

L'ESPERIENZA MUSICALE NELLA VITA DELLA PERSONA

II.

La musica come elemento della comunione tra persone

La funzione della musica come elemento di comunione interpersonale viene analizzata in relazione alle dottrine dell'espressione e del formalismo. Stabilito il carattere di produzione gratuita della creazione musicale, si suggerisce un'analogia fra tale atto del creare e il creare divino, particolarmente in considerazione della natura ontologicamente intersoggettiva della creazione musicale. A partire da tale carattere della musica si affronta il problema della presenza di Dio in essa, cercando di muoversi all'interno delle linee tracciate dalla metafisica classica, sulle quali si innestano ulteriori considerazioni rivolte a rintracciare nella musica l'impronta della Trinità. Tale impronta la si ricerca ulteriormente nelle relazioni tra la musica e la persona che è essa stessa immagine della Trinità. Si conclude infine con un suggerimento di analisi del contributo che l'esperienza musicale, per sua natura fondata su una attitudine estatica orientata all'intersoggettività, può offrire per una vita spirituale.

In questo secondo scritto sui legami tra l'esperienza musicale e la persona, che si ricollega al precedente nel quale ho affrontato la questione del rapporto tra la natura fisica del suono e la vita della persona, intendo svolgere ulteriormente l'argomento analizzando il valore della musica come elemento di comunione interpersonale. E poiché, alla luce di quanto ho detto sulla vocazione trinitaria della persona, tale comunione si realizza primariamente nell'ambito del rapporto delle persone tra di loro e di quello tra le persone e Dio, la mia analisi si svolgerà su entrambi

questi binari, confrontandosi naturalmente con le concezioni dei principali filosofi, particolarmente moderni, che occupandosi di musica hanno affrontato tali argomenti.

MUSICA E INTERSOGGETTIVITÀ

Il discorso sul ruolo della musica all'interno dei rapporti interpersonali suppone la concezione della musica come linguaggio, cioè come insieme di segni dotati di un loro significato caratteristico e che pertanto rimandano a qualcosa di altro da sé che si suppone suscettibile di essere compreso da parte del fruitore al quale tali segni si rivolgono. Esso richiede pertanto, a mio parere, una riconsiderazione sia delle dottrine formalistiche che di quelle espressionistiche¹, al fine di valutare la loro congruenza con l'idea di persona della quale si è parlato all'inizio ed eventualmente la necessità di una loro integrazione.

Infatti, anche se la polemica tra questi due modi opposti di considerare la musica può apparire datata, mi sembra tuttavia ancora utile assumere come punto di riferimento tale antinomia più che altro per il suo valore teoretico: in questo senso, espressionismo e formalismo vengono qui utilizzati come due concetti-tipo che, al di là di ogni discussione storiografica, indicano da una parte la concezione della musica come linguaggio espressivo di qualcosa d'altro da sé; dall'altra, la concezione della musica come linguaggio autonomo dotato di un suo significato immanente e in definitiva puro arabesco sonoro.

a) *Espressionismo*

Col termine espressionismo si intendono le concezioni, prevalentemente legate al romanticismo, secondo cui la musica è espressione dei sentimenti, ai quali riuscirebbe a dare forma meglio di qualsiasi altra arte proprio per l'indeterminatezza dei suoi

¹ Cf. A. Bianca, *Espressionismo e formalismo nella storia dell'estetica musicale*, Padova 1968.

mezzi linguistici, incapaci di trasmettere contenuti concettuali determinati come il linguaggio poetico e figurativo o, a maggior ragione, quello teoretico della filosofia.

Inoltre, appunto perché considerano la musica il linguaggio dei sentimenti, le estetiche espressionistiche la pongono al sommo della gerarchia delle arti. Infatti il sentimento del quale parlano è inteso alla maniera romantica con un significato molto più vasto rispetto a quello puramente psicologico: è l'espressione più intima e inadattabile della soggettività, l'elemento cosmico di mediazione tra il finito e l'infinito, in ogni caso contrapposto alla ragione intesa nel senso illuministico come frutto dell'intelletto astratto e pertanto incapace di cogliere l'unità di tutto il reale².

Questa dottrina, qui esposta in maniera evidentemente molto sintetica e tralasciando le differenze tra i vari autori, ha indubbiamente il pregio, secondo me, di legare la musica alla concreta soggettività di chi la crea, la interpreta o ne gode esteticamente. Mette pertanto in evidenza l'aspetto umano della musica, il suo carattere di linguaggio legato alle esigenze della comunicazione e conseguentemente orientato ad instaurare un rapporto intersoggettivo profondo e autentico, in quanto capace di coinvolgere in quella dimensione prerazionale e soprarazionale dello spirito nella quale si colgono le verità più profonde e fondamentali.

Tuttavia, se si analizzano tali dottrine alla luce del concetto di persona dal quale siamo partiti, se ne colgono anche le carenze, peraltro già notate a suo tempo nelle osservazioni critiche fatte dallo Hanslick in quel piccolo testo, pietra miliare nella storia dell'estetica musicale, che è *Il bello nella musica*.

Dire infatti che la musica esprime i sentimenti è troppo poco: quali sentimenti esprime una fuga di Bach? C'è il pericolo di proiettare sulla valutazione del brano i propri sentimenti privati e

² Scrive Wackenroder: «Colui che vuole scoprire con la bacchetta magica della ragione ciò che solamente si lascia spiegare dall'anima, scoprirà in eterno solo pensieri sul sentimento, ma non il sentimento stesso. Un abisso eternamente nemico è scavato tra il cuore che sente e le ricerche di chi indaga con la ragione, e il primo ha una sua propria e nascosta energia divina, che non può essere dischiusa e risolta dalla ragione»: W.H. Wackenroder, *Fantasie sull'arte per gli amici dell'arte*, vers. it. in *Scritti di poesia e di estetica*, a cura di B. Tecchi, Firenze 1967, p. 164.

di perdere di vista non solo il brano nella sua autonoma consistenza, ma anche l'autore di esso e il significato che rivestiva per lui e che vi ha impresso.

E, a parte questo, che cosa s'intende con la parola *sentimento*? Dicono gli psicologi che si tratta di uno stato affettivo più duraturo della emozione e meno intenso della passione; ma tale definizione, come tutte quelle d'altronde di carattere fattuale, è ben lunghi dall'esaurire la questione non fosse altro che perché rimanda a quella di emozione e di passione e così all'infinito. E, d'altra parte, basta dare una scorsa sommaria alla letteratura filosofica con l'aiuto di un buon dizionario per rendersi conto che la parola *sentimento* è tutt'altro che univoca.

Inoltre, se si dà una scorsa ai testi di Wackenroder e di Schopenhauer, che della concezione della musica come espressione di sentimenti si possono considerare i massimi rappresentanti, emergono chiaramente alcuni limiti e incongruenze. I loro scritti sono zeppi di analogie, a volte piuttosto fantasiose per la verità, tra l'uso di determinati intervalli e particolari sentimenti, analogie che a mio parere sono ben lunghi dal valere universalmente, non fosse altro che perché gli intervalli ai quali si riferiscono sono presi a prestito dal solo sistema tonale, a determinare le quali pertanto il ruolo dell'abitudine è chiaramente preponderante³.

³ Secondo Wackenroder, «Le impressioni, piene di malinconia, metà dolci e metà dolorose, che la musica, non sappiamo come, ci inspira, che cosa sono altro se non il misterioso effetto dell'alternarsi dei toni maggiori e minori?»: W.H. Wackenroder, *La memorabile vita del musicista Giuseppe Berglinger in due capitoli*, in *Scritti di poesia e di estetica*, cit., p. 128. Gli fa eco Schopenhauer: «Nei suoni più bassi dell'armonia, nel basso fondamentale, io riconosco i gradi infimi dell'oggettivantesi volontà, la natura inorganica, la massa del pianeta (...). Come stupisce che il mutare d'un semitono, il subentrare della terza minore in luogo della maggiore, c'ispiri immediatamente e inevitabilmente un senso d'angoscia e di pena, dal quale con la stessa rapidità ci libera il modo maggiore (...). Il passaggio da una tonalità a un'altra affatto diversa, venendo a togliere la comunione con ciò che precede, somiglia alla morte, in quanto ella è fine dell'individuo: ma la volontà, che in costui si palesava, vive dopo come prima, in altri individui palesandosi, la cui coscienza tuttavia non ha comunione di sorta con quella del primo»: A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, vers. it., Bari 1991, pp. 347-350-351. Non si tiene conto però che i concetti di basso continuo, di terza maggiore e minore, di semitono e di tonalità, sono la struttura portante del solo sistema musicale dell'Occidente, che qui viene evidentemente identificato con la musica in sé.

Se si dice che la terza minore esprime sofferenza bisogna per lo meno specificare, se si vuole essere rigorosi, se ci si riferisce alla terza minore naturale (quella ricavata dal fenomeno acustico degli armonici) o a quella temperata (che è frutto di una alterazione degli intervalli naturali e può essere considerata simultaneamente terza minore, consonante, o seconda eccedente, dissonante, evidente irrazionalità accettata per convenzione). Ma bisognerebbe anche specificare qual è la sofferenza della quale si parla, o l'esaltazione o l'angoscia o l'amore, tutti termini per i quali una definizione univoca in ultima analisi non esiste in quanto i sentimenti ai quali ci si riferisce si connettono tutti e sfumano inevitabilmente l'uno nell'altro attraverso una serie infinita di gradazioni intermedie, il che è confermato – così sostiene lo Hanslick – dalle diverse letture che in epoche diverse sono state date dello stesso autore (egli cita Mozart), o delle stesse opere, di volta in volta considerate simbolo di energia eroica o di equilibrio apollineo⁴. Allo stesso modo le asprezze dell'armonia beethoveniana, che a fronte della *Sagra della Primavera* o del *Wozzeck* sono irrilevanti, un secolo prima di Beethoven, o anche soltanto pochi decenni prima, sarebbero state considerate assolutamente barbare e inaccettabili. Segno che di fatto l'orecchio si abitua a percepire col tempo aggregazioni sonore nuove dando ad esse significati di volta in volta diversi: come uno stesso colore in contesti culturali diversi viene associato alla gioia o, al contrario, alla sofferenza, così uno stesso intervallo musicale significa cose diverse a seconda delle abitudini d'ascolto di chi lo percepisce, e che, tra l'altro, all'interno della stessa cultura, variano col tempo.

Infine non si può dire, a mio parere, come vuole Schopenhauer, che la musica esprime i sentimenti allo stato puro, in

⁴ «Quante opere di Mozart si giudicarono al loro tempo come la musica più appassionata, più ardente e più audace che possa esistere, come il massimo che si potesse raggiungere nella pittura musicale di stati d'animo. Al senso di serenità e di puro benessere emanante dalle sinfonie di Haydn si contrapponeva il prorompere di violente passioni, di gravissime lotte, di amari ed acuti dolori nella musica di Mozart. Venti o trent'anni dopo si faceva esattamente la medesima distinzione fra Mozart e Beethoven. Il posto di Mozart come rappresentante della passione viva e travolgente fu occupato da Beethoven e Mozart fu promosso all'olimpica classicità di Haydn»: Eduard Hanslick, *Il bello musicale*, vers. it., Milano 1945, p. 85.

quanto i sentimenti allo stato puro, alla maniera delle idee platoniche per intenderci, non esistono. I sentimenti infatti sono sempre disposizioni interiori di quei soggetti concreti che sono le persone, di conseguenza la loro rappresentazione in termini musicali, come è dimostrato dai precedenti esempi, non può pretendere alla universalità di significazione presente nei concetti⁵.

In definitiva, mi sembra più corretto affermare che nella musica più che il sentimento è presente tutta la persona umana nella completezza dei suoi aspetti, con il «peso» dell'elemento materiale che la situa nell'universo fisico e si esprime nella naturalità del suono e nella concretezza fisica degli atti che lo producono; e con il «peso» dell'elemento spirituale che si esprime nell'intelligenza, mediante cui i suoni acquistano una loro struttura formale, e nella volontà per la quale, in questa loro organizzazione rivolta alla creazione dell'opera d'arte, è pur sempre presente una relazione ai valori, in qualunque modo intesi, che in ultima analisi e nella misura in cui i valori nei loro aspetti positivi hanno la loro radice in Dio, è relazione a Dio.

b) *Formalismo*

Tuttavia, è appunto sullo sfondo delle dottrine romantiche che riducono la persona al sentimento, che si comprende la decisiva rivendicazione fatta dallo Hanslick della autonomia della musica, intesa come un linguaggio dotato di un suo significato immenso che non è né quello dei sentimenti né quello dei concetti, un linguaggio dotato di regole proprie e il cui organo di produzione e di elaborazione è prevalentemente la fantasia. «Nella musica c'è senso e logica, ma "musicali"; essa è una lingua che noi

⁵ «Non esprime adunque questa o quella singola e determinata gioia, questo o quel turbamento, o dolore, o terrore, o giubilo, o letizia, o serenità; bensì la gioia, il turbamento, il dolore, il terrore, il giubilo, la letizia, la serenità in se stessi, e, potrebbe dirsi, in abstracto, dandone ciò che è essenziale, senza eccezioni, quindi anche senza i loro motivi (...). La musica quindi è – guardata come espressione del mondo – un linguaggio in altissimo grado universale, che addirittura sta all'universalità dei concetti press'a poco come i concetti stanno alle singole cose»: A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 351-352.

parliamo e comprendiamo, ma che non siamo in grado di tradurre. C'è un profondo significato nel fatto che anche a proposito di pezzi musicali si parla di "pensieri", e, come nel linguaggio, anche qui il giudizio esperto distingue facilmente pensieri autentici da semplici modi di dire»⁶. Questo non significa, secondo l'autore, che la musica non abbia alcun contenuto: «Insistendo sulla bellezza musicale, noi non abbiamo escluso il carattere spirituale, ma anzi l'abbiamo postulato come esigenza. Noi infatti non riconosciamo nessuna bellezza senza una tale partecipazione dello spirito. Ma avendo fatto consistere il bello musicale essenzialmente in "forme", è già sottinteso che il contenuto spirituale sta in rapporto strettissimo con queste forme sonore. Il concetto di "forma" trova nella musica una realizzazione tutta caratteristica. Le forme che i suoni producono, non sono vuote, ma riempite, non sono semplici contorni di un vuoto, ma spirito che si plasma interiormente»⁷. Un plasmarsi dello spirito che trova il suo organo particolarmente nella fantasia: «Ora poiché i collegamenti di note, nelle cui relazioni consiste il bello musicale, sono ricavati non con un allineamento meccanico, ma con un libero creare della fantasia, così la forza spirituale e la particolarità di questa determinata fantasia dà la sua impronta caratteristica al prodotto»⁸.

Tuttavia, a me sembra che se è innegabile – come sostiene lo Hanslick – che quando si parla di musica ci si riferisce a un linguaggio ben determinato nelle sue regole che non può ridursi alla espressione dei sentimenti, è vero d'altra parte che l'autonomia di questo linguaggio non può essere considerata assoluta perché, come qualsiasi linguaggio, esso è in realtà relativo perlomeno a colui che se ne serve, relativo pertanto all'uomo e cioè alla persona. Quella persona che nelle teorizzazioni dello Hanslick non mi sembra venga messa adeguatamente a fuoco nell'unità del suo essere e delle sue facoltà, nella insostituibilità delle sue caratteristiche individuali e nella intersoggettività costitutiva del suo modo d'essere. Il punto di riferimento per valutare correttamente la

⁶ E. Hanslick, *Il bello musicale*, cit., p. 90.

⁷ E. Hanslick, *Il bello musicale*, cit., p. 90.

⁸ E. Hanslick, *Il bello musicale*, cit., p. 91.

musica nelle sue caratteristiche formali e nella sua valenza espressiva è pertanto, a mio parere, la persona che la crea e che, passi la parola poco felice, la utilizza.

In definitiva, se sul versante delle dottrine formaliste le competenze specifiche sono maggiori e pertanto sono meno frequenti le generalizzazioni indebite di uno Schopenhauer, mi sembra tuttavia che dal punto di vista della filosofia e della antropologia sottesa a tali dottrine si possa avanzare qualche riserva.

Le forme musicali non sono infatti un «in sé», e quando si parla della loro evoluzione e trasformazione se ne deve parlare sempre in funzione dell'uomo che le utilizza all'interno di rapporti interpersonali concreti e dando loro diversi significati storicamente variabili. Altro è, a mio parere, avanzare riserve sul fatto che la musica sia espressione dei sentimenti, altro dire che non significa nulla o che è un puro gioco di sensazioni sonore: non esistono attività umane che non significano nulla e anche l'attività ludica, disinteressata per definizione, è, per molti versi e forse proprio per il suo disinteresse, espressione della persona umana al più alto grado, colta cioè nella sua capacità di donarsi e di esprimersi nella dimensione della gratuità, come è stato magistralmente messo in evidenza nel celebre saggio di Huizinga.

In conclusione, il contributo che il formalismo può offrire alla comprensione del fenomeno musicale credo che lo si possa trovare nell'avere messo in evidenza, assieme alla peculiarità strutturale del linguaggio dei suoni, l'aspetto ludico insito nella produzione musicale che lo rende un gioco gratuito (ma fortemente significativo) di sensazioni sonore. Aspetto ludico che non significa, si badi bene, aspetto poco serio ma, al contrario, se lo si intende come frutto di attività disinteressata, segno della dimensione metafisica della persona che ne è origine, capace appunto di trascendere i meccanismi causali della natura e di svincolarsene per l'elemento spirituale che reca in sé e che la caratterizza.

La creazione di pure forme in cui consiste la produzione del bello musicale va quindi inserita all'interno della vita della persona che in relazione al mondo, determinato da leggi, è libera (per questo non esiste né di fatto né, a mio parere, di diritto un unico sistema musicale); anche se, per esprimersi e creare non può pre-

scindere dal mondo nella sua materialità: e, infatti, per questo qualunque sistema musicale è pur sempre un'organizzazione convenzionale di quei fenomeni fisici che sono i suoni.

c) *La musica come espressione della persona nella sua somiglianza con Dio.*

Cerchiamo adesso di analizzare meglio a che conclusioni si può giungere qualora la creazione musicale, all'interno dell'attività estetica in generale, la si consideri come espressione della persona. In questo caso possiamo dire che nell'arte (e vedremo meglio più avanti come questo avvenga in particolare per la musica) la persona esprime se stessa in ciò che ha di più caratteristico: la possibilità di disincagliarsi dalla secca del meccanicismo e dell'utilitarismo in una sfera di attività che, quando sia realmente attività estetica, trascende la pura materialità e dà luogo a quella creazione di forme in maniera disinteressata e ludica della quale parlava Pareyson. «L'operazione artistica è un processo di invenzione e produzione esercitato non per realizzare opere speculative o pratiche o altre che siano, ma solo per se stesso: formare per formare, formare perseguitando unicamente la forma per se stessa: l'arte è pura formatività»⁹.

Ma a questo punto, sviluppando ulteriormente il pensiero di Pareyson, è possibile fare un passo avanti: infatti l'atto del creare, meglio: del formare, in quella maniera disinteressata e ludica che si è detto, si può considerare anche espressione, in alto grado, della analogia, della somiglianza, perciò, tra l'uomo e Dio. Non a caso è stato affermato da un teologo che «La categoria del gioco sembra la più adatta ad approssimarsi al mistero della creazione artistica. (...) Il gioco è la via regale per cui passa la creatività. La Bibbia non esita a ricorrere al gioco per descrivere l'attività creatrice di Dio. La Sapienza, secondo la celebre immagine, era accanto al Creatore giocando tutto il tempo alla sua presenza (cf. *Pr* 8, 30)»¹⁰.

⁹ L. Pareyson, *Estetica come teoria della formatività*, Firenze 1974, p. 23.

¹⁰ S. Spinsanti, «Artista», in *Nuovo dizionario di spiritualità*, Roma 1979, pp. 64-65.

Una analogia che, qualora la si sviluppi anche in relazione alla realtà trinitaria di Dio e alla dimensione interpersonale dell'uomo, può gettare luce sull'atto specifico della creazione musicale.

L'atto del creare, infatti, procede da Dio in quanto Uno e dà luogo, in maniera assolutamente libera e disinteressata, in quanto l'atto del creare non aggiunge nulla alla perfezione e alla infinità di Dio, alla posizione nell'esistenza di quell'ente culmine delle realtà create che è la persona, capace di rapporto dialogico con Dio e con l'altra persona, capace cioè di riconoscere la propria filiazione creaturale da Dio e di stabilire un rapporto libero di amore con Lui e, in Lui, con l'altro.

Se, in sostanza, l'atto del creare procede da Dio in quanto Uno, la realtà creata che culmina nella persona pone tra Creatore e creatura e tra le persone create un rapporto che ripete in modo analogico il rapporto interpersonale che è all'interno di Dio che è Trinità.

Qualcosa di simile si può dire che avvenga nell'atto della creazione musicale, nel quale da una parte vi è la persona che dà vita alla musica disponendo in forme varie ed in maniera puramente disinteressata e gratuita alcuni dei suoni liberamente scelti fra quelli che la natura creata da Dio e l'attività dell'uomo rendono disponibili; e in questa fase è più la persona come unità che si esprime, anche se a monte la sua espressione richiede pur sempre la presenza di altri. Dall'altra parte, l'effetto di tale creazione è il porre in atto una realtà, la musica, che, a preferenza di qualunque altra espressione artistica, esiste soltanto come frutto del rapporto tra le persone che la fanno essere, in quanto essa è puro suono e come tale non immobilizzata in un oggetto a sé stante come una pittura o un quadro. Il David di Michelangelo esiste con tutta la pienezza delle sue caratteristiche indipendentemente dal fatto che qualcuno lo osservi o se ne occupi; la *Sinfonia fantastica* di Berlioz, invece, esiste in atto soltanto quando varie persone si accordano per eseguirla – nella partitura esiste soltanto virtualmente. La creazione musicale è pertanto un atto finalizzato a porre in essere una realtà che al di fuori dell'interpersonalità in accordo e dialogo non esiste; per questo risente in maniera forte, a mio parere, dell'analogia con l'unitarietà dell'agire divino nel creare che,

come insegna san Tommaso d'Aquino, imprime l'impronta della Trinità in ciò che crea.

Ritornando allora ai suoi contenuti, possiamo dire che essa in quanto effetto della persona comprende certamente in sé l'espressione dei sentimenti, anche se non vi si identifica, in quanto in essa è presente la persona nella sua interezza, fatta di sentimenti certo, ma anche di aspirazioni, di desideri, di idealità morali, tutti aspetti che nella musica sono presenti all'interno di una produzione caratterizzata da una struttura formale propria e determinata e che soltanto l'opera di un gruppo di uomini può attualizzare.

In questo senso direi che nella musica, come nell'arte in generale ma ancor di più in essa per le sue caratteristiche strutturali, sono presenti i valori non tanto con lo scopo primario di una loro diffusione, quanto presentati in dono gratuito all'altro. È il bene presente nella persona che si espande in forme di bellezza che attraggono, ma in maniera tale da lasciare liberi nell'adesione manifestando, anche da questo punto di vista, una certa analogia con l'atto della creazione nella quale Dio dona se stesso, che è bene supremo, fondamento di tutti i valori cui l'uomo deve aderire ma in libertà.

E poiché i valori sono, nella loro radice, inseparabili dalla magnificenza di Dio che è il Valore supremo, e la relazione ai valori, pertanto, è il modo di rapportarsi più o meno consapevole e completo dell'uomo a Dio – un modo di rapportarsi che, nella misura in cui è autentico, è amore ed esprime ciò che nell'uomo vi è di eterno e di trascendente la temporalità fragile dell'esistere –, vale per la musica anche se nella forma della temporalità e della intersoggettività che le è propria, quanto Chiara Lubich sostiene a proposito dell'arte in generale: essa esprime e contiene in sé ciò che nello spirito dell'uomo non passa, cioè l'amore, che è relazione ai valori, che è relazione in ultima analisi a Dio¹¹.

¹¹ «... L'arte è saper trasfondere in un dipinto, in una scultura, in una architettura, in una musica (...) qualcosa di quel che nell'anima non muore»: Chiara Lubich, *Fermenti di unità*, Roma 1979, p. 85.

LA MUSICA E IL DIVINO

Quando si dice che la musica è espressione *del* divino, la prima questione da chiarire è, a mio parere, qual è il valore di quel «di»: genitivo soggettivo (il divino si esprime attraverso la musica fatta dall'uomo), o genitivo oggettivo (l'uomo esprime attraverso la musica il divino)?

Nel primo caso la musica viene considerata una automanifestazione del divino secondo una linea di pensiero immanenzista non priva di ambiguità e di problemi teorici, e in ogni caso non assimilabile alla tradizione cristiana, per lo meno non del tutto¹².

Nel secondo caso, al contrario, la musica viene considerata un frutto dell'attività umana nella quale si esprime la comprensione dell'Assoluto, e quindi di Dio, che l'uomo possiede, e il rapporto che l'uomo stesso stabilisce con Dio.

In entrambi i casi si ritiene che la musica, a differenza delle altre arti, rispetto alle quali le si assegna pertanto un primato, sia capace di esprimere l'inesprimibile, e cioè quella dimensione del divino altrimenti – così sostengono molti filosofi – inafferrabile col pensiero¹³. Tutti concetti, questi, ampiamente presenti in buo-

¹² Dal punto di vista teorico questa posizione trova la sua espressione più compiuta nell'estetica di Schelling, fondata sul principio essenziale per il quale la musica, in quanto arte temporale, coglie l'unità dello spirito umano e del mondo, unità che a sua volta costituisce l'Assoluto. Scrive Fubini: «Il concetto di temporalità è centrale perché attraverso di esso Schelling può stabilire quel nesso con cui ricondurre la musica alla struttura della coscienza; infatti il ritmo che rappresenta l'essenza stessa della musica è l'unità nella molteplicità così come la coscienza è il punto d'incontro della molteplicità dei nostri stati d'animo (...). La musica (...) è il ritmo stesso dell'universo, reso percepibile proprio grazie alla solidarietà che esso ha con l'animo umano. (...) l'anima infatti può concepirsi come una autonumerazione o in altri termini coscienza della successione e della temporalità. La musica in questa complessa dottrina è pertanto concepita come rivelazione dell'Assoluto nel momento della sua genesi, arte doppiamente privilegiata per il suo rapporto originario con le strutture elementari ma essenziali, da una parte, dell'universo, dall'altra, della nostra coscienza». E. Fubini, *L'estetica musicale dal settecento a oggi*, Torino 1964, pp. 87-88. Cf. anche L. Pareyson, *L'estetica di Schelling*, Torino 1964, nonché naturalmente F.W.J. Schelling, *La filosofia dell'arte*, vers. it., Napoli 1985.

¹³ Queste concezioni sono ampiamente presenti in quel manifesto dell'estetica musicale romantica che è costituito dagli scritti, peraltro frammentari,

na parte degli scritti di estetica musicale apparsi dal romanticismo in poi, e non soltanto in quelli di orientamento espressionista¹⁴, ma in effetti già presenti anche in quelli dei teorici antichi e medievali.

A mio parere, i due punti di vista, inaccettabili se assolutizzati, possono essere integrati riportandoli anche, perlomeno in parte, nell'ambito della metafisica classica mediante l'utilizzazione del principio dell'analogia. La ricerca del divino nella musica può pertanto passare attraverso vari momenti: in primo luogo bisognerà chiedersi qual è la forma particolare che assume nella musica quella presenza del divino che, come insegnava appunto la metafisica classica, è in tutte le cose per il fatto stesso che esistono; in secondo luogo, qual è la presenza in essa del divino in quanto frutto dell'attività dell'uomo che a sua volta è fatto a immagine di Dio; in terzo luogo, qual è il ruolo della musica all'interno di una dimensione di vita spirituale autenticamente orientata verso la realtà del Dio rivelato da Gesù Cristo.

di Wackenroder. «Non si vorrà finalmente capire che tutte le chiacchiere sull'ispirazione dell'artista sono una profanazione; e per essere convinti che proprio a niente altro si arriva se non a un diretto aiuto divino? Ma allo stesso modo che queste due grandi essenze divine, la religione e l'arte, sono le due migliori guide dell'uomo per la sua vita esterna e reale, esse sono anche i tesori per la vita interna dell'anima, i fondamenti più sicuri e preziosi dei pensieri e dei sentimenti; ed è per me una immagine molto significativa e misteriosa quando paragono arte e religione a dei magici specchi concavi che mi rispecchiano sensibilmente tutte le cose del mondo, e attraverso le loro immagini incantatrici imparo a conoscere e a capire il vero spirito di tutte le cose.

«Io sto per credere che l'invisibile arpa di Dio accompagni segretamente le nostre note musicali e presti all'umano intreccio dei numeri la sua forza divina.

«La musica parla una lingua che noi non conosciamo nella vita ordinaria, l'abbiamo imparata non sappiamo dove e come, e soltanto si potrebbe credere che essa sia la lingua degli angeli». W.H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, cit., pp. 8.102.146-147

¹⁴ Ad esempio Strawinskij – il cui orientamento estetico è chiaramente formalista, come si desume, peraltro, dalla analisi della sua opera musicale – nella sua *Poetica musicale*, dopo un discorso rivolto ad analizzare con acume e precisione i caratteri formali della musica, non esita a riconoscere ad essa la capacità di riflettere, nel suo ordine interno, un ordine superiore, e di porsi quindi come elemento di comunione con gli uomini e con Dio.

a) La presenza di Dio nella musica in quanto tale

Bisogna partire, a mio parere, dalla considerazione di fondo secondo cui la condizione d'esistenza delle cose in assoluto è che esse ricevono l'atto d'essere da Dio. L'unica giustificazione ultima dell'atto d'essere finito delle cose è che esse partecipano, in quanto create, dell'atto d'essere infinito di Dio, recando in sé l'orma della Trinità nella loro sostanza (Padre), nella loro forma specifica (Figlio), nelle loro relazioni reciproche (Spirito).

Anche il suono, pertanto, ha l'atto d'essere partecipato, e lo ha, a mio parere, in una dimensione che svela particolarmente la condizione creaturale della realtà finita per due motivi: in primo luogo per il fatto che esso esiste soltanto nella dimensione dell'istante temporale in cui risuona. Esso per questo può manifestare al massimo l'essere indigente della realtà creata, il suo dipendere totalmente nell'ordine dell'esistenza dal Creatore, il suo non aver quasi sostanza, perlomeno in senso apparente e fenomenico, ed essere al contrario esistenza «pura». Il suono pertanto, con il suo sfumare, con il suo emergere dal nulla e svanire nel nulla, esprime al massimo la natura metafisica della realtà creata. Infatti è vero certamente che qualunque cosa dipende, nell'essere, in maniera totale da Dio che ve la mantiene, tuttavia dal punto di vista fenomenologico le cose che possiedono un'esistenza spazializzata manifestano in maniera meno immediata tale assoluta dipendenza; non così la musica che, pur esistendo nello spazio fisico, all'interno di una realtà materiale e come tale spaziale che produce e trasmette il suono, tuttavia in quanto musica, in quanto cioè arte che si rivolge al senso dell'udito, esiste eminentemente nel tempo. Essa infatti emerge stagliandosi sul silenzio – quel silenzio che è il non-essere relativo del suono – silenzio che pertanto non può produrla da sé, manifestando in tal modo la dipendenza creaturale del fenomeno sonoro in quanto tale, in quanto cioè fenomeno che possiede l'atto d'essere da Dio,

Esiste, infatti, un livello fenomenico di produzione del suono per il quale un determinato suono è prodotto qui ed ora con particolari caratteristiche di altezza, intensità e timbro da un determinato strumento; ma esiste anche un livello metafisico di tale

produzione che, in relazione al suono, attiene particolarmente alla categoria del divenire, del fluire. Nel fluire della musica, infatti, ogni suono si annulla per dar luogo a un altro suono e per terminare di nuovo nel silenzio. Un brano musicale pertanto emerge da e su quel silenzio, esiste nell'annullarsi e nel trapassare, scompare nel silenzio. Il suo apparire e sparire è segno privilegiato del modo d'essere della realtà creata, che «emerge» da Dio datore dell'essere, sussiste nella dimensione dell'attimo nel quale Dio lo mantiene nell'essere, sospeso tra l'essere e il nulla nel quale piomberebbe se Dio non lo sostenesse con quell'atto unitario del suo donarsi che è il creare e il mantenere nell'essere.

In secondo luogo il suono, a livello ancora più profondo, può far capire qualcosa della dinamica interna dell'Essere che gli dona l'esistenza e che è Trinità perché è Amore. Il suono, infatti, esiste nella dinamica dell'annullarsi per dare la vita: nel fluire dei suoni ognuno di essi ha senso solo in relazione al precedente e al successivo, il che significa che per essere (per avere significato) deve scomparire (far udire il suono successivo). La natura della musica manifesta quindi non solo la totale dipendenza creaturale dell'essere finito da Dio, ma in qualche modo, e solo per analogia, la dinamica interna a Dio stesso e impressa da Lui come una sua impronta nella creazione: quella dell'essere che è se stesso soltanto «annullandosi» per amore; e manifesta tale dinamica, in un senso ulteriore e più profondo, in relazione al modo d'essere caratteristico della musica, della quale non si può dire che esista come esiste una pietra, o una casa, o una scultura. La musica infatti esiste propriamente solo nel momento in cui viene eseguita e non è un oggetto come abbiamo detto, con una sua consistenza autonoma e sostanziale, ma un susseguirsi di onde sonore in ordine irreversibile. Come ho mostrato, infatti, a conclusione del paragrafo precedente, mentre la *Pietà* di Michelangelo è quell'unico blocco di marmo sul quale Michelangelo in persona ha lavorato e che è numericamente una e non riproducibile se non per farne una copia di non molto valore nella quale non c'è più, *immanente* alla materia, la genialità di Michelangelo; la *Pastorale* di Beethoven non è la partitura, né tantomeno il manoscritto, ma la musica realmente eseguita, ogni volta in modo diverso. Perché la poten-

zialità della partitura si trasformi in atto è necessaria la presenza degli esecutori che devono possedere, in atto, gli strumenti materiali e concettuali per decifrare e realizzare i segni apposti sulla partitura nonché la tecnica manuale per produrre i suoni. In definitiva l'esistenza della musica è possibile solo in relazione alle persone che la eseguono ed eseguendola la interpretano.

Infine, il problema della presenza di Dio nella musica possiamo vederlo, sempre muovendoci sui binari tracciati dalla metafisica classica, anche da un altro punto di vista: Tommaso d'Aquino insegna che Dio è presente nelle cose per essenza in quanto Datore dell'essere, per potenza in quanto tutto è sottoposto al suo potere, e per presenza in quanto tutto è presente al suo sguardo come, dice il santo, un sovrano è presente con le sue leggi in tutti gli angoli del suo regno¹⁵. Ma poiché il Dio del quale si parla è in concreto la Trinità, mi sembra che senza forzare e mantenendosi sempre nella linea suggerita dallo stesso autore, si possa vedere nella presenza di Dio per essenza l'orma del Padre che è Datore dell'essere; in quella per potenza l'orma del Figlio che fonda l'ordine del creato e al Quale tutto è sottomesso; in quella per presenza l'orma dello Spirito che unifica, vivifica e riconduce tutto al Padre.

Ma allora, in relazione alla musica possiamo dire che in essa Dio è presente per essenza in quanto la musica ha il carattere del dono in un duplice senso e Dio, Datore dell'essere, è Dono in quanto è Amore. La musica infatti è un dono in primo luogo perché è un dono di Dio il suono, come d'altra parte ogni cosa creata; un dono di Dio, la capacità dell'uomo di servirsene artisticamente e di riprodurlo interpretando ciò che è stato composto dall'artista creatore. Che la musica sia dono di Dio si manifesta

¹⁵ Cf. San Tommaso, *Summa Theologiae* I, q.8, a.3. Così commenta Gonzales: «La presenza *per essentiam* di Dio nelle cose dipende dalla partecipazione dell'essere nella creazione. Poiché Dio è *causa essendi*, causa dell'essere, la sua presenza creatrice permane sempre, giacché se non esistesse tale permanente azione fondante, gli enti sprofonderebbero nel nulla (...). La presenza *per essentiam* di Dio comporta la presenza *per potentiam* e *per praesentiam*. Si dice che Dio è negli enti secondo la potenza, in quanto tutto è sottomesso al suo potere e opera per virtù di Lui. Secondo la presenza, in quanto immediatamente ordina e dispone ogni cosa, e tutto è chiaramente presente al suo sguardo eterno». Angel Luis Gonzales, *Filosofia di Dio*, Firenze 1988, p. 179.

inoltre per il fatto che la musica passa particolarmente attraverso la persona: se Dio è Amore, e perché è Amore è Trinità, tutto ciò che ha l'essere da Dio partecipa certamente dell'amore, ma in modo «particolare» ne partecipa la musica per il suo statuto ontologico di attività intersoggettiva e personale. Nella presenza di Dio nella musica per essenza in quanto dono si può scorgere, a mio parere, particolarmente l'impronta del Padre.

Ma Dio è presente nella musica anche per potenza in quanto la realtà sonora, come tutto il resto, è totalmente sottoposta al suo dominio, il che si esplica concretamente nelle regole fisiche mediante cui i suoni si trasmettono e vengono utilizzati dall'uomo. La realtà sonora, in definitiva, la cui sostanza scaturisce dall'atto creativo di Dio che in questo senso si manifesta primariamente Padre, si ordina e struttura secondo una norma determinata acquistando in tal modo una sua forma e ricevendo, assieme a quella del Padre, l'impronta del Figlio.

Infine Dio è presente nella musica per presenza in quanto il modo d'essere caratteristico della musica, l'essere attualizzata da un rapporto interpersonale, richiama quella condizione di concordia e di pacificazione dei cuori che costituisce una realtà che lega chi la percepisce, che allietà, che spinge ad un rapporto unitivo e nella quale si può dire che Dio è presente anche nella realtà del suo Spirito. I fenomeni sonori, segno ed elemento di questo rapporto tra le cose sostenuto dall'atto creativo di Dio, recano particolarmente l'impronta della sua presenza come Spirito per via della potente forza unitiva presente in essa e che spinge la persona a dialogare, a porsi accanto all'altro in una collaborazione che, in quanto sviluppo e perfezionamento di una realtà materiale, è collaborazione con Dio.

b) *La presenza di Dio nella musica in quanto arte prodotta dall'uomo*

Ed è proprio questa collaborazione con Dio nell'atto dell'evento musicale che spinge ad analizzare il secondo punto della questione.

Nell'atto del far musica l'uomo, più che esprimere la sua comprensione di Dio o il rapporto con Lui, esprime primaria-

mente la sua somiglianza con Dio, per vari motivi, alcuni dei quali già esposti nello scritto precedente che mi limito, pertanto, a riasumere.

Nell'atto della creazione musicale l'uomo domina, come il Padre, la realtà fisica del suono; la elabora e sviluppa, in questo caso ordinandola secondo una norma propria, simile in ciò al Figlio; infine ne custodisce, se vuole, la natura dialogale e interpersonale in analogia all'azione dello Spirito che «lega» le Persone della Trinità.

Inoltre nell'atto della creazione musicale l'uomo è uno in sé: è la persona di Mozart nella sua umanità che crea lo *Juppiter*, anche se la persona di Mozart è costituita nell'intreccio interpersonale con altre persone e primariamente con il Dio che l'ha creata e da cui deriva il dono della sua genialità e del suo talento musicale. Ma lo stesso atto della creazione musicale ha come suo termine una realtà interpersonale quale la musica, una realtà che si nutre del dialogo intersoggettivo. Nell'atto della creazione in se stessa, infatti, l'altro è sempre presente come colui, ideale o reale, al quale ci si rivolge; allo stesso modo è presente nell'atto della riproduzione che si colloca sempre in una realtà interpersonale di interpretazione; e infine nell'atto della fruizione che è sempre relazione all'autore attraverso l'interprete.

Ancora, l'atto della creazione e della fruizione musicale, come d'altra parte l'attività estetica in generale, è caratterizzata dalla sua gratuità, dall'essere, come dice Pareyson, pura creazione di forma, e in questo suo disinteresse, in questo suo non obbedire a nessuna necessità esterna ma soltanto a un bisogno, *non tuttavia necessario*, di estrarre una ricchezza interiore e sovrabbondante, è estremamente simile all'attività creativa di Dio e manifesta in sommo grado l'analogia dell'uomo con Dio del quale l'uomo è immagine, in questo caso in quanto è capace di creare liberamente, cioè di donarsi senza alcuna finalità utilitaria. Questo significa che nell'atto della creazione estetica – particolarmente di quella musicale – è presente un immenso valore morale perché si tratta di un creare volto, coscientemente o meno, a stabilire quel rapporto interpersonale di amore gratuito e reciproco che è il culmine della dimensione morale, il che postula, tra l'altro, a mio pa-

rere, che il problema del rapporto antinomico e di subordinazione fra arte e morale, come cercherò di chiarire in uno scritto successivo, si pone propriamente solo al di fuori di una antropologia personalistica e trinitaria.

Infine, come l'orizzonte del tempo è proprio della realtà creata, che esiste propriamente solo perché Dio, eterno presente, ne conserva l'esistenza con un atto «continuo» di creazione che estende in attimi successivi ciò che in Dio è rigorosamente uno; così il prodotto della creazione musicale, presente intensivamente nello spirito come una unità, per cui il *Tristano* è uno nella intuizione potente che ne è alla base all'interno dello spirito di Wagner, si distende in attimi successivi nel tempo al momento dell'esecuzione, cioè della sua esistenza reale che pertanto è caratterizzata, come l'intera creazione, dalla dimensione del fluire temporale nel quale soltanto l'attimo è reale.

c) *L'esperienza musicale e l'esperienza di Dio*

Tutto questo significa che, se è vero che Dio è presente nella musica, allora l'ascolto della musica può condurre a Dio. Questo vale in generale per la contemplazione di qualunque realtà creata, ma in modo particolare è vero per la musica. L'ascolto adeguato della musica, infatti, costringe a dimenticarsi, a cercare l'accordo con l'altro e rende pertanto disponibili ad aprirsi per accettare ciò che viene dall'esterno come un dono, un dono che può anche essere il dono dello Spirito.

Costringe a dimenticarsi perché lo stato della musica, ma anche la sua produzione e creazione, è un fluire irreversibile che va goduto e donato attimo per attimo. Lo spirito dell'uomo, pertanto, per partecipare all'evento musicale è costantemente invitato a «dimenticarsi», a porsi in quella attitudine di amore che è insieme dono di sé e ricerca di un rapporto. La musica, infatti, sia nella fruizione che nella esecuzione costringe non solo a dimenticarsi, ma ad accordarsi con altri, ad uniformare il proprio tempo interiore con quello musicale realizzato da altri, ad effettuare pertanto uno svuotamento di sé che passa attraverso la realizzazione di un rapporto ed è ad esso finalizzato. Uno svuotamento che

pertanto, quando sia autentico, non conduce a un nulla privo di senso ma, al contrario, aiuta, nel perdersi, a ritrovare sé stessi.

La musica in definitiva conduce ad una attitudine «estatica» che non è individualistico godimento od evasione, ma apertura personale all'altro, effettuato con l'altro e tale da rendere disponibili verso il totalmente Altro. Il che è ampiamente confermato dal fatto che presso tutte le culture essa è stata sempre associata all'esperienza del sacro, ai momenti del culto e alle manifestazioni del Divino.

RICAPITOLAZIONE E CONCLUSIONE

Ricollegandomi al punto di partenza della mia indagine, in che modo la musica favorisca la realizzazione della persona, che è immagine della Trinità, nel rapporto interpersonale e nel rapporto con Dio, mi sembra, concludendo e riassumendo, che si possono fissare i seguenti punti.

Se consideriamo il ruolo della musica all'interno del rapporto interpersonale, particolarmente in relazione agli orientamenti espressionista e formalista, possiamo affermare che non si può considerare la musica soltanto espressione del sentimento o di una attività formatrice dalla quale non venga determinato il contenuto spirituale; piuttosto si può dire che nell'attività musicale la persona esprime se stessa in tutta la ricchezza della propria vita interiore. Questo significa che nell'attività musicale la comprensione e la relazione della persona ai valori, che è ciò che veramente costituisce la persona e la realizza, si esprime attraverso l'elaborazione e l'utilizzazione di un elemento fisico quale il suono, e in generale l'evento sonoro. Questo estrinsecarsi della persona nel porre in atto l'evento musicale richiama, a mio parere, e naturalmente solo per analogia, l'atto del donarsi del Padre che si comunica tutto al Figlio e intesse con quest'ultimo un dialogo d'amore.

D'altra parte, il fatto che il prodotto di tale atto di estrinsecazione di sé abbia una forma determinata, non importa quale, ma abbia pur sempre una sua struttura che lo rende comunicabile e riproducibile, richiama, sempre per analogia, la realtà del Figlio

che riceve l'Essere dal Padre e ricambia, riprendendolo, il movimento d'Amore che da questi procede.

Infine, poiché l'evento musicale è tale da esistere solo all'interno di un rapporto e quindi tale da porre in atto una relazione di dialogo e di accordo intersoggettivo che unisce ma anche distingue, esso si può dire che richiama la realtà dello Spirito, il «clima» d'Amore che si respira all'interno della Trinità.

Volendo ancora procedere in questa riflessione sui fatti musicali alla luce di quella logica trinitaria che è la logica dell'amore, ci si accorge che l'atto d'essere della musica, così fuggevole ed evanescente, manifesta in forma privilegiata la creaturalità del mondo nella sua totale dipendenza dal Padre, nonché la dinamica d'amore dell'essere che recando in sé l'impronta di Dio, è se stesso nel donarsi per far essere l'altro.

Per questo l'esperienza musicale, se vissuta in conformità alle esigenze di una antropologia trinitaria, può essere realmente un aiuto alla crescita della persona e aprirla al rapporto con Dio e con gli altri uomini. Essa infatti «costringe», nel tempo, a dimenticarsi e a donare per aderire, nell'attimo, al fluire dell'onda sonora inarrestabile e irreversibile, ripetendo ancora, a questo ulteriore livello, l'atto del donarsi gratuito ed esclusivo del Padre; «costringe» ad accordare la propria persona a quella dell'altro, sia esso l'autore o l'esecutore o il pubblico o il gruppo, accordo nel quale il Verbo *Ricapitolatore* si può fare in qualche modo iconicamente presente; infine, apre ad una attitudine estatica nella quale lo Spirito possa accostarsi all'uomo ed effondervi i suoi doni, come dimostra di fatto lo stretto legame sempre intercorrente tra la pratica musicale e l'esperienza religiosa.

Ma a questo punto, si apre un orizzonte nuovo di riflessione, quello della temporalità come dimensione dell'evento musicale e della coscienza che lo intenziona.

PAOLO ITALIA