



PENSATA



Registrata presso il Tribunale di Milano n. 378 del 23/06/2010 - ISSN 2038-4386

«War is peace. Freedom is slavery. Ignorance is strength
/ La guerra è pace. La libertà è schiavitù. L'ignoranza è
la forza» (George Orwell, 1984, Mondadori, p. 8)

LA FILOSOFIA COME VITA PENSATA



DIRETTORE RESPONSABILE
Augusto Cavadi

DIRETTORI SCIENTIFICI
Alberto Giovanni Biuso
Giuseppina Randazzo

RIVISTA DI FILOSOFIA ON LINE
Registrata presso il
Tribunale di Milano
N° 378 del 23/06/2010
ISSN 2038-4386

INDICE



ANNO X N. 23
NOVEMBRE 2020
RIVISTA DI FILOSOFIA
ISSN 2038-4386



SITO INTERNET
WWW.VITAPENSATA.EU

[QUARTA DI COPERTINA](#)

IN COPERTINA

“PAESAGGI A SCOMPARSA”
(OLIO SU TELA, 65x90, 2016)

© PABLO INTERLANDI

RIVISTADIFILOSOFIAVITAPENSATA Anno X N.23 - Novembre 2020

EDITORIALE

AGB & GR *SUL PRESENTE* 4

TEMI

FRIEDRICH-WILHELM VON HERRMANN *DIE REINHEIT DES SEYNSGESCHICHTLICHEN DENKENS - IL REALE SIGNIFICATO DEL PENSIERO ONTOSTORICO* 5

SELENIA ANASTASI *ABITARE LO SCHERMO. LA DISTANZA SOCIALE NELL'ERA DELL'IPERCONNESSIONE* 16

ALBERTO GIOVANNI BIUSO *SULLO STATUTO DEL PRESENTE: ONTOLOGIA E STORIA* 24

SANTO BURGIO *UN CAPITOLO DILEMMATICO DELL'AFRICANISMO: LA POORNOGRAPHY* 31

MAURIZIO CANDIOTTO *TIME FLIES OVER THE CUCKOO'S NEST* 37

LUCIA GANGALE *LIMITI DEL COSMOPOLITISMO E RITORNO AL CONCETTO DI NAZIONE* 41

ENRICO MONCADO *ANNOTAZIONI SUL PRESENTE* 46

STEFANO PIAZZESE *KANT E IL PROGETTO FILOSOFICO DI UN EWIGEN FRIEDEN* 53

GIUSY RANDAZZO *PRESIDE BUROCRATE. L'UMANITÀ DELLE CARTE* 60

NOEMI SCARANTINO *VITA, MORTE, CORPOREITÀ TRA FILOSOFIA E ARTE* 63

SIMONA VENEZIA *FRAMMEZZO DI TEMPO. ALCUNE NOTE SU PRESENTE E PRESENZA TRA GEGENWART E ANWESENHEIT* 70

AUTORI

ENRICO PALMA *BEETHOVEN* 78

RECENSIONI

ALBERTO GIOVANNI BIUSO *LA METAFISICA DEL TEMPO IN SPINOZA* 84

ALESSANDRO DIGNÖS *LA FILOSOFIA DELLA STORIA NELLA GRECIA CLASSICA* 90

LUCREZIA FAVA *ANIMALIA* 96

FEDERICO TINNIRELLO *CORPI, CONFINO E CONFLITTO* 100

VISIONI

ALBERTO GIOVANNI BIUSO *«SE CI FOSSE LUCE, SAREBBE BELLISSIMO»* 106

GIUSY RANDAZZO *PABLO INTERLANDI. LA FORMA DEL COLORE* 110

SCRITTURA CREATIVA

EVA LUNA TURINO *I 90 ANNI DI ZIA SARA* 126

BEETHOVEN

di
ENRICO PALMA

Et pour ce sourd total, comme la perte d'un sens ajoute autant de beauté au monde que ne fait son acquisition, c'est avec délices qu'il se promène maintenant sur une Terre presque édenique où le son n'a pas encore été créé.¹

Beethoven è, prima di tutto, grandezza. È la potenza del suono, della materia che l'immaginazione artistica sa plasmare, dello spirito del mondo che assale il vivente e il pensatore. È un'interrogazione continua sui motivi di tale potenza, su come si possa riuscire a sopportarla ed eventualmente a dominarla. D'altra parte: «L'interrogare è la sola maniera legittima e appropriata di prendere in considerazione ciò che dalla sua posizione suprema mantiene il nostro essere nella sua potenza»². La musica di Beethoven, dalle prime opere orchestrali alla grande stagione eroica fino al cosiddetto *terzo stile*, è un tentativo di interrogare appunto ciò che è supremo e che fa essere nella sua potenza, e come senza questa stessa potenza la musica e l'umano non potrebbero essere.

Beethoven è folgore, tuono e tempesta; è l'addensarsi delle nubi in un cielo sereno che promette luce e calore; è ergersi sul monte più alto per essere più vicino ai nembi e lottare fino al diradare di quelle nubi. Ma è anche pace, beatitudine, teologia, musica sacra, luogo in cui il divino trova espressione. Beethoven ha ascoltato il divino e ha messo in note il suo sibilo lì dove nessun altro è stato in grado di sentire. Egli visse in tale silenzio ed ebbe il vigore e la genialità per sentire e comunicare la musica che solo il silenzio poteva dischiudere.

Tracce biografiche

«La personalità di Beethoven, la sua umanità, sono troppo forti per poter essere completamente escluse dall'esame della sua musica, ed è difficile sottrarsi alla sensazione che l'uomo si affacci di continuo tra le note, per apostrofarci direttamente»³. È anche per questa ragione

che tra le numerose biografie beethoveniane si segnala il contributo di Maynard Solomon, il quale fornisce una prima definizione dello stare al mondo beethoveniano e del suo rapporto con gli altri e con la divinità mediato dalla musica: «Come artista e come uomo conosceva il potere terapeutico della comunicazione e l'effetto catartico del condividere con altri i propri timori»⁴. Sotto la parola *timori*, tuttavia, sono effigiati tutti i sentimenti dell'ampia gamma emozionale che il compositore tedesco era in grado di formare artisticamente. Tutta la sua opera, compreso lo scrostamento del classicismo a cui comunque rese un notevole contributo e forse la massima sistematicità, può essere intesa come una grande, solitaria e poderosa impresa di guarigione dalla sofferenza e dalla delusione costitutivi dell'esistenza. C'è dunque qualcosa di ineluttabile che l'arte deve contenere, come un'orda nemica che, organizzando la resistenza, si fronteggia nelle strettoie della riflessione. Resistere e, nella resistenza, persistere.

Il primo nucleo tematico a partire da cui ricostruire la sua biografia è quello che Solomon definisce il *romanzo familiare beethoveniano*. Come più di mezzo secolo dopo sarebbe successo a Vincent Van Gogh, Beethoven sembra aver ripercorso il dramma della *precedenza biologica esistenziale*. Difatti, con il pittore olandese, il piccolo Ludwig divideva un *secondo* Ludwig di qualche anno più giovane di lui, morto in fasce. Entrambi, pittore e musicista, avrebbero convissuto per tutta la loro vita con questo terribile fantasma, la presenza di un fratello morto al quale credere di aver rubato la vita e doverla rendere al più presto per ripianare il debito.

Beethoven apprezzava la madre Maria

Magdalena ma non nutriva sentimenti simili per il padre Johann; anzi, esattamente come suo padre prima di lui, ardeva dal desiderio di smarcarsi ottenendo quel successo che al genitore era mancato. Supplirà alla mancanza di una forte figura paterna con la fantasia di un'improbabile ascendenza regale. Questa storia attesterebbe la totale insoddisfazione di Beethoven nei confronti della propria famiglia. Consapevole della sua *millenaria* intelligenza, cercava di ravvisarne le cause in un'ascendenza a suo dire *adeguata*.

Il Ludwig adolescente non era brillante a scuola, né mostrava di essere particolarmente versato negli studi che per tradizione pertengono all'abilità musicale, specie alla composizione, ovvero aritmetica e geometria. La sua oscurità di carattere, il viso torvo e le movenze goffe e scostanti cominciarono a manifestarsi già in questo periodo, sebbene l'autore, ricostruendo alcune fonti coeve, aggiunga: «L'aspetto sporco e trasandato di Beethoven era probabilmente una silenziosa invocazione di aiuto, l'espressione di un'angoscia che egli non riusciva a dimostrare in parole»⁵. Tale angoscia sarà indagata da Beethoven in tutta la sua sterminata opera: un perpetuo struggimento, un altare artistico sul quale immolarsi bruciando se stesso come il *Faust* goethiano tanto adorato.

Pensando alla sua nascita come *incipit* del dolore, «ritornava angosciosamente col pensiero ad un eden irraggiungibile, a meno che non scambiasse la propria identità con quella del fratello maggiore più favorito dalla sorte»⁶. Il più sereno dei fratelli Beethoven era quello tornato alla pace, alla materia inerte; ma il più tormentato dei due, quello sopravvissuto, è stato una delle esistenze più memorabili della storia umana, che con la sua musica ha istituito nuove leggi alle sacre vibrazioni della materia, la quale è intimamente *musica*.

Era una personalità eccentrica, anche nella riluttanza verso gli illustri maestri che accettarono di seguirlo (Haydn su tutti). In brutale contrasto con la soavità della musica da lui prodotta, era un vero e proprio esemplare animalesco: intrattabile, indomito, duro, arcigno, arrogante, prepotente, un *rozzo orso*. La sua misantropia era paradossale se si tiene conto



della smania continua di ottenere gratificazioni, medaglie e blasoni con cui decretare, soprattutto socialmente, la sua superiorità. «Era dominato da un costante senso di "missione" e di "vocazione", e profondamente convinto del significato della propria opera e della propria arte. Tutto il resto era subordinato all'adempimento di tale missione. È chiaro che l'imperativo categorico non è assente, bensì riveste una forma nuova e *orgogliosamente esultante*»⁷. Non è del tutto peregrino considerare l'interpretazione dell'imperativo categorico kantiano come un'infaticabile spinta esistenziale ad assolvere al suo debito creativo, il dovere cioè di disporre della vita in modo da consacrarla all'arte e di esaurirsi in essa. I primi anni viennesi di virtuoso, amico dei potenti e allievo di Haydn, furono quelli del cosiddetto *periodo eroico*, la fase biografica e artistica in cui ravvisare il deciso cambio di passo nella produzione musicale. Testimoniando uno stato d'animo in una lettera all'amico Krumpholtz, il Maestro si diceva insoddisfatto del suo percorso artistico fin lì battuto e della necessità di intraprendere un nuovo cammino. Fu qui che il suo male iniziò a percuoterlo, quella sordità che, implacabile come un giustiziere sordo anche lui alle suppliche dell'infermo, lo fece sprofondare in una disperazione abissale, da cui solo l'arte – come scritto nella lettera ai fratelli passata alla storia come *Testamento di Heiligstadt* – riuscì a liberarlo. Le volontà di suicidio che presero il sopravvento nei suoi pensieri gli impedirono di comporre e di pensarsi

ancora come compositore. È per tale ragione che in più passaggi della sua produzione scritta, nonché nei celebri *Quaderni di conversazione*, Beethoven dichiara di comporre, più che per la sua immortalità, per la sola e semplice morte. Il *Tondichter* tedesco compone dunque in vista del silenzio eterno in cui ritrovare attraverso la musica la pace posseduta solo dai morti.

Gli influssi sull'opera

«Non è esagerato affermare che l'opera di Beethoven costituisce nel suo insieme la più grande riflessione sul tempo nella storia della musica occidentale»⁸. L'opera di Beethoven, secondo l'indicazione di Bietti, è senz'altro una poderosa riformulazione del tempo come insieme di ritmo e di moduli stilistici della tradizione musicale occidentale. La musica è tempo, è divenire che si fa sensibile nella percezione, è il modo in cui il reale si dà all'umano in forma estetica. Beethoven componeva e ritmava in maniera radicalmente metafisica, prima di tutto in riferimento al tempo del cosmo riformulandolo nelle strutture del comprendere in cui l'umano può sentirlo. «Il lascito più straordinario di questo musicista è forse stato proprio quello di dialogare cercando una base di linguaggio comprensibile, comune, per trasmettere idee nuove e dirompenti; di avere conquistato la piena consapevolezza di ciò che aveva da dire e di aver trovato il modo migliore di farlo comprendere a tutti»⁹. Beethoven richiede all'ascoltatore pazienza, fatica, tenacia, ha un carattere così aspro che la vera comprensione sembra riservata ai pochi dotati di spirito e di intelligenza. Chi comprende, tuttavia, non può che concordare con tale visione universale. Chi all'ascolto della musica beethoveniana avverte che esiste qualcosa di universale che la intride, coglie allo stesso modo che tale universale è per tutti.

Attraverso la rilettura di passaggi fondamentali del *Tagebuch* del Maestro, soprattutto negli anni 1812-18, si apprende un Beethoven inquieto, consumato da dubbi tremendi e pavido dell'avvenire. Emerge l'angoscia, al modo del Narratore del *Temps retrouvé*, che dichiara di non avere tempo sufficiente per ultimare tutti i lavori che aleggiavano nel suo iperuranio creativo. Per far ciò e per ottimizzare la vita che

sentiva lentamente sfuggirgli di mano, decide che dalla risoluzione a comporre non avrebbe più avuto piaceri personali, amici e amanti. Tutto il suo tempo sarebbe stato consacrato alle «immense sfide artistiche» con cui decretare, «attraverso brutali conflitti interiori»¹⁰, la sua totale appartenenza alla musica.

La musica e la composizione come atto creativo sono produzione e azione. Può pensarsi un mondo visivo *immobile* ma non può concepirsi un mondo sonoro *senza movimento*. Il divenire degli enti ha infatti nella *non* immobilità la sua costanza. La presenza delle cose genera in una coscienza in grado di percepirla l'immagine; il riverbero generato dall'impatto degli oggetti in movimento crea in un soggetto percipiente il suono.

La prima fase di questo cammino verso la salvezza è evidente nella celeberrima *Quinta Sinfonia* in do minore, a cui il Maestro in persona avrebbe fornito, pensando all'esito teoretico della sua ennesima fatica orchestrale, la seguente premessa: «So pocht das Schicksal an die Pforte (Così il destino bussava alla porta)». Il tema destinale del primo movimento è domato e infine dominato nell'ultimo, in cui la voce dell'oboe soccombente si mescola a un destino ribaltato. Le note iniziali così tremende vengono smontate e attenuate in una soluzione moderata, monito per il *destinatario* che si risolve nel destino. Particolarmente interessanti sono tre aspetti del pensiero beethoveniano, che suscitano grande interesse nell'ascoltatore poco aduso a questa area ombrosa e *a latere* della sua produzione. Mi riferisco, in prima battuta, alle *Variazioni Diabelli*. Contrariamente a quanto si possa credere approcciando in superficie questo capolavoro del Maestro, le *Variazioni* sono tutt'altro che un gioco di prestigio o una semplicistica dimostrazione di abilità compositiva. La convergenza di diversi temi collaterali al tema principale di Diabelli – il pastorale, il primitivo e l'ancestrale nell'atto compositivo come nella dinamica esistenziale immanente all'arte – induce altresì a riflettere, per mezzo di formidabili condensati emotivi di breve durata, sull'opera d'arte in quanto coloritura fondamentale della «metamorfosi creativa», la quale costituisce una «promessa di sopportazione»¹¹.

Un altro aspetto assai controverso è la vicinanza di Beethoven agli ambienti massonici così in voga alla sua epoca, avvalorata dalla contaminazione reciproca tra opera e circostanze biografiche e teoretiche. Molti personaggi dell'alta cultura tedesca, e germanofona più in generale, erano affiliati a una loggia o nutrivano simpatie più o meno manifeste. Il Maestro si sarebbe collocato in una posizione ambivalente, certamente attratto ma non al punto di iniziarsi. Tutto ciò per cercare di gettare luce sulla *vexata quaestio* dell'appartenenza di Beethoven alla *Romantik*, dalla quale, considerando il retroterra eroico-illuministico in cui era maturato come artista e la vicinanza ideologica ai circoli massonici, sembra a questo punto essere rimasto piuttosto distante.

Tuttavia il legame di Beethoven con la *Romantik* si fa stretto in ottemperanza alle dicotomie estreme (basti ricordare la più nota e frequentata *morte-resurrezione*) e al tentativo della loro risoluzione tramite l'arte. In più l'avversato misticismo che Beethoven riscontrava nei romantici viene accolto in virtù di una sua progressiva razionalizzazione in senso estetico-trascendente. Così come Dio-padre, principio benevolo che si incarna nell'Uomo-creatura, redime la *Menschheit*, allo stesso modo la scintilla divina può diventare pietra, fiume, pioggia e tutte le cose della natura¹². Il procedimento beethoveniano è da leggersi invece all'inverso: il cammino di redenzione comincia dal divenire della natura che si fa suono e che il compositore coglie e riformula in vista della trascendenza. *L'anello che non tiene* in questa processione rovesciata ma comunque panteistica è la *sordità*, che interrompe tale flusso dal naturale al divino. Il cammino è sofferenza, agone, buio da luce e poi di nuovo reminiscenza luminosa e chiarezza. Tale è la *Sehnsucht* beethoveniana rettamente intesa, il divenire musicale che trascrive il sussurro divino e che si trasfigura in *Lichtung*.

L'effettivo influsso che ebbero sulla concezione esistenziale e musicale del Maestro le letture dei filosofi tedeschi del suo tempo, da Kant, a Fichte, a Hegel, è assai controverso. È ormai acclarato che leggesse con una certa destrezza le critiche kantiane, specialmente la *Ragion*

pratica, senz'altro convergente con l'exasperato rigore che Beethoven imprimeva alle sue opere, ma meno alla sua vita sregolata e scorbutica. La concezione teoretica di Beethoven si sarebbe per alcuni studiosi in seguito avvicinata al Romanticismo, essendo da lui condivisa una certa visione del cosmo come un tutto unitario e della natura come forma del divino di cui cogliere i segni e le manifestazioni¹³. A quest'altezza si colloca l'op. 96, la *Sesta Sinfonia* detta *Pastorale*, scritta in contemporanea della più nota ma non per questo più importante sinfonia in do minore. Il significato dell'opera è condensato nel finale della sinfonia, in cui, per non avere una fine o per cercare di ritardarla, il Maestro procrastina il movimento finale; essa inoltre, suggerisce Solomon, è tale per cui

non esiste una strada comoda che conduce l'umanità al di fuori del desolato stato di alienazione in cui è discesa. L'Arcadia e l'Eden non possono essere riguadagnati senza una serie di prove da superare, sono accessibili solo a coloro che hanno ottenuto la saggezza attraverso l'esperienza, che portano il ricordo dell'espulsione e dell'esilio a testimonianza del loro valore.¹⁴

Il sentimento pastorale sonda l'originario perduto cercando le tracce nella natura irredenta. Come lo stesso Maestro appunto nel suo diario si tratta, più che di una pittura sonora campestre, di un'emozione. Davvero degna di nota è l'*antichità* della *Settima Sinfonia*, in cui il ritmo e la strutturazione armonica poggiano su una solidissima rivisitazione degli elementi costitutivi della prosodia greca. L'andamento compositivo della sinfonia procede secondo dattili, spondei e tutte le altre unità metriche della poesia antica greca e romana. Beethoven attraverso una sapiente ricostruzione modula in musica l'antichità classica. Di essa ci restano templi, statue e testi, ma non i suoni, che Beethoven tenta dunque di restituire. Come nota molto argutamente Solomon, per il Maestro «il classico non era completamente perduto, ma giaceva sotto la cenere, aspettando

solo la forza di un atto creativo che lo risvegliasse e che mettesse in moto il suo potere di trasformazione»¹⁵, a cui è da aggiungere che il classico era l'emblema di «ciò che aveva resistito alle devastazioni del tempo e che dunque sarebbe sopravvissuto, anche dopo essere stato sepolto, affondato, demolito, guastato, ridotto in cenere e sparso ai quattro venti»¹⁶. L'ideale classico per Beethoven è la mediana della trasformazione che permane e della perdita come preludio alla sopravvivenza. La *Settima Sinfonia* diviene perciò una grandiosa metafora del ritmo delle stagioni, di vita e morte, della mobilità temporale dei suoni e della vita che viene alla luce dopo l'oblio storico del mondo.

Dal *Fidelio* fino all'ultimo movimento della *Nona Sinfonia* culminante in *An die Freude* di Schiller, i temi cari alla massoneria si farebbero assai evidenti. Florestano e Leonora (come i Tamino e Pamina di Mozart) attraverso prove iniziatiche, fatica e sofferenza, raggiungono nella gloria dell'amore la luce di un'esistenza redenta, il rischiaramento della virtù massonica. Il padre amorevole dinanzi al quale inginocchiarsi, il «Seid umschlungen, Millionen!», il messaggio di fratellanza universale che dai seni turgidi della natura conduce a un'umanità riscattata, l'invocazione della ragione e il canto di altri *Töne*, potrebbero costituire gli elementi di una possibile interpretazione para-massonica della *Nona*. I primi tre movimenti di disperazione, frivolezza e tenerezza, consentirebbero alla fine di approdare a uno «stato estatico d'illuminazione in cui l'umano e il divino si fondono»¹⁷.

Mistero, metafisica, sacro

La musica come *benedizione* dello spirito sarà un'idea particolarmente cara al Beethoven della senescenza. Il Quartetto n. 15 op. 132 ne è una precipua dimostrazione: forse l'apice teoretico-artistico di tutta la produzione beethoveniana, il testamento spirituale oltreché il *magnum opus*, nel terzo tempo si giunge alla chiarificazione tanto anelata. Si tratta di un ringraziamento alla divinità non per un attimo di lucidità compositiva nel torpore fisico e intellettuale in cui l'ultimo Beethoven era sprofondata, ma un inno di lode al principio creatore di tutte le cose, all'essere che finalmente si svela e che viene colto dal commovente *Molto adagio*. È il

Beethoven redento dalla tragicità della vita che ringrazia la divinità per la *neue Kraft* incipiente e che sente nuovo vigore dal risanamento delle sue imperfezioni; è l'invocazione a risorgere di un uomo in quanto *morente* sulla soglia del trapasso. Di durata piuttosto anomala per un tempo in posizione centrale – diciassette minuti circa –, superati i tre quarti Beethoven ripropone il tema del risveglio del nuovo vigore, seguito da battute di una straordinaria levità sonora ed emozionale.

Beethoven approda, negli ultimi anni di vita in cui sentiva la forza ritrarsi progressivamente, a una concezione molto più intima, finanche *domestica*, per cui la magnificenza dell'apparato sinfonico cede il posto al raccoglimento della musica da camera, ai sibillini *Ultimi Quartetti*. Sono monologhi rivolti a un focolaio interiore, in cui il desiderio di condividere le emozioni fin lì esplorate dal Maestro si fa pressante e infine sensibile. Il quartetto è una forma universale dell'arte, è un genere *privato*, intimo, in cui il compositore dà il meglio di sé, esprime il suo segreto sentire. Beethoven svela il segreto della sordità e anche della sua arte, che da lì in avanti diviene svelamento della divinità¹⁸. La musica diventa danza bacchica, estatica, misteriosa, esoterica, metafisica. La tarda produzione *attarda* nel cammino verso la morte. È la musica fraterna dell'*altro* Beethoven, ciò che si ritroverà nella morte ritornando al tutto da cui il nascere aveva strappato.

Se della sua musica tarda, soprattutto dei Quartetti, Beethoven in persona sosteneva che fosse la trascrizione della parola divina che sentiva risuonare potente in lui, ascoltando questa musica ogni ragione per non concordare si dissolve. Anzi, questa costituisce una prova dell'esistenza di qualcosa assimilabile a una *Gottheit* più di qualsiasi prova logica, cosmologica e ontologica. Beethoven riscatta in senso pieno la sua esistenza. Credendo di essere stato dannato dalla sordità, in realtà la malattia gli si mostra come un dono divino: reso sordo ai rumori del mondo, il Maestro ha potuto prestare orecchio soltanto al Suono proveniente da ciò che è più alto. Il compito da accogliere *Mit innigster Empfindung* e da eseguire *Mit Entschlossenheit* è lo spirito risoluto che si decide per l'arte di luce e dovere, lo sforzo da celebrare con il motto *Es*

muß sein. Il Quartetto n. 16 op. 135 termina con un ritmo pizzicato, con una melodia che sembra richiamare un motivetto per bambini, riconducendo a un'infanzia da ritrovare il senso di tutta la sua musica: Beethoven *vede* il viso di Mademoiselle de Saint-Loup, l'Eterna Giovinezza.

Il suo carattere fu forte, deciso, burbero, scontroso, temibile, «scuro in volto come un temporale», dalle «labbra serrate, rivelatrici di una volontà di ferro»¹⁹, come i colpi di timpano e tamburi che con così tanta frequenza utilizzava in modo innovativo nei suoi lavori. Il «cesarismo dell'estetica beethoveniana»²⁰ non va affrontato e combattuto, va attutito come le orde destinali della sua *Quinta Sinfonia*. Ma alla sua musica ci si deve *sottomettere*, poiché la sacra verità della sua arte mostra il divino, mette in contatto con esso. «In un quaderno di conversazione del novembre 1823, il violinista Ignaz Schuppanzigh scrisse: «[Carl Maria von] Weber dice: "Come piace a Dio"; Beethoven dice: "Come piace a Beethoven!"»²¹. Colui che ha compreso, ma veramente compreso, la musica del *Tondichter* tedesco non può che affermare la totale coincidenza, a Dio piacendo, delle due frasi. «La musica dell'ultimo Beethoven è forse la più complessa espressione musicale nella storia della musica occidentale: conquistare passo dopo passo, ascolto dopo ascolto, la comprensione del senso profondo di questa complessità è una delle più grandi, straordinarie, appaganti esperienze fisiche e spirituali che si possa avere la fortuna di vivere»²². Il giudizio di Bietti rappresenta una delle migliori sintesi di ciò che è la musica beethoveniana ed è una frase dal contenuto di verità irrefutabile. Beethoven porta dunque a compimento il meraviglioso verso rilkiano: «Da schufst du ihnen Tempel im Gehör»²³. L'opera di Beethoven è questo tempio, è un inno al vibrare della materia che nelle sue composizioni si fa udibile e comprensibile, è l'espressione di ciò che ci sovrasta, degli dèi che sono più potenti dell'umano e del tragico esistenziale che ne deriva. L'opera di Beethoven è questo tempio nell'udito di ciascun ascoltatore, in cui si ode il rimbombo dell'universo, il suo spirito. Da 250 anni Beethoven è il cosmo che vibra e che ascolta.

Note

- 1 M. Proust, *Le côté de Guermantes*, in *À la recherche du temps perdu*, a cura di T. Laget e B. Rogers, Gallimard, Parigi 2019, p. 805. «E questo sordo totale, siccome la perdita di un organo di senso aggiunge tanta bellezza al mondo quanta se ne acquisirebbe rientrandone in possesso, ora passeggia con delizia su una Terra quasi paradisiaca dove il suono non è stato ancora creato», trad. di M.T. Nessi Somaini, Rizzoli, Milano 2012, p. 93.
- 2 M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica (Einführung in die Metaphysik)*, 1966), a cura di G. Vattimo, Ugo Mursia editore, Milano 2018, p. 93.
- 3 G. Bietti, *Ascoltare Beethoven*, Laterza, Roma-Bari 2013, pp. XIV-XV.
- 4 M. Solomon, *Beethoven. La vita, l'opera, il romanzo familiare (Beethoven)*, 1977), trad. di N. Polo, Marsilio editore, Venezia 2010, p. 4.
- 5 Ivi, p. 28.
- 6 Ivi, p. 33.
- 7 Ivi, p. 99. Il corsivo è mio.
- 8 G. Bietti, *Ascoltare Beethoven*, cit., p. 11.
- 9 Ivi, p. 58.
- 10 M. Solomon, *L'ultimo Beethoven. Musica, pensiero, immaginazione (The late Beethoven. Music, thought, imagination)*, 2003), trad. di N. Bizzarro, Carocci, Roma 2019, p. 15.
- 11 Ivi, p. 37.
- 12 Cfr. Novalis, *Opera filosofica*, Einaudi, Torino 1993, vol. 2, p. 753.
- 13 Cfr. E. Fubini, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, EDT, Torino 2005, pp. 39-55.
- 14 M. Solomon, *L'ultimo Beethoven. Musica, pensiero, immaginazione*, cit., p. 107.
- 15 Ivi, p. 154.
- 16 *Ibidem*.
- 17 Ivi, p. 179.
- 18 Cfr. Ivi, p. 221.
- 19 P. Rattalino, *Celeste e infernale. Beethoven e la musica del Congresso di Vienna*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 129.
- 20 M. Solomon, *L'ultimo Beethoven. Musica, pensiero, immaginazione*, cit., p. 116.
- 21 Ivi, p. 116. A sua volta l'autore rimanda a L. van Beethoven, *Konversationshefte*, Deutscher Verlag für Musik, vol. 4, p. 268, seconda metà 1823 (quaderno 46, c. 34r).
- 22 G. Bietti, *Ascoltare Beethoven*, cit., p. 216.
- 23 R.M. Rilke, *Die Sonetten an Orpheus*, I, 1, v. 14. «Tu creasti per loro un tempio nell'udito», trad. di F. Rella, Feltrinelli, Milano 2017, p. 19.

Proposte

editoriali

Le proposte di collaborazione devono essere inviate all'indirizzo redazione@vitapensata.eu, accompagnate da un breve CV. La redazione si riserva di accettare o rifiutare i testi pervenuti, che devono essere formattati secondo le seguenti indicazioni.

Formattazione del testo

I testi non devono superare le 25.000 battute, compresi gli spazi e le note; devono essere composti in carattere TNR, corpo 12, margine giustificato, interlinea singola.

Citazioni

Le citazioni vanno inserite fra virgolette a sergente e non fra virgolette inglesi. Quindi: «Magna vis est memoriae» e non "Magna vis est memoriae". Le eventuali citazioni interne alla citazione vanno inserite, invece, tra virgolette inglesi: " ".

Le citazioni più lunghe devono essere formattate in corpo 12, con rientro a sinistra e a destra di 1 cm rispetto al testo.

La parola *psyché*, che in seguito passò a significare "anima" o "mente cosciente", designa nella maggior parte dei casi sostanze vitali, come il sangue o il respiro

Termini in lingua non italiana

Le parole in lingua straniera che non siano comprese all'interno di una citazione vanno sempre in *corsivo*, così come tutti i titoli di libri.

Note

Le note vanno inserite **manualmente**, a piè di documento e non di pagina; quindi come "note di chiusura" e non "a piè pagina". Il numero della nota accanto alla parola deve essere formattato in apice. Le note vanno inserite, dopo l'articolo, in corpo 11.

Nota normale, con titolo ed eventuale sottotitolo:

E. Mazzarella, *Vie d'uscita. L'identità umana come programma stazionario metafisico*, Il Melangolo, Genova 2004, pp. 42-43.

Nota su un testo del quale sono già stati forniti i riferimenti in una nota precedente:

N.K. Hayles, *How we became posthuman*, cit., p. 5.

Nota riferita a un saggio pubblicato in un volume collettivo o in una Rivista:

U.T. Place, «La coscienza è un processo cerebrale?», in *La teoria dell'identità*, a cura di M. Salucci, Le Monnier, Firenze 2005, p. 63.

Nota per la citazione successiva tratta dallo stesso libro di quella immediatamente precedente: lvi, p. 11.

Quando - sempre fra due note immediatamente successive - l'Autore è lo stesso ma i libri sono diversi si usa: Id., (seguito dal titolo e da tutto il resto)

Se la citazione successiva fa riferimento alla stessa pagina del medesimo libro, la formula è: *Ibidem*

I numeri di nota in esponente vanno inseriti dopo le virgolette e prima dell'eventuale segno di punteggiatura:

«La filosofia è un sapere non empirico ma capace di procurare conoscenze effettive che nessun ambito positivo di ricerca può raggiungere»¹.

Recensioni

Le recensioni devono seguire le norme generali già indicate. I numeri di pagina delle citazioni del testo esaminato non vanno inseriti in nota ma nel corpo del testo tra parentesi tonde.

Inoltre, la recensione deve contenere i seguenti elementi:

- una sintesi dei contenuti del libro
- una serie di citazioni (con relativo numero di pagina) a supporto della sintesi e del commento
- l'adeguata distinzione tra i contenuti del libro e il giudizio o critico-positivo o negativo che sia del recensore.

Per citare dalla Rivista

Per citare un testo della Rivista si consiglia di utilizzare la seguente notazione:

AUTORE, «Titolo», *Vita pensata*, Anno, numero, ISSN 2038-4386, URL (Esempio: <http://www.vitapensata.eu/2010/11/01/colori/>)

Se si cita dalla versione PDF si aggiunga il relativo numero di pagina.

Invio proposte

Inviare le proposte di collaborazione soltanto in versione digitale, versioni in formato cartaceo non saranno prese in considerazione.





COLLABORATORI DEL NUMERO 23

Selenia Anastasi	Lucia Gangale	Noemi Scarantino
Santo Burgio	Pablo Interlandi	Federico Tinnirello
Maurizio Candiotta	Enrico Moncado	Eva Luna Turino
Alessandro Dignös	Enrico Palma	Simona Venezia
Lucrezia Fava	Stefano Piazzese	Friedrich-Wilhelm von Herrmann

GRAFICA DELLA RIVISTA E DEL SITO

Eleonora Maria Prendy
Editor & Producer

È possibile leggere i curricula dei collaboratori sul sito della Rivista:
www.vitapensata.eu. Le fotografie d'autore sono coperte da copyright.

RIVISTADIFILOSOFIA **VITAPENSATA**

*“La vita come mezzo della conoscenza” - con questo principio nel cuore
si può non soltanto valorosamente, ma perfino gioiosamente vivere e
gioiosamente ridere.*

(Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, aforisma 324)

Anno X N. 23 - **Novembre 2020**

REDAZIONE

[AUGUSTO CAVADI](#), DIRETTORE RESPONSABILE

[ALBERTO GIOVANNI BIUSO](#), DIRETTORE SCIENTIFICO

[GIUSEPPINA RANDAZZO](#), DIRETTORE SCIENTIFICO

FONDATORI E PROPRIETARI

ALBERTO GIOVANNI BIUSO E GIUSEPPINA RANDAZZO

PER INFO E PROPOSTE EDITORIALI

redazione@vitapensata.eu

RIVISTA ON LINE www.vitapensata.eu

Fax: 02 - 700425619

=====
La filosofia come vita pensata
=====

