anche in campo formativo, ci si affida fideisticamente alle novità tecnologiche. All'impossibilità di questo "calcolo" si associa un'allarmante lacuna nel sentire e nell'ascoltare, insieme.

Sempre più spesso le apparecchiature, i manufatti, le invenzioni per far soffrire e uccidere "meglio" e più rapidamente vengono trasferite direttamente dai laboratori al mercato delle armi e, subito, ai campi

3 A tale proposito, è interessante notare che Polifemo potrebbe essere non un personaggio originale di Omero, ma parte di un'intera saga comune a più culture (Grimm, 2024).

di battaglia e solo qualche volta, *ex post*, quando appaiono evidenti i danni che queste applicazioni hanno provocato alle popolazioni, si tenta di aprire un sempre più blando dibattito per inibire il loro uso.

#### 4. Involuzioni e rigenerazioni narrative

A questa debolezza e impotenza di formare a una sana capacità di dibattere e prevenire la violenza corrisponde, in questo momento, una grave crisi che sta investendo la galassia della narrazione anche come strumento e meta dei processi formativi. La degenerazione dei racconti avviene in concomitanza con una diffusione enorme, forse mai raggiunta prima nella storia dell'umanità, del bisogno indotto, quasi dell'ossessione di narrare. A tale "ipertrofia" narrativa si sovrappone, però, una preoccupante mancanza di autenticità (Han, 2024) delle storie narrate. Cosa significa e cosa comporta questo fenomeno? A prima vista, può sembrare contraddirittorio porre l'autenticità accanto ai racconti. Le "storie", infatti, quasi per antonomasia e per loro intrinseca "natura" non necessiterebbero di "autenticità". A ben guardare, però, l'involuzione accennata sta limitando proprio la fantasia, l'immaginazione legata alla capacità narrativa, per piegarla a fini strumentali di tipo, solo per fare un esempio, pubblicitario e propagandistico. Istituzioni pubbliche e aziende private, politici e operatori commerciali, piattaforme e *influencers*: tutti si fregano di proprie storie da raccontare. E lo fanno con tale simultaneità da sfociare inevitabilmente in una permanente competizione per conquistare un ascolto quantitativamente più ampio. In questo modo, si perde sempre di più la facoltà di approfondimento, che la narrazione può avere, perché questa forma di racconto mira non a creare sempre nuove e creative forme di metaforizzare le realtà, ma unicamente a rendere ineludibile il comportamento di voto o di acquisto sollecitato (Salmon, 2014). In questo frangente, diventa altissimo il rischio di perdere il nesso fondamentale tra il *proprium* della vita umana – ossia tra la necessaria aspirazione alla qualità formativa delle relazioni (Gravett, 2023; Sidorkin, 2023) – e le storie vissute in quella stessa esistenza. Il perdere questo nesso minaccia *ab initio* l'autenticità di ogni esperienza (anche di ricerca) perché induce a volersi identificare soltanto con "quelle storie" raccontate dai "vincitori" per apparire forti e invulnerabili. Le storie personali, spogliate, dai sedicenti più forti, delle comuni fragilità, perpetuano il deprezzamento e perfino la colpevolizzazione becera e perniciosa delle vulnerabilità che ci rendono interdipendenti e reciprocamente bisognosi di cure educative. Allo stesso tempo, queste storie perdono la loro più intrinseca qualità umana e umanizzante: il connettere insieme il pensare, il sentire, il gioire, il soffrire e il raccontare, invitando a ed evocando il mettersi nei panni degli altri. Un racconto che "dimostra", o meglio "deve dimostrare", che il narratore "deve" essere competitivo è una storia che uccide la batesoniana caratteristica precisamente del "pensare attraverso le storie" (Bateson, 1984, p. 28; Bateson, Bateson, 1989, p. 59).

Un termometro attendibile di questa degenerazione si trova nel percorso di ricerca di uno stesso autore, Gottshall, che, a distanza di tempo, ha pubblicato due testi su questo argomento, manifestando, però, un mutamento di atteggiamento verso gli universi narrativi. Nel primo libro, Gottshall (2014) sottolineava come la "fede poetica" e le storie ci affascinino e siano capaci di trasportarci in mondi che richiedono di sospendere volontariamente la nostra incredulità (Coleridge, 1991, p. 191). Si tratta della stessa capacità che altri studiosi hanno riconosciuto essere una base evoluzionistica per la narrazione (Cometa, 2017) e ha avuto un'importanza fondamentale nel sorgere di quella particolare forma di intersoggettività, alla base anche dello sviluppo delle culture. In un testo più recente (Gottshall, 2022), lo stesso autore, pur non ritrattando le proprie ipotesi precedenti, mette in luce sia la non innocenza delle storie, sia il rischio di farle sembrare neutrali quando invece esprimono, sempre, una concezione e una gerarchia di valori. Qualsiasi narrazione è, infatti, sempre schierata; tale collocazione è tanto più pericolosa quanto meno questo allineamento viene dichiarato. In questo modo, infatti, lo schierarsi agisce surrettiziamente, dando per scontato che la "sua" verità produca le conseguenze desiderate.

Già alcuni anni fa, qualche studioso (per esempio: Salmon, 2008) ha notato che alla parola narrazione sia stata accostato e, spesso superficialmente, sovrapposto il termine più "globalizzato" *storytelling*. Ad esso è stata data un'accezione secondo la quale, per chi racconta, non è pregnante e prioritaria la sospensione consapevole dell'incredulità dell'ascoltatore, ma l'essere creduti a tutti i costi, a scapito dell'autenticità e della creatività del racconto stesso unicamente per poter guadagnare, manipolando, consenso (Milella, 2023). In queste narrazioni, infatti, la possibilità di creare finzioni esplicitamente, dichiaratamente tali e,

quindi, non ingannevoli, viene messa scientemente da parte. Fingere, infatti, come si è visto, allude proprio all'inventare e l'invenzione narrativa, quando è dichiarata, non è menzognera, perché, di fatto, richiede esplicitamente la libera adesione dell'ascoltatore, dello spettatore o del lettore. In questo modo, qualsiasi narrazione basata sull'immaginazione contribuisce non a far credere in se stessa, ma a dire qualche altra verità, spesso indiretta, sull'autore, sulla vita e sul mondo. È il caso dei grandi classici che non sono falsi; sono, invece, verosimili (Vico, 1971, p. 796) e, nello stesso tempo, segnalano sempre la propria posizione rispetto al reale, impedendo la confusione che, invece, chi abusa della narrazione volutamente crea per fare propaganda e proselitismo violenti. In questa direzione, la narrazione formativa "finisce", va verso quella crisi già citata (Han, 2024) e muore, perché è ridotta a passaggio di "informazioni", non intese come frutti di decisioni personali e personalizzabili, ma come recezioni meramente passive di "impulsi" emessi dal narratore o, meglio, affabulatoro di turno. Infatti, tale passaggio di "notizie" tenta di prescindere dalle infinite differenze incarnate in ogni ascoltatore e mira unicamente ad "arruolarlo" affinché agisca, in modo automatico, nella maniera più consona alle aspettative del racconto "iniettato". Tale "arruolamento" prevede un costante attacco alla memoria personale da parte di una visione unica che non dà alternative al pensiero e al modo di ricordare imposto da chi detiene il dominio.

Le modalità con le quali ricordiamo, infatti, non sono indifferenti per ogni processo formativo e si connettono agli effetti concreti che ogni memoria raccontata produce sul presente e sui comportamenti che costruiscono continuamente il presente. Ogni processo formativo e ogni formatore che lo incarna, lo progetta e lo mette in atto dovrebbe avere presente e fare sua la preoccupazione espressa da Benjamin: "In ogni epoca bisogna tentare di strappare nuovamente la trasmissione del passato al conformismo che è sul punto di soggiogarla" (Benjamin, 2006, p. 485). Il pericolo è, dunque, sempre quello che i processi di formazione, di organizzazione delle credenze, delle comuni persuasioni e perfino delle "giuste" emozioni da provare, in ogni determinato momento, si adoperino per conformare i propri punti di vista (e quindi anche il rapporto con la propria storia e memoria) a quelli di chi detiene il dominio. Chi domina la narrazione del passato domina il presente e pone pesanti ipoteche sul futuro. È in questo contesto di memorie contese, di uso politicamente tendenzioso della facoltà di ricordare, di continuo e contrastante confronto competitivo tra memorie individuali, memoria collettiva e memorie comuni che si situano i processi formativi. Essi dovrebbero tutelare gli aneliti, gli elementi di autonomia, di scoperta, di dimostrazione e critica che, al contrario, perdono terreno – spesso proprio all'interno di quei processi che dovrebbero preservarli – di fronte all'asserzione autoritaria e all'imitazione passiva. Sovente anche solo il linguaggio verbale, che i formatori adottano, tende a identificare le parole con il fatto al quale si riferiscono, fino a ridurre l'esistenza delle persone a un'essenza astratta che non lascia aperta la porta ad altre possibilità di connettersi e interpretare le realtà, quasi che ogni "verità" debba coincidere sempre con una "verità" già prestabilita.

Ciò che è in ballo è come definire la narrazione stessa: se va esaltata la componente analitico-descrittiva della stessa o se è possibile negoziare, in ogni contesto, quali sono le condizioni che soddisfano il riconoscimento almeno di una certa autenticità narrativa ed eventualmente formativa. Questa seconda prospettiva è quella che è stata seguita per tornare e ritornare a un mito e per dotarsi di strumenti per affrontare la confusione spesso imposta tra narrazione e veri e propri inganni. Proteggersi da questi ultimi a volte è possibile, a volte è veramente molto difficile. Indubbiamente, però, un'attenzione preventiva e formativa va rivolta verso ciò che, in maniera spesso collaterale, accompagna le truffe: la predisposizione e l'induzione all'auto-inganno. In questa prospettiva, è bene concentrarsi sulle analisi delle relazioni, delle emozioni, dei contesti culturali che precedono, accompagnano e seguono un inganno e, soprattutto, un auto-inganno, studiando attentamente: credenze, convinzioni e convenzioni di un certo ambito (Turnaturi, 2025). Su questi temi, i miti hanno e avranno sempre molto da dire.

L'area della formazione è comunque magmatica e, a volte, compromessa, ma è sempre da essa che è possibile ipotizzare e sollecitare una necessaria rigenerazione narrativa. Infatti, preparare a e curare il raccontare e raccontarsi davanti gli altri e davanti a se stessi diventa, pure tramite la *fictio*, una dinamica formativa costante per combattere le ingiustizie, apprendendo a mettersi anche nei panni e nelle culture altrui. Solo in questo modo si può riconoscere che le proprie convinzioni possono rafforzarsi o cambiare e che, soprattutto, le ragioni dell'altro non sono qualcosa da eliminare, ma la dimensione stessa del dialogo interiore. Tale dialogo – *ad intra* e *ad extra* – è una forma di prevenzione e terapia per tutte quelle forme di auto-etero-dispregio, a volte alimentate da interdetti e segreti, che portano le vittime, le persone più deboli a fare proprie le percezioni e le concezioni dei carnefici.

## Riferimenti bibliografici

- Bateson G. (1984). *Mente e natura. Un'unità necessaria*. Milano: Adelphi.
- Bateson G., Bateson M. C. (1989). *Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro*. Milano: Adelphi.
- Benjamin W. (2006). *Opere complete. VII Scritti 1938-1940*. Torino: Einaudi.
- Bettini M. (2018). *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*. Roma: Carocci.
- Bodei R. (2023). *Dominio e sottomissione. Schiavi, animali, macchine, Intelligenza Artificiale*. Bologna: Il Mulino.
- Bruner J. S. (1997). *La cultura dell'educazione*. Milano: Feltrinelli.
- Calvino I. (1993). *Lezioni americane*. Milano: Mondadori.
- Coleridge S. T. (1991). *Biographia Literaria*. Roma: Editori Riuniti.
- Fornari G. (2002). Il dio sbranato. Nietzsche e lo scandalo della croce. In R Girard, G. Fornari, *Il caso Nietzsche. La ribellione fallita dell'anticristo* (pp. 136-287). Bologna: Marietti pdf-ebook.
- Frisk H. (1970). *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Winter Verlag.
- Gallese V., Sinigaglia C. (2011). What is so special about embodied simulation?. *Trend in Cognitive Sciences*, 15, 512-519.
- Gallese V. (2013). Corpo non mente. Le neuroscienze cognitive e la genesi di soggettività ed intersoggettività. *Educazione Sentimentale*, 20, 8-24.
- Girard R. (2004). *Il sacrificio*. Milano: Raffaello Cortina.
- Gottshall J. (2014). *L'istinto di narrare. Come le storie ci rendono umani*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gottshall J. (2022). *Il lato oscuro delle storie. Come lo storytelling cementa le civiltà e talvolta le distrugge*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gravett K. (2023). *Relational Pedagogies*. London-New York-Dublin: Bloomsbury Academic.
- Grimm J. (2024). *La saga di Polifemo. L'archetipo del Ciclope*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jaynes J. (2014). *La natura diacronica della coscienza*. Milano: Adelphi.
- Jonas H. (1990). *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*. Torino: Einaudi.
- Han Byung-chul. (2024). *La crisi della narrazione. Informazione, politica e vita quotidiana*. Torino: Einaudi.
- Honneth A. (2002). *Lotta per il riconoscimento. Proposte per un'etica del conflitto*. Milano: Il Saggiatore.
- Honneth A. (2019). *Riconoscimento*. Milano: Feltrinelli.
- Hustvedt S. (2018). *Le illusioni della certezza*. Torino: Einaudi pdf-ebook.
- Kerény C. (1963). *Gli eroi*. In *Gli dei e gli eroi della Grecia*. Milano: Il Saggiatore.
- Leopardi G. (2000). *Opere*. Torino: UTET.
- Milella. (2020). Corporeità: parole e significati formativi. *Studium Educationis*, 3, 6-18.
- Milella. (2023). *In ascolto dei "senza voce". Formarsi a distinguere concezioni e pratiche formative giuste e ingiuste*. Roma: Anicia.
- Murray Schafer R. (1985). *Il paesaggio sonoro*. Milano: Ricordi.
- Piccardi C. (2022). *Il suono della guerra. La rappresentazione musicale dei conflitti armati*. Milano: Il Saggiatore.
- Postman N. (1993). *Technopoly. La resa della cultura alla tecnologia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Proverbio A. M. (2019). *Neuroscienze cognitive della musica. Il cervello musicale tra arte e scienza*. Bologna: Zanichelli.
- Rizzolatti G., Sinigaglia C. (2006). *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*. Milano: Raffaello Cortina.
- Rosa H. (2020). *Pedagogia della risonanza*. Brescia: Morcelliana.
- Salmon C. (2008). *Storytelling. La fabbrica di storie*. Roma: Fazi.
- Salmon C. (2014). *La politica nell'era dello storytelling*. Roma: Fazi.
- Sidorkin A. (2023). *Pedagogy of Relation*. New York: Routledge.
- Turnaturi G. (2025). *Impostori. Storie di inganni e autoinganni*. Milano: Raffaello Cortina.
- Vico G. B. (1971). Il metodo degli studi del nostro tempo. In *Opere filosofiche*. Firenze: Sansoni.
- Vico G. B. (2013). Principi di Scienza nuova. In M. Sanna, V. Vitiello (Ed.), *La scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*. Milano: Bompiani.