

théatron

del luogo riverberante

31 agosto 2025

1. *théatron*: luogo riverberante

Il greco antico ha diversi termini che esprimono concetti analoghi al *torquēre* come τρέπω (trepō), “girare, volgere, cambiare direzione”. Tuttavia, per il concetto specifico di *torcere con una forza*, quindi “torcere, girare, rivolgere” si usa il verbo στρέφω (strophō) da cui deriva il sostantivo στροφή (strophē), “rotazione, torsione, volta”, da cui deriva il nostro “strofa”.

La radice di στρέφω è indoeuropea **streb(h)- “torcere”, diversa da **terk^w- ma semanticamente affine¹.

Quindi “strofa” deriva da “torcere, girare” e designava originariamente il movimento fisico del coro nella tragedia greca: la “volta” che i coreuti compivano spostandosi da destra a sinistra nell’orchestra.

La sequenza rituale era: στροφή (strofe) – movimento verso sinistra; ἀντιστροφή (antistrofe) – movimento di ritorno verso destra; ἐπωδός (epodo): stasi al centro.

Il termine poetico “strofa” conserva questa memoria cinetica: ogni strofa è una “volta”, un movimento che torna su se stesso, una torsione del discorso che si riavvolge prima di procedere. La poesia non procede linearmente come la prosa, ma avanza per spirali, per ritorni, per riprese tematiche. La strofa è la cellula di questo movimento tortile del senso. In termini filosofici, la torsione poetica opera quella che Heidegger chiamava *Kehre* - la svolta che non è semplice cambio di direzione, ma ripiegamento che apre nuove possibilità di senso. La poesia “torce” il linguaggio ordinario, lo sottopone a una tensione che ne rivela potenzialità latenti. Così la “torsione filosofica” dell’oggetto musicale condivide con la poesia questo gesto fondamentale di deviazione creatrice.

...spazi vuoti pronti a venirsi riempiendo uno alla volta, spazi della voce nei quali
si apprenderà con l'udito... [16]

¹La distribuzione del campo semantico su più radici, ciascuna con sfumature specifiche potrebbe arricchire la riflessione sulla “torsione” come gesto ermeneutico che si articola in modalità differenti.

Il *théatron* messo in piedi per (*theáomai*) questa torsione è un teatro acustico, poiché la regione in cui si sta organizzando l'assedio è la conoscenza dell'udire. È sì che si torce: *theōría*: guardare, osservare e, anche, il risultato di tutto ciò: ma a occhi chiusi, spegnendo l'immagine. *Theáomai* sì, ma spettatore di altra natura, di altro *théatron*. Della visione attenta, della contemplazione, tratteniamo la postura, la partecipazione intellettuale. Come *theōroi*, osservatori ufficiali inviati ad assistere alla festa del suono, a consultare l'oracolo che chiamiamo musica, a riferirne ciò ch'è stato udito, sentito, appreso.

L'osservare con le orecchie è a sua volta una torsione, una con-torsione (dialettica) dell'ascoltare nelle due direzioni opposte e convergenti dell'udire e del sentire.

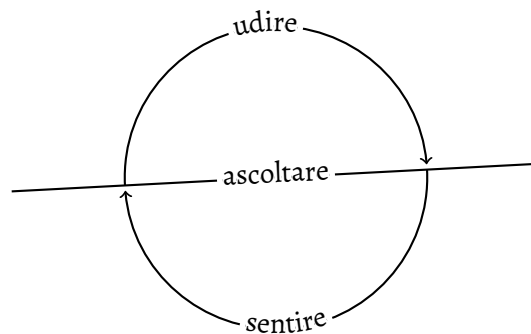


Figura 1: L'udire prende il posto della resistenza, la resistenza meccanica si traduce in una resistenza acustica (impedenza): il materiale risponde alle sollecitazioni vibrazionali accogliendo, respingendo, ignorando. L'udito è già selettivo di questa selezione: ha le sue soglie. Resiste e amplifica, è un sistema di resistenze differenziali. Udire (*Audire*) e anche un obediare (*Ob-audire*, udire verso). Sentire, connesso a *sensus* e alla radice indoeuropea *sent-* ("andare, dirigersi") il sentire è movimento orientato, direzionalità dell'esperienza. Come *tendere* è "pro-tendersi verso", sentire è "dirigersi verso" - entrambi esprimono tensionalità, orientamento intenzionale.

Lo spazio agonistico [13] di questo ascoltare (*theōría*) è uno spazio della vibrazione acustica udibile, un tempo della vibrazione, uno spazio dei suoni: un **sonario**.

Io credo che questo doppio movimento di disseminazione e di riunificazione semantica sia consustanziale alle nostre lingue e che soltanto attraverso questo gesto contraddittorio una parola possa realizzare il suo significato. [agamben2017]

sonario(impressione, codice)

Il *sonario* è il nucleo di memoria, di esperienza, in cui si rappresenta l'impressione acustica (della variazione di pressione acustica che si dissemina, si disperde) e la costruzione di un codice (come sforzo di riunificazione con la vibrazione perduta).
il doppio movimento tra

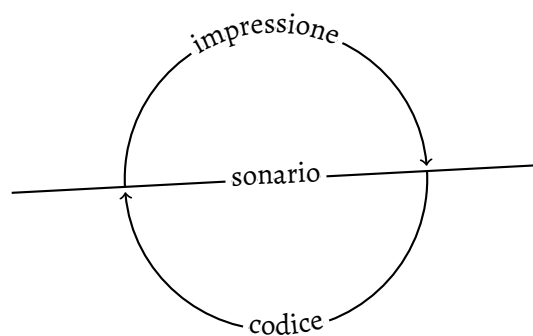


Figura 2

1.1. simbolario intergalattico per autostoppisti

Percorrere la lunga storia della fantasia creativa occidentale, da Aristotele a Fagioli [8], con un paio di soste lunghe nei pressi di Bergson [2] e Sartre [11], attraverso le questioni musicali lucidamente illustrate da Cacciari [5], ha prodotto un risultato inatteso, un'assenza: non ho *alternative sonore* alle parole immaginazione e immaginario; non ho un lessico indipendente dalla visione, autonomo dal visibile per ciò che contraddistingue la *fantasia sonora*; l'immaginazione, l'immaginario, spesso si sostituiscono generalizzando fantasia e creatività, amplificando l'assenza di una parola indipendente e necessaria per l'attività creatrice sonora.

Gli uomini medievali non provavano fiducia per i loro sensi; l'orecchio musicale non offriva sufficiente sicurezza. Il metodo scolastico degli studiosi non includeva la ricerca e l'esperimento, ma consisteva nel trovare una autorità classica e nell'adottare le sue conclusioni riguardo a problemi contemporanei. Certamente dal greco Aristosseno i musicisti medievali avrebbero potuto apprendere il rispetto per l'orecchio musicale, ma proprio a causa di questa fiducia nelle impressioni sensoriali egli era rifiutato dai monaci; uno scrittore anonimo, probabilmente dell'XI secolo, affermò ingenuamente che Boezio non sarebbe mai andato d'accordo con Aristosseno... [14]

Si vuole raccontare una storia. Al fianco del *vedere-comprendere* che riflette la concezione classica della conoscenza come visione intellegibile che pervade tutto il vocabolario epistemologico occidentale (idee, evidenza, intuizione, immaginazione...) la storia che si vuole raccontare ha origini antichissime, come la visione, con lo stesso dualismo dialettico agonistico tra teorico e pratico, con lo stesso eterno desiderio di giungere alla *theōria* con quel significato tecnico scientifico di sistema coerente di principi che spiegano un insieme di fenomeni. Così, si vuole raccontare una storia

we have to perceive what is coming to be and remember what has come to be.
There is no other way of following the contents of music²

Mi pare che Aristosseno attivi, come il suo Maestro Aristotele, quell'*agōn* [13] tra sensazione (volpe – «pura inafferrabilità») e memoria (cane – «pura potenza dell'afferrare»); costituisce quel «per sempre avere luogo» nella rappresentazione istantanea, nella coesistenza tra sensazione e memoria che chiamiamo *esperienza musicale*.

Ascoltare mediante l'ascolto musicale è un passare attraverso il "foro" della musica: oltrepassa la soglia solo un qualcosa, in un certo modo.

DIFFRAZIONE

«...perceive what is coming» è una postura, una modalità su cui il modo della vibrazione acustica si schianta, si riflette, si incide in negativo.

NEGATIVO SEGNO RONCHI

Si fa traccia dell'assoluto suono. Questo svolgersi è un processo inverso, specchiato, di ingranaggi che ruotano in sensi opposti, cedendosi informazioni inverse. Ci si timbra, ascoltando, con l'ascolto.

La storia, quindi, sottolinea la dimensione temporale della coscienza musicale, ovvero la percezione di ciò che è *diventato* (orientata al passato) e il ricordo di ciò che *sta per diventare* (orientato al futuro).

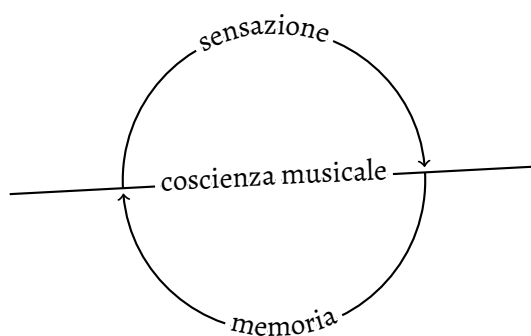


Figura 3: Ciò che in Aristosseno è *pre-disposizione* per l'esperienza musicale, si ri-organizza all'*inverso* [bergson:segno] nella coscienza di quella esperienza con la sensazione uditiva di una vibrazione che per definizione è già passata; la memoria di quel passato è protesa ad un nuovo futuro.

Penso suoni, ricordo suoni, (*sogno suoni?*) e più mi impegno nel farlo e più trovo che l'attività che faccio abbia poco a che vedere con l'immaginazione; l'attività crea-

²Aristosseno, *Elementa Harmonica*, book II, 38–39. Traduzione in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*

tiva di *sonazione*, di invenzione timbrica, di messa a punto di una tecnica d'indagine estesa dentro gli strumenti musicali [12] conduce alla costruzione di un *sonario* rappresentabile sia nel processo di scrittura (in funzione di riduzione simbolica) sia nella relazione di dialogo possibile ed esclusivo tra musicisti.

Glossario Dal latino tardo *glossarium*, derivato da *glossa* (parola rara o straniera che necessita spiegazione), a sua volta dal greco γλῶσσα (*glōssa*) che significa "lingua" o "linguaggio". Raccolta di termini specifici di una disciplina, ordinati alfabeticamente e corredati di definizione. Originariamente era una raccolta di termini difficili o arcaici (*glossae*) con relative spiegazioni.

Immaginario Dal latino *imaginarius* (che esiste solo nell'immaginazione), derivato da *imago*, *imaginis* (immagine, rappresentazione), connesso alla radice indoeuropea *im-* (copiare, imitare). Come sostantivo, indica l'insieme delle immagini, dei simboli e delle rappresentazioni mentali condivise da una cultura o da un individuo. È il luogo concettuale dove risiedono le immagini che costituiscono il nostro modo di vedere e interpretare il mondo.

Scenario Dal tardo latino *scenarium*, derivato da *scena* (palcoscenico, scena teatrale), che proviene dal greco σκηνή (*skēnē*), originariamente "tenda, riparo" poi "palcoscenico". Inizialmente indicava l'insieme delle scene di una rappresentazione teatrale. Per estensione, oggi denota la descrizione di una possibile sequenza di eventi o sviluppi futuri, o l'ambientazione in cui si svolge un'azione.

Come il glossario raccoglie e definisce le parole, l'immaginario accoglie e struttura le immagini, lo scenario esemplifica lo spazio delle scene, sia esso verticale (coesistenza) che orizzontale (successione) così il *sonario* diventa il ricettacolo ontologico dei fenomeni sonori, in relazione all'ascolto, alla creazione e alla riflessione umana.

Sonario Dal latino *sonus* (suono) con il suffisso *-arium* che indica raccolta, contenitore o luogo dedicato. Il *Sonario* è lo spazio agonistico della ragione acustica che si fa metodo nella coscienza musicale, il *théatron* dove il suono si fa interfaccia teorico-pratica – dove θεωρία, πράξις e ποίησις si dispiegano.

Il termine "simbolario" deriva dal latino "symbolum" (che a sua volta viene dal greco σύμβολον (*symbolon*), letteralmente "segno di riconoscimento") e indica una raccolta sistematica di simboli con i loro significati³.

L'insieme codificato di tutti i simboli costituisce un codice e, in quanto tale, opera su due livelli semiotici:

³Nel contesto della segnaletica stradale, il simbolario costituisce l'insieme codificato di tutti i pittogrammi, ideogrammi e simboli grafici utilizzati nella comunicazione visiva del traffico.

il livello simbolico immediato : il sistema di segni visivi che comunicano direttamente attraverso la percezione, sfruttando convenzioni iconografiche universali;

il livello normativo mediato : l'apparato di regole scritte che richiedono interpretazione linguistica e conoscenza giuridica per essere applicate.

Questa dualità riflette due modalità cognitive diverse: il riconoscimento immediato (quasi istintivo) versus la comprensione mediata dal linguaggio e dalla memoria delle norme.

“Codice” deriva dal latino *codex* (genitivo *codicis*), che originariamente significava “tronco d'albero” o “pezzo di legno”.

Il passaggio da “tronco” a “sistema di regole” attraversa la materialità del supporto scrittorio: dal legno come materia prima alla scrittura come codificazione del sapere normativo. C'è quasi una genealogia che va dalla natura (albero) alla cultura (diritto), mediata dalla tecnica della scrittura.

La parola mantiene oggi questa tensione tra materialità e astrazione: un codice è insieme supporto fisico e sistema logico.

Una classificazione è sempre una sintomatologia e ciò che viene classificato sono dei segni, per tirarne fuori un concetto che si presenta come un evento, non come un'essenza astratta. Da questo punto di vista le varie discipline sono veramente delle materie segnaletiche. [6]

Il cinema non va compreso come un linguaggio, ma come una materia segnaletica. [6]

1.2. creatività e allucinazione

Una definizione di allucinazione indica un «*fenomeno* psichico, provocato da cause diverse, per cui un individuo percepisce come reale ciò che è solo *immaginario*.» Immaginario, «che è *effetto* d'immaginazione» in contrapposizione con reale, «che è, che *esiste effettivamente* e concretamente, non illusorio, immaginario o possibile». Quindi il reale non è possibile, in quanto reale, mentre l'immaginario può essere possibile.

La possibilità non è la realtà, ma è anch'essa una realtà: che l'uomo possa fare una cosa o non possa farla, ha la sua importanza per valutare ciò che realmente si fa. Possibilità vuol dire libertà. [10]

L'immaginario può essere possibile; possibilità vuol dire libertà: la creatività, libera, è un percorso di trasduzione da un'informazione immaginaria a un'informazione possibile: un processo possibile dall'idea alla cosa.

Ma l'immaginario, quando collettivo, è anche una cosa, un *insieme di simboli e concetti presenti nella memoria* di una comunità: una memoria collettiva. *L'insieme di rappresentazioni simboliche.*

Quindi la creatività libera e contemporanea [1] del singolo (quella possibile, immaginaria, inattuale) si stacca dall'immaginario collettivo che è fondamentalmente memoria, passato, passato di altri, in una forma di rappresentazione privata, in attesa di condivisione, in attesa forse di divenire memoria collettiva di altri, di un altro tempo.

Il punto cioè in cui la concezione del mondo, la contemplazione, la filosofia diventano «reali» perché tendono a modificare il mondo, a rovesciare la prassi. [10]

L'allucinazione è anche descritta come *turbamento mentale*, come la comparsa di *immagini sensoriali* dotate di *piena evidenza realistica*, che vengono posizionate, inquadrare, viste, udite, sentite, come sensazioni, nella realtà esterna, formate, tuttavia, per un processo interno, anche in assenza o senza che sia presente, o esista, l'oggetto o il fatto corrispondente.

Creativo, occorre intenderlo quindi nel senso «relativo», di pensiero che modifica il modo di sentire del maggior numero e quindi la realtà stessa che non può essere pensata senza questo maggior numero. Creativo anche nel senso che insegna come non esista una «realtà» per se stante, in sé per sé, ma in rapporto storico con gli uomini che la modificano, ecc...[10]

Per portare questo quadro, questa diagnosi, all'interno del processo creativo sonoro, accedere alla rappresentazione, quindi alla *sonazione* nella costruzione di un *sonario* personale e condivisibile è necessario soffermarsi sul sensibile, sugli oggetti che dall'ambiente diventano coscienza, a volte conoscenza.

Come suggerisce Domenico Guaccero [4] riparto dall'osservazione dei fenomeni cercando la relazione organica con l'ambiente, nel tentativo di condividere un primo prototipo di *sonario*. Il fenomeno sotto osservazione è la vibrazione acustica, quella particolare vibrazione che rientra nell'ambito multidimensionale⁴ dell'udibile: la vibrazione è udibile, energia potenziale. Il fenomeno fisico è esterno, e l'organo dell'udito è l'entrata, verso l'interno dell'uditore. Fuori da quell'ambito c'è l'inudibile, dentro quell'ambito c'è l'udibile. Il grado successivo di intimità è il sentire: non si è più fuori, si è già dentro l'organo di senso.

Il senso in musica è l'interfaccia uomo/musica. [15]

⁴Un fenomeno acustico è udibile se soddisfa tutte e tre le dimensioni: tempo, ampiezza, frequenza.

La vibrazione sensibile, dentro e dopo le soglie di udibilità, entra in relazione con la sensibilità individuale. È quello che nel senso comune chiamiamo suono, la rappresentazione della vibrazione acustica.

Il suono non è la vibrazione stessa ma il residuo di quella sensazione specifica di quella vibrazione acustica. Non è fuori, ma dentro. È esperienza, quindi memoria, quindi coscienza. Mentre la vibrazione è attivazione del meccanismo uditivo, il suono è un'esperienza della mente. Questo apre ad una soglia invalicabile: il silenzio è l'esperienza inaccessibile. La non-esperienza che attrae e che apre ad altre esperienze (sonore). Luigi Nono, John Cage... nuovi suoni in cerca di silenzio, verso nuove musiche: il suono diviene storia del suono, storia del silenzio, storia della musica.

Nella meccanica del reale esperibile la coordinata temporale è inevitabile. L'esperienza è nel tempo. Il tempo è esperienza. Se è presente la coordinata temporale non può esserci silenzio. *Il silenzio non esiste* novecentesco è vero solo se ci si attiene alla meccanica tradizionale e al reale percepibile. Tuttavia, il silenzio può esistere nelle strutture mentali e quindi nella fisica quantistica, ovvero là dove la coordinata temporale smette di avere quel significato. Potrei così giocare con il linguaggio: il silenzio è così allusivamente attraente, relazionale, perché è quantistico. Il legame tra parola e tempo ci pone nel dominio meccanico del dire, conducendo la parola, a volte frammenti di essa, nel luogo senza tempo della relazione, si entra nel dominio quantistico della poesia.

Tornando al sistema di riferimento musicale, il silenzio è nelle relazioni tra i suoni, a cui tendiamo prima e dopo di ognuno di questi. La soglia che separa l'uomo sensibile dal silenzio è una curva di ampiezze dipendenti dalla frequenza nel tempo: un sistema musicale: in un sistema fisico: in un sistema filosofico.

E il rumore? Il rumore è semplicemente la vibrazione di cui non si ha ancora esperienza. La vita del rumore è la durata, la transizione, tra silenzio ed esperienza.

Tendere a quella soglia ci porta a scoprire nuovi suoni, perfetti sconosciuti: rumori. Siamo ascoltatori di uno spazio esteso oltre il conosciuto, come un Galileo al tubo ottico: cerchiamo cose, per sentirne alcune, per udirne altre, per dare nomi, per creare relazioni. Pionieri della *sonazione*.

[...] l'unità di scienza e vita è appunto una unità attiva, in cui solo si realizza la libertà di pensiero, è un rapporto maestro-scolaro, filosofo-ambiente culturale in cui operare, da cui trarre i problemi necessari da impostare e risolvere, cioè il rapporto filosofia-storia. [10]

L'allucinazione *sonaria* è quindi una rappresentazione unica, ideale fino a che non viene concessa e condivisa con una seconda persona: l'idea di un singolo, privata agli altri, non è un oggetto sociale, mentre un'allucinazione *sonaria* condivisa e comprensibile è un oggetto sociale: è un possibile. [9]

1.3. allucinazione e sogno

Il motore che anima la ricerca è il sogno. Ogni scienza è guidata da un sogno. Il sogno è l'anima della scienza, ogni scienza si distingue nella prospettiva di un sogno: la ricerca di quel sogno specifico è lo spirito di quella scienza. (Da Bergson) Il pensiero filosofico è tornato co-scienza della scienza. La materia è memoria: la musica è un'interfaccia tecnologica della memoria.

Non c'è, nella ragione del logos la linea che è creazione pura. La simbolizzazione della scrittura non può essere neppure trasformazione di una cosa percepita, ovvero immagine onirica, perché la linea, fuori ed oltre la mano dell'uomo che la segna, non esiste in natura e non può essere percepita e fatta ricordo o memoria. Noi percepiamo la linea che non ha figura ed ha forme infinite ed è senza identità manifesta, per la creazione della mano dell'uomo che fa i confini e definisce, rendendole visibili, le forme e la figura delle cose e delle immagini delle cose. E così crea anche l'identità della linea stessa che, ogni volta, è diversa perché infinitamente sottile o infinitamente lunga. E penso alla parola tempo che indica un movimento che non si ferma mai e non ha figura, né forma né confini. Ma il movimento invisibile della materia vivente non possiamo vederlo. Linea, movimento e tempo sono ancora tre parole che non indicano e non ricordano la figura di una cosa, ma sono... concetti, l'espressione di cose invisibili che si possono soltanto pensare. [7]

La spiegazione del processo creativo che *Cobb* condivide con *Ariadne*, del potenziale mentale nel sogno, è una delle tematiche emergenti in *Inception*, durante la cui scrittura l'autore, Christopher Nolan, si è chiesto: «cosa accadrebbe se un gruppo di persone potesse condividere (realmente) un sogno?».

Il disegno in fig. 4 ricalca quello proposto da *Cobb* durante la spiegazione citata. Osservandolo, mi chiedo: «non è quello che (simbolicamente) accade nella condivisione di una ricerca?» L'attività creativa, quella che Fagioli definisce creazione pura, non ha origini dal percepito, si attiva, è attività di costruzione, di architettura, di autoprogettazione.

Il processo è trasducibile completamente nel dominio della creazione musicale, la consapevolezza creativa, l'atto responsabile è l'asse su cui l'invenzione avanza verso destra, nel dominio del tempo, mentre la ricerca si muove fuori dal tempo, nello spazio mentale di relazione con la storia e l'ambiente. Il disegno è simbolico del puro processo creativo, sogno o arte. Osserviamo ora il diagramma della creazione: è un ciclo base tra l'invenzione, il trovato nella relazione con l'ambiente e la pulsione di ricerca, con le sue possibilità fuori del tempo e che modificano l'ambiente ri-alimentandolo con un apparato di idee e materia completamente nuovi. Di fatto, se contempliamo il processo creativo come quel flusso temporale in cui ci si

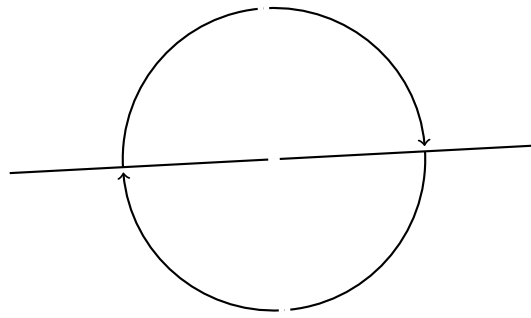


Figura 4: Christopher Nolan, *Inception* (2010).

«Imagine you're designing a building. **You consciously create each aspect.** But sometimes, **it feels like it's almost creating itself**, if you know what I mean». «Yeah, like **I'm discovering it**». «Genuine inspiration, right? Now, in a dream, our mind continuously does this. **We create and perceive our worlds simultaneously.** And our mind does this so well that we don't even know it's happening. **That allows us to get right in the middle of that process**». «How?». «**By taking over the creating part**». Il grafico disegnato da Cobb descrive il processo creativo di un sogno durante la costruzione di un edificio. Nel sogno, la curva che avanza da sinistra verso destra è il lavoro di costruzione che avanza mentre la curva che torna indietro da destra verso sinistra è la percezione, la scoperta di un mondo che si crea da solo. La riga centrale è «la presa in carico della parte creativa», la consapevolezza che si sta creando su due piani distinti.

può perdere un tempo di sedimentazione, di accumulazione (come una pausa caffè e sigaretta) il modello descritto è astraibile ad un filtro *all-pass*. Nella letteratura classica il filtro *all-pass* viene descritto come unità riverberante. Il processo creativo di relazioni intime, private, in una rete di relazioni tra processi creativi può essere descritto come riverbero complesso, assimilabile ad una *Feedback Delay Network*.

1.4. sogno e politica

Che cos'è l'uomo? [...] Diciamo dunque che l'uomo è un processo e precisamente è il processo dei suoi atti. [...] occorre concepire l'uomo come una serie di rapporti attivi (un processo) in cui se l'individualità ha la massima importanza, non è però il solo elemento da considerare. L'umanità che si riflette in ogni individualità è composta di diversi elementi: 1) individuo; 2) gli altri uomini; 3) la natura. [...] Così l'uomo non entra in rapporti con la natura semplicemente per il fatto di essere egli stesso natura, ma attivamente, per mezzo del lavoro e della tecnica [...] per tecnica deve intendersi [...] anche gli strumenti «mentali», la conoscenza filosofica.

È questo, innanzi tutto, un problema di linguaggio. Con linguaggio identifi-

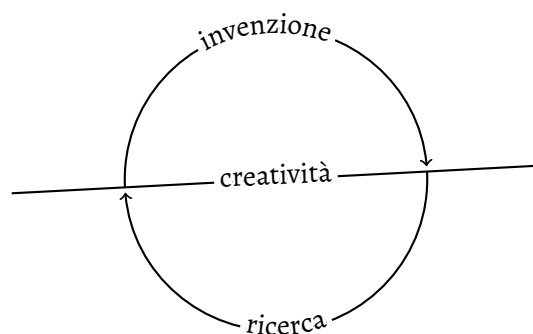


Figura 5: ciclo base: l'invenzione è il trovato; la ricerca è coscienza protesa fuori dal tempo. L'atto creativo è un momento di elaborazione della memoria che modifica l'ambiente.

chiamo un nome collettivo, che non presuppone una cosa unica, è un *oggetto sociale*. [10, 9] Esiste nella cultura, nella filosofia e nella scienza, sia pure nel grado di senso comune e, in quanto tale, è una molteplicità di oggetti, fatti, più o meno organicamente concreti e coordinati:

al limite si può dire che ogni essere parlante ha un proprio linguaggio personale, cioè un proprio modo di pensare e sentire. [10]

E quindi la cultura unifica, raggruppa, cataloga a sua volta una maggiore o minore quantità di individui più o meno a contatto espressivo, capaci di gradi diversi di comprensione. Le differenze si riflettono, si riverberano nella cultura, nel linguaggio comune e producono «ostacoli» e quelle «cause di errore» che portano, da un lato all'incomprensione, dall'altro alla separazione, in ogni caso riverbera in un problema ambientale. La conoscenza non è separata e sufficiente a sé stessa, ma è coinvolta nella relazione individuo-ambiente e nel processo culturale, vitale. I sensi non appaiono come ingressi della conoscenza ma partecipano come stimoli all'azione.

...ognuno cambia se stesso, si modifica, nella misura in cui cambia e modifica tutto il complesso di rapporti di cui egli è il centro di annodamento. In questo senso il filosofo reale è e non può essere altri che il politico, cioè l'uomo attivo che modifica l'ambiente, inteso per ambiente l'insieme dei rapporti di cui ogni singolo entra a far parte. [...] Ma questi rapporti, come si è detto, non sono semplici. Intanto alcuni di essi sono necessari, altri volontari. Inoltre averne coscienza più o meno profonda (cioè conoscere più o meno il modo con cui si possono modificare) già li modifica. Gli stessi rapporti necessari in quanto conosciuti nella loro necessità, cambiano d'aspetto e d'importanza. La conoscenza è potere in questo senso. [10]

Se la musica ha avuto ed ha un ruolo culturale fuori dall'intrattenimento, è in questi *non-spazi* e in questi *non-tempi* sociali. Se il musicista ha ancora un ruolo

sociale fuori dall'intrattenitore è in questi spazi e in questi tempi culturali. Ridefinire il proprio ambito di intervento culturale e sociale implica una concertazione, un accordo in maniera che la meta della ricerca sia il risultato di un'appropriata combinazione di accordo non costrittivo e tollerante disaccordo.

Secoli e secoli di idealismo non hanno mancato di influire sulla realtà.

[3]

"Autore" è una funzione che rinvia all'opera d'arte (e in altre condizioni al crimine).

[6]

Riferimenti bibliografici

- [1] G. Agamben. *Che cos'è il contemporaneo?* I sassi. Nottetempo, 2008.
- [2] Henri Bergson. *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*. Ed. originale: Matière et mémoire, 1896. Roma-Bari: Laterza, 2013.
- [3] Jorge Luis Borges. *Finzioni*. Nuovi Coralli 214. Einaudi, 1955.
- [4] Walter Branchi. *Tecnologia della musica elettronica*. Lerici, 1977.
- [5] Massimo Cacciari. *Silenzio e ascolto nella musica di Luigi Nono*. 1995.
<https://youtu.be/ueA8xVE5WV8>.
- [6] Gilles Deleuze. *Che cos'è l'atto di creazione?* A cura di Antonella Moscati. Tessere. Napoli: Cronopio, 2009, p. 64. ISBN: 978-88-8944-656-0.
- [7] Massimo Fagioli. "Il male è l'anaffettività. La mano che crea la linea è fantasia di sparizione ovvero immagine." In: *Left*. L'asino D'oro, 2008.
- [8] Massimo Fagioli. *Istinto di morte e conoscenza*. L'asino D'oro, 1972.
- [9] Maurizio Ferraris. *Documentalità: Perché è necessario lasciar tracce*. Biblioteca Universale Laterza. Editori Laterza, 2014. ISBN: 9788858111895.
- [10] Antonio Gramsci. *Il Materialismo Storico e la Filosofia di Benedetto Croce*. Einaudi, 1948.
- [11] Raoul Kirchmayr (editor) Jean-Paul Sartre. *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*. Piccola biblioteca Einaudi. Filosofia. Einaudi, 2007.
- [12] Giorgio Netti. *Che cos'è uno strumento*. 2023.
<https://youtu.be/CoSVrkYYo3w>.
- [13] Rocco Ronchi. *Il pensiero bastardo. Figurazione dell'invisibile e comunicazione indiretta*. Il pensiero dell'arte 2. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2001, p. 346. ISBN: 88-8273-023-9.
- [14] Curt Sachs. *Storia degli strumenti musicali*. Oscar saggi. Con introduzione di Luca Cerchiari. Prima edizione italiana 1980. Milano: Mondadori, 1996. ISBN: 978-88-04-40744-7.

- [15] Gino Stefani. *Musica: dall'esperienza alla teoria*. Casa Ricordi, 1998.
- [16] María Zambrano. *Chiari del bosco*. Trad. da Carlo Ferrucci. Milano: SE, 1991, p. 192.