

SCENARI #09

Rivista semestrale di filosofia contemporanea & nuovi media

SCENARI

Direttori

Bojanic Petar (Università di Belgrado) / Eugeni Ruggero (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano)

Vice-Direttore

Revello Roberto

Caporedattori

Cantone Damiano/ Rabbito Andrea (Università degli Studi di Enna “Kore”)

Redazione

Barison Marcello (Università di Boston), Furlani Simone (Università di Udine), Ghilardi Marcello (Università di Padova), Leghissa Giovanni (Università di Torino), Marino Stefano (Università di Bologna), Zecca Federico (Università di Bari)

Tutti i saggi scientifici vengono sottoposti a double-blind peer review

Filosofia / Direttore di sezione

Marino Stefano (Università di Bologna)

Filosofia / Comitato scientifico

Arena Leonardo Vittorio (Università di Urbino), Barison Marcello (Università di Chicago), Bazzicalupo Laura (Università di Salerno), Bilotta Francesco (Università di Udine), Bojanic Petar (Università di Belgrado), Briane Giorgio (Università di Venezia), Caffo Leonardo Politecnico di Torino), Cappelletti Arrigo, Cimatti Felice (Università della Calabria), Colasanti Arnaldo, Comand Mariapia (Università di Udine), Curi Fausto (Università di Bologna), De Caro Mario (Università di Roma Tre), Donà Massimo (Università San Raffaele, Milano), Fabbri Paolo (Università IUAV di Venezia), Ferdori Donato (Università di Bologna), Focosi Filippo (Università di Macerata), Franzoso Giacomo, Fronzi Giacomo (Università del Salento), Giacomini Gabriele, Goldoni Daniele (Università di Venezia), Greblo Edoardo, Latini Micaela (Università dell'Insubria), Laudonio Marco, Leghissa Giovanni (Università di Torino), Marrone Gianfranco (Università di Palermo), Masiero Roberto, Mecacci Andrea (Università di Firenze), Motana Paolo (Università Milano-Bicocca), Nones Alberto (Università della Svizzera italiana), Ottonelli Valeria (Università di Genova), Perissinotto Luigi (Università di Venezia), Rella Franco, Talani Leila (King's College London), Tarizzo Davide (Università di Salerno), Tedesco Francescomaria (Scuola Superiore Sant'Anna), Turi Maria Grazia (Università di Torino), Vassallo Nicla (Università di Genova), Vitiello Vincenzo

Cinema e Nuovi Media / Direttore di sezione

Zecca Federico (Università di Bari)

Cinema e Nuovi Media / Comitato scientifico

Benoit Carbone Marco (University College London), Brodesco Alberto (Università di Trento), Cinquegrani Alessandro (Università Ca' Foscari di Venezia), Dalla

Grassa Marco (Università di Venezia), Maina Giovanni, Martin Sara (Università di Parma), Menarini Roy (Università di Bologna), Re Valentina (Università di Venezia)

Visual Culture Studies / Direttore di sezione

Rabbito Andrea (Università degli Studi di Enna “Kore”)

Visual Culture Studies / Comitato scientifico

Carluccio Giulia (Università di Torino), Eugeni Ruggero (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano), Manzoli Giacomo (Università di Bologna), Pinotti Andrea (Università di Milano), Somaini Antonio (Université Paris III – Sorbonne Nouvelle), Tessari Roberto (Università di Torino), Trione Vincenzo (IULM Libera Università di Lingue e Comunicazione), Zagarrio Vito (Università di Roma Tre)

Visual Culture Studies / Comitato redazionale

Amendola Alfonso (Università di Salerno), Arcagni Simone (Università di Palermo), Bisogno Anna (Università di Roma Tre), Carocci Enrico (Università di Roma Tre), D'Aloia Adriano (Università Telematica Internazionale Uninettuno), La Mantia Fabio (Università di Enna “Kore”), Marabello Carmelo (Università IUAV di Venezia), Parisi Francesco (Università di Messina)

Estetica e filosofia interculturale / Direttore di sezione

Ghilardi Marcello (Università di Padova), Gurisatti Giovanni (Università di Padova)

Estetica e filosofia interculturale / Comitato scientifico

Bottacin Cantoni Lorenza (Università di Padova), Capodivacca Silvia (Università di Padova), Fongaro Enrico (Università del Tohoku, Sendai), Giacomelli Alberto (Università di Padova), Gurisatti Giovanni (Università di Padova), Magno Emanuela (Università di Padova), Negri Federica (IUSVE)

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9788857555607

© 2018 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 24 del 30 gennaio 2015.

Ufficio stampa Scenari – Mimesis

Martin Hofer
tel: 02 24410620 / mobile: 348 7540559
ufficio.stampa@mimesisedizioni.it
www.facebook.com/mimesis.edizioni
www.mimesis-scenari.it / www.mimesisjournals.com

ISSN 2420-8914

E-mail: redazione@mimesis-scenari.it

Illustrazione di copertina di Renato Calligaro.

Indice

5 **Presentazione**

Prima parte. Arte, poesia, linguaggio

Da Heidegger al Giappone

a cura di Marcello Ghilardi e Giovanni Gurisatti

9 **Introduzione**

Sezione monografica

- 13 Giovanni Gurisatti, *Wozu Tiere? Il Mondo, l'Aperto, l'Essere tra Rilke e Heidegger*
- 38 Emanuela Magno, *Verità dell'essere e verità dell'arte. Adorno contra Heidegger*
- 59 Nicola Curcio, *Lo "strappo" dell'arte*
- 73 Chiara Pasqualin, *La valenza etico-metafisica dell'arte: un confronto tra Heidegger e Jaspers*
- 90 Lorenza Bottacin Cantoni, *In cammino verso l'Altro. Essenza e sofferenza del linguaggio tra Heidegger e Levinas*
- 109 Federica Negri, *"In cammino da Husserl a Heidegger"? L'arte come ontologia indiretta nell'ultimo Merleau-Ponty*
- 128 Alberto Giacomelli, *La struttura dell'iki e l'ascolto dell'Essere. Riflessioni sul linguaggio tra Shūzō Kuki e Martin Heidegger*
- 149 Marcello Ghilardi, *Oltre la "casa dell'Essere"*

Miscellanea

- 169 Andrea Colombo, *Metafisica dello spazio. Pavel Florenskij e l'empirismo trascendentale*
- 182 Silvia Capodivacca, *Danza, il rituale dell'inconscio*
- 201 Enrico Fongaro, *Corporeità e desoggettivazione nell'estetica interculturale di Kitarō Nishida*

Seconda parte. Filosofia del jazz e prassi della libertà

a cura di Massimo Donà, Stefano Marino e Giovanni Matteucci

227 **Introduzione**

Sezione monografica

- 231 Daniele Goldoni, *Improvvisare aiuta ad abitare felicemente*
251 Leonardo Vittorio Arena, *Improvvisazione libera radicale*
264 Arrigo Cappelletti e Furio Sandrini, *A contatto con l'incognito:
conversazione su jazz e improvvisazione*
281 Alessandro Bertinetto, *Improvvisazione ed errore: a lezione da Miles
(e Monk)*
299 Giacomo Fronzi, *Rivoluzioni civili, rivoluzioni musicali: il caso Monk*
317 Giacomo Franzoso, *Freedom suite: la libertà in prima persona,
a passo di danza jazz*
332 Raul Catalano, *Freedom jazz dance: la lotta per la libertà nel free jazz*
341 Stefano Marino, *Jazz, libertà ed emancipazione femminile
(con un'intervista a Maria Pia De Vito)*
- 371 Biografie autori

Presentazione

La rivista *Scenari* intende proporsi come riferimento culturale per ambiti disciplinari eterogenei ma in dialogo tra loro: la filosofia contemporanea (Estetica, Filosofia teoretica, Filosofia morale, Filosofia politica), il Cinema e i Nuovi Media, e i Visual Culture Studies.

Negli ultimi anni la casa editrice Mimesis ha progressivamente allargato il numero dei propri autori, lettori e collaboratori, fino a formare una piccola galassia nel panorama intellettuale italiano nell'ambito della filosofia. Da qui nasce l'idea di una rivista sensibile e attenta ai temi caldi del dibattito contemporaneo, in grado di concentrarsi su discussioni e problemi filosofici attuali e con l'obiettivo di proporre approcci originali alle argomentazioni. Lo spettro delle tematiche trattate comprende riflessioni teoriche che si estendono al più vasto dominio della vita socio-politica, mantenendo sempre una vocazione scientifica nell'esposizione dei saggi. Incoraggiando l'esplorazione di diversi domini dell'arte, relazionati a problemi specifici della filosofia, *Scenari* presenta al lettore argomentazioni approfondite su temi come le teorie dell'immagine, gli approcci alla realtà virtuale, la *visual intelligence*, l'ideologia del genere, la musica, l'intermedialità. Senza privilegiare una particolare corrente filosofica, la rivista cerca di investigare possibili punti di intersezione tra la filosofia continentale europea e le tradizioni anglo-americane. Solidi comitati scientifici ascrivibili a differenti ambiti disciplinari sono la garanzia della qualità dei saggi qui pubblicati, che offriranno al lettore un'immediata panoramica dei dibattiti contemporanei che animano le università europee e intercontinentali.

Prima parte.
Arte, poesia, linguaggio . Da Heidegger al Giappone
a cura di Marcello Ghilardi e Giovanni Gurisatti

Marcello Ghilardi, Giovanni Gurisatti

Introduzione

La presente sezione della rivista “Scenari”: *Arte, poesia, linguaggio. Da Heidegger al Giappone*, raccoglie una parte degli interventi tenuti da studiosi ed esperti al Seminario di Estetica del Corso di Dottorato in ricerca di Filosofia del Dipartimento FISPPA (Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia applicata) dell’Università di Padova, organizzato nel 2017-2018 dai Curatori di questo fascicolo e dedicato al tema: *Arte, poesia, linguaggio. Heidegger tra Occidente ed Oriente*. Le due formulazioni leggermente differenti dello stesso argomento – “Heidegger tra”, e “Da Heidegger a” –, pongono in luce gli intenti profondi sia del seminario sia di questo numero di “Scenari”: da un lato mantenere una costante attenzione per il “dialogo (filosofico) interculturale” *tra* Occidente e Oriente – soprattutto attraverso l’analisi estetica, fenomenologica ed ermeneutica di territori come l’arte, l’immagine, la poesia, il linguaggio, il corpo, il gesto –, dall’altro individuare autori in grado, per così dire, di fare “da ponte” e di tracciare una “via” *verso* Oriente, principalmente il Giappone. Per ragioni intrinseche alla sua opera, in particolare al suo itinerario di pensiero dopo la cosiddetta “svolta”, Heidegger – il più occidentale, ma, forse, al tempo stesso il più orientale dei filosofi occidentali – si presta in modo eccellente a questa doppia funzione. Ecco dunque le tracce del percorso che ne è scaturito: anzitutto la necessità di verificare ulteriormente, con rinnovata intensità esegetica e critica, la questione della poesia e della soggettività poetica (Giovanni Gurisatti), dell’opera e del gesto artistico (Nicola Curcio) in Heidegger, in secondo luogo il confronto serrato tra la prospettiva heideggeriana sull’arte e quella di alcuni tra i suoi principali “interlocutori” (critici) nel Novecento: Adorno (Emanuela Magno), Jaspers (Chiara Pasqualin), Levinas (Lorenza Bottacin Cantoni), Merleau-Ponty (Federica Negri), quindi il passo dialogante – ma non per questo meno problematico e dialettico – “verso” Oriente e il Giappone, consentito essenzialmente dal “ponte” del linguaggio e della poesia (Alberto Giacomelli, Marcello Ghilardi), infine l’approdo, anch’esso interculturale, in sede di miscellanea, alla tema-

tica del corpo, del gesto e dell'immagine nell'estetica (giapponese) della scrittura (Enrico Fongaro), della danza (Silvia Capodivacca) e dell'icona (Andrea Colombo). Nel celebre saggio su *L'origine dell'opera d'arte*, Heidegger, com'è noto, si richiama alla dinamica "aleturgica" e dis-velante tra Mondo e Terra dell'opera per sottolineare l'inscindibile connessione polare tra i significati che ad essa di volta in volta possono essere attribuiti nell'interpretazione, e l'ulteriore, inesauribile riserva di senso che abita nel suo corpo significante. A tal fine egli evoca l'immagine del "tempio" greco, che si innalza alla luce come edificio storicamente significativo, ma poggia e riposa sull'oscuro basamento di roccia, da cui emerge e in cui torna a sprofondare. L'opera stessa filosofico-poetica di Heidegger incarna una tale dinamica, e proprio per questo offre e richiede sempre nuove interpretazioni, che ne facciano affiorare sempre nuovi strati di senso. Con un'unica variante, per quel che ci riguarda: all'immagine un po' rigida e austera del "tempio" e della "roccia" vorremmo sostituire quella più mobile e plastica dell'iceberg e del mare, dove ogni diversa corrente d'aria, d'acqua, di calore può produrre instabilità, rovesciamenti e nuovi assestamenti che consentono a parti nascoste di emergere, e ad altre di affondare, determinando una continua riconfigurazione metamorfica del tutto. Questo numero di "Scenari" vorrebbe essere una di queste "correnti" – per l'appunto quella che agisce sull'iceberg Heidegger tra Oriente e Occidente, e lo spinge verso il Giappone, contribuendo forse a metterne in luce alcuni anfratti ancora sommersi.

Sezione monografica

Giovanni Gurisatti

Wozu Tiere?

Il Mondo, l'Aperto, l'Essere tra Rilke e Heidegger

1. L'Essere si disvela nel dettaglio

Circa il rapporto di Heidegger con Rilke c'è chi ha parlato di approccio "particolarmente complesso, talora ambiguo" ("ambigue distinzioni", "elementi di ambiguità")¹, e chi ha tacciato il filosofo di "lettura parziale e forzata", "palese arbitrarietà" (approccio "ambiguo e sovente palesemente contraddittorio"), frutto di pregiudizi e incomprensioni, imposture e misconoscimenti nei confronti del poeta², perpetuando la leggenda di uno Heidegger sostanzialmente vampirizzatore dei propri oggetti d'indagine, tanto più quando si tratta di poeti.

Senza entrare nel merito di tali critiche, riteniamo che ciò che emerge nel caso di Rilke sia piuttosto il peculiare metodo interpretativo di Heidegger, che può essere condiviso o rifiutato in sé, ma non tacciato di ambiguità e mistificazione, dato che esibisce una coerenza a nostro avviso ineccepibile, proprio nell'approccio a Rilke.

Non v'è dubbio che la posizione di Heidegger riguardo a Rilke sia duplice, ma tutto ciò ha un senso preciso: da un lato, soprattutto nel corso su Parmenide del 1942/43³, egli esprime la sua *divergenza* dalla prospettiva dell'*Ottava elegia*, considerata un manifesto esplicito e consapevole della *Weltanschauung* del poeta Rainer Maria Rilke, con tutte le caratteristiche "ontiche" che essa comporta: condizionamenti storici, culturali, sociali, ambientali. A ragione o a torto qui Heidegger opera una sorta di "critica dell'ideologia" rilkeana, prendendo le distanze da essa, quindi non riconoscendosi nella posizione del poeta.

¹ Cfr. F. De Alessi, *Heidegger lettore dei poeti*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991, pp. 68, 72, 78.

² Cfr. S. Venezia, *Il linguaggio del tempo. Su Heidegger e Rilke*, Guida, Napoli 2007, pp. 121, 122, 150.

³ Cfr. M. Heidegger, *Parmenide* (1982), a cura di M. S. Frings, ed. it. a cura di F. Volpi, trad. it. di G. Gurisatti, Adelphi, Milano 1999, pp. 269-88.

Dall'altro lato, in *Wozu Dichter?* (1946) Heidegger manifesta la sua *convergenza* con la prospettiva rilkeiana come emerge dal frammento del 1924 su cui si concentra il suo saggio⁴, frammento considerato per le sue stesse caratteristiche (“non pubblicato, senza titolo, improvvisato, imprevisto, occasionale”) una sorta di “evento” semi-involontario, quasi inconsapevole, che si dà “da sé” nel medium del linguaggio, tramite il poeta e la sua sensibilità, ma che, proprio per questo, assume valore non ontico-ideologico bensì “destinale-ontologico”, parla cioè implicitamente la lingua della “questione” dell’Essere e dell’Esserci, nel senso della *Seinsgeschichte*. Qui Heidegger opera una *Erörterung* micro-monadologica del “poetato” di Rilke, condividendone, pur nelle differenze, l’impostazione di fondo, che riconosce affine alla propria: “Rilke definisce questa poesia ‘versi improvvisati’. Ma questo imprevisto apre un orizzonte che ci permetterà di pensare in modo più adeguato il poetare di Rilke”⁵.

Proprio là dove, in un frammento all’apparenza insignificante, il poeta lascia che sia la parola stessa a parlare, emerge in maniera (per Heidegger) corretta la questione del rapporto tra *Dasein* e *Sein*. Si può contestare la liceità “filologica” dell’approccio heideggeriano, ma non si può disconoscere che esso si muove nel segno del motto “Il buon Dio si disvela nel dettaglio” che ebbe immensa fortuna nella moderna ermeneutica dell’arte e della letteratura, non da ultimo in un nemico dichiarato di Heidegger, Walter Benjamin⁶.

Questa la doppia chiave di lettura di Heidegger: mentre nel dettaglio del frammento del 1924 è più l’Essere che parla, lasciando traccia “da sé” nella parola del poeta – che assume rilievo ontologico –, nella compiutezza dell’*Ottava elegia* è più il poeta a parlare, enunciando un’ideologia dell’essere, che resta prigioniera di un piano ontico:

Ci sarebbe, allora, ed effettivamente c’è, una sola cosa necessaria: pensando sobriamente ciò che è detto nella poesia di Rilke, afferrarne l’inespresso. Questo inespresso è il cammino della storia dell’essere. [...] Per l’indagine storico-letteraria tutto questo equivale a un’irreparabile violentazione priva di scientificità di ciò che essa ritiene siano i fatti.⁷

Sul piano del contenuto, sia Rilke sia Heidegger intendono porre in questione la soggettività della tradizione metafisica, contestandone lo

⁴ Cfr. M. Heidegger, “Perché i poeti?”, in Id., *Sentieri interrotti* (1950), a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 255.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Detto *en passant*, la medesima logica interpretativa regge la celebre e famigerata interpretazione delle “scarpe” di Van Gogh sviluppata da Heidegger ne *L’origine dell’opera d’arte*.

⁷ M. Heidegger, “Perché i poeti?”, cit., pp. 251-52.

statuto “umanistico” in quanto antropo-ego-logocentrico (l'uomo come *zoon logon echon – animal rationale*). Heidegger però non condivide l'impostazione dell'*Ottava elegia*, secondo cui la critica di tale soggettività sembrerebbe muoversi nella direzione anti- e post-umanistica (anti- e post-antropocentrica) di uno zoo-bio-alogocentrismo, che ha nell'animale (nell'*animalitas* e nella vita naturale) irrazionale, inconscio, istintivo, ecc., il suo punto di riferimento. A questa prospettiva Heidegger contrappone l'idea che la critica della soggettività antropo-ego-logocentrica dovrebbe muoversi *nella direzione esattamente opposta*, quella cioè ultra-umanistica di un onto-eterocentrismo, che da un lato si pone oltre (*ultra*: “al di là, di là da”) l'umanismo antropo-ego-logocentrico, ma dall'altro lato si presenta come tanto più radicalmente (*ultra*: “tanto più, a maggior ragione”) umano, e di un uomo che ha sì nell'animale il suo punto di riferimento comparativo, però *negativo*. Di questa opposta direzione della soggettività Heidegger trova traccia nel frammento poetico del 1924 commentato in *Wozu Dichter?*, dove l'umanismo antropo-ego-logocentrico (l'uomo della tecnica e del nichilismo) non è affrontato nel segno di un anti- e post-umanismo zoo-biocentrico (l'uomo che guarda all'*animalitas* dentro e fuori di sé), ma in quello di un ultra-umanismo onto-eterocentrico (l'uomo che, ponendosi il problema di oltrepassare il nichilismo, radicalizza la propria *humanitas* ribaltandola su se stessa e aprendosi all'Altro). Di quest'ultima soggettività ultra-umanistica il poeta sia di Heidegger sia del Rilke del frammento del 1924 sarebbe il modello e il prototipo est-etico.

È nota la differenza, stabilita da Heidegger, tra Hölderlin quale poeta ancora alle soglie del tempo della povertà assoluta (dell'oblio dell'Essere, e dell'oblio di questo stesso oblio), dunque ancora in grado di percepire e custodire poeticamente le tracce del Sacro e degli “Dei fuggiti”⁸, e Rilke quale poeta totalmente immerso nell'epoca del nichilismo, dove “si è fatta irricognoscibile anche la traccia del Sacro”⁹, dunque interamente esposto al “rischio” dell'oblio. Se quindi è vero che “la poesia di Rilke segue, per rango e collocazione, quella di Hölderlin”¹⁰, è anche vero che, se ci atteniamo alla regola “hölderliniana” (e heideggeriana) secondo cui “là dove c'è il pericolo, cresce anche ciò che salva”, allora proprio là dove *estremo* è il pericolo, e *poverissimo* è il tempo – cioè in Rilke – forse la salvezza, e la svolta che la prepara, è ancora più vicina. Ma esattamente questo è il senso di *Wozu Dichter?*: proprio perché tanto più arrischiato di quello di Hölderlin, il poeta di Rilke si presenta come il luogo di una *Kehre* (svolta), *Umkehrung* (conversione) e *Verwindung* (ritorsione) della soggettività su se stessa, che apre a una prospettiva ultra-umanistica come sopra definita.

⁸ Ivi, p. 249.

⁹ Ivi, p. 253.

¹⁰ Ivi, p. 254.

2. L'animale, l'uomo e l'Aperto nell'“Ottava elegia” e nel “Parmenide”

Per chiunque conosca le tesi sviluppate in testi canonici come *L'epoca dell'immagine del mondo* (1938) e *La sentenza di Nietzsche ‘Dio è morto’* (1943), il quadro dell'interpretazione heideggeriana dell'“Ottava elegia” di Rilke appare scontato. Collocandosi al principio e alla fine della parabola della Modernità, Cartesio e Nietzsche segnerebbero le tappe fondamentali del costituirsi del mondo a “oggetto” (*Gegenstand*) di una “rappresentazione” (*Vorstellung*) da parte di un “soggetto” (*Subject*) antropocentrico che, ponendosi “di fronte” al mondo – e ponendoselo “di fronte” in quanto mondo – lo domina, lo provoca e si impone su di esso, facendone il *Bestand* della sua Volontà di Potenza. Essere-di-fronte e oggettivazione, rappresentazione e soggettivazione, porre-di-fronte e annichilimento del mondo fanno tutt'uno, secondo le parole dello *Zarathustra*:

Volontà di rendere pensabile tutto l'essere: così chiamo *io* la vostra volontà! [...] Ma esso deve anche adattarsi e piegarsi a voi! Così vuole la vostra volontà. Levigato deve diventare e soggetto allo spirito, come suo specchio e immagine riflessa. Questa è la vostra volontà tutta intera, saggissimi, in quanto una volontà di potenza ...¹¹

Il volere del soggetto antropocentrico, in quanto *Vorstellung* oggettivante, compie l'“assassinio” dell'essere¹², nella misura in cui “non lascia che l'essere sia l'essere che esso è in quanto essere”¹³. Che ne è dell'Esse-re? Dell'Esse-re ne è nulla – resta solo il “Mondo”: nichilismo.

Se però supponiamo che al di là del Mondo antropocentricamente rappresentato e oggettivato si apra qualcos'altro da esso, e chiamiamo questo altro l'“Aperto” (*das Offene*), in contrasto con il “Chiuso” della *Vorstellung*, non v'è dubbio che quell'essere vivente che, forse, può avere accesso a questo altro/Aperto, non è, per il Rilke dell'“Ottava elegia”, l'uomo, bensì l'*animale* – *die Kreatur* – che, proprio in quanto non rappresentativo e non oggettivante (non ponentesi di fronte al mondo in quanto oggetto), potrebbe essere in grado di vedere-esperire ciò che si sottrae all'uomo: l'essere come Aperto – l'Aperto come essere. Su ciò l'“Ottava Elegia” non lascia dubbi¹⁴:

¹¹ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno* (1881-85), vers. it. di M. Montinari in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. VI, tomo I, 1979³, p. 137.

¹² Cfr. M. Heidegger, “La sentenza di Nietzsche: ‘Dio è morto’”, in Id., *Sentieri interrotti*, cit., p. 241.

¹³ Ivi, p. 238.

¹⁴ Cfr. R.M. Rilke, “Ottava elegia”, in Id., *Elegie duinesi* (1923), trad. it. di E. e I. De Portu, Einaudi, Torino 1978, pp. 49-53.

- con il suo “grande sguardo” l’animale vede l’Aperto, vede ciò che c’è “di fuori” dal Mondo, lo “spazio puro”, senza negazioni, non limitato, infinito;
- in quanto privo di autoconsapevolezza oggettivante, l’essere dell’animale è “infinito”, ed è quindi “salvo sempre”, sempre *già* salvo, già in quiete;
- l’uomo, invece, con il suo sguardo autoriflessivo “intrappola” l’Aperto trasformandolo in Mondo, non vede mai “fuori” di esso, vede “figurazioni soltanto, e non l’Aperto ch’è sì profondo nel volto delle bestie”; destino dell’uomo è
*essere di rimpetto,
e null’altro, e sempre di rimpetto.*
- per Rilke l’uomo è ricco-di-Mondo ma povero-di-Aperto, ne è escluso, il che costituisce la sua *minorità* (la condanna) rispetto all’animale:
*E noi: spettatori sempre, in ogni dove
sempre rivolti a tutto e mai all’Aperto!*

Questo il consapevole messaggio dell’*Ottava elegia*: qualora l’uomo, smontando dal suo trono antropocentrico, intendesse cercare la via per (ri)accedere all’Aperto, non potrebbe che porsi *al seguito* dell’animale, procedendo-regredendo sulla via anti-e-postumanista di un’esperienza non rappresentativa, non oggettivante, dunque irrazionale, inconscia, alogica, ecc., dell’essere.

Ora, invece, proprio questo Heidegger *non* intende fare, anzi nega in modo perentorio che quella dell’animale possa essere un’autentica esperienza dell’Aperto, cioè dell’Essere, in grado di “lasciare che l’essere sia l’essere che è”. Solo l’uomo (l’ultra-uomo) può fare tale esperienza. Ecco allora la critica all’*Ottava elegia*:

a) anzitutto, esistono *due* “aperti”, due differenti concezioni dell’Aperto. Rilke intende l’Aperto come “insieme indefinito dell’ente”, “processo incessante dell’ente nell’ente”, “infinito espandersi della non-delimitatezza degli oggetti”¹⁵, Aperto non oggettivo né oggettuale così visto dall’animale e in cui l’animale non rappresentativo e non oggettivante, con i suoi istinti e bisogni vitali irrazionali e inconsci, si trova sprofondato. Heidegger intende invece l’Aperto come l’Essere, “il *libero della radura dell’essere che si differenzia da ogni ente*”¹⁶. Aperto come *a-letheia* e differenza ontologica. Un “libero dell’essere”, questo,

che proprio la ‘creatura’ giammai potrà vedere, dal momento che poterlo scorgere costituisce il contrassegno essenziale dell’uomo, dunque il confine essenziale e invalicabile tra uomo e animale. [...] L’animale, al contrario, non

¹⁵ Cfr. M. Heidegger, *Parmenide*, cit., pp. 269, 270, 285.

¹⁶ Ivi, p. 270.

vede affatto l'aperto, non lo vede mai, con nessuno dei suoi occhi, quali che siano. Eppure l'inizio dell'ottava elegia di Rilke dice esattamente l'opposto.¹⁷

Per Heidegger distinguere i due "aperti" è decisivo: "L'aperto di cui parla Rilke non è l'aperto nel senso dello svelato. Rilke non sa né presagisce nulla dell'*aletheia*; [...] al pari di Nietzsche. Resta quindi totalmente entro i confini della determinazione metafisica tradizionale dell'uomo e dell'animale"¹⁸.

Heidegger, quindi, non solo riserva per sé la scoperta dell'Essere come *aletheia* e differenza ontologica, che guarda oltre la metafisica, ma tra ciò che Rilke chiama l'Aperto e l'Aperto nel senso della svelatezza dell'ente pone un abisso¹⁹. Mentre l'Aperto "animalistico" di Rilke non è che il rovescio speculare non rappresentativo e non oggettivabile del Mondo "umanistico" chiuso nella rappresentazione e nell'oggettivazione, e rimane quindi all'interno della metafisica, l'Aperto "ultraumanistico" di Heidegger si porrebbe al di là di quella contrapposizione, dunque della metafisica stessa.

Ciò che più importa però è che, all'opposto di Rilke, Heidegger ritiene che *solo l'uomo* possa aprirsi all'Aperto dell'Essere, sicché la sua minorità rispetto all'animale risulta cancellata. La situazione si ribalta a favore dell'uomo.

b) Che cos'è l'uomo per il Rilke dell'*Ottava elegia*? Esso è l'animale dotato di *logos*, ragione e parola – mentre l'animale è *alogos*, irrazionale, muto e inconscio. Come *animal rationale*, l'uomo è l'animale che calcola e progetta, pone dinanzi a sé l'oggettivo e gli impone un ordine, si procura "ciò che sta di fronte" per dominarlo e sfruttarlo²⁰. Per Rilke il *logos* è quel limite e ostacolo che impedisce all'uomo l'accesso all'Aperto, oltre la rappresentazione/oggettivazione. Dice Heidegger: "Per Rilke sono esattamente la 'coscienza' umana, la ragione e il *logos* a costituire i limiti che rendono l'uomo meno dotato dell'animale. *Dobbiamo dunque diventare 'animali'?*"²¹.

c) Che cos'è l'animale per Rilke? Rovesciando la gerarchia tradizionale dello *zoon logon echon*²², l'animale è l'essere vivente che ha il *vantaggio* di non avere il *logos*, di non essere né razionale-rappresentativo, né cosciente-oggettivante, cui "nulla sta di fronte in quanto oggetto"²³, sicché esso vedrebbe l'inoggettivabile-inoggettivato, lo sconfinato, l'infinito, il

¹⁷ Ivi, pp. 270 e 275-76.

¹⁸ Ivi, p. 276.

¹⁹ Cfr. ivi, pp. 280 e 282.

²⁰ Cfr. ivi, p. 277.

²¹ Ivi, p. 274, nota, c.n.

²² Cfr. ivi, p. 274.

²³ Ivi, p. 278.

senza-limiti, e si dissolverebbe “liberamente nelle incessanti relazioni dei nessi naturali”. Per Rilke l’incapacità di oggettivare l’ente in quanto ente non è una carenza, ma un *privilegio* dell’animale: “L’uomo, al contrario, è inserito forzatamente nella relazione che gli oggetti hanno con lui in quanto soggetto, una relazione che, là dove si presenta, barrica e chiude l’insieme dell’aperto com’è inteso da Rilke. *Secondo Rilke l’animale vede più dell’uomo*”²⁴.

Per Heidegger questo “rovesciamento del rapporto gerarchico fra l’uomo e l’animale” è il cuore della *Weltanschauung* filosofico-poetica – cioè dell’ideologia consapevole – dell’*Ottava elegia*²⁵, di cui egli coglie lo *Zeitgeist* “ontico-storico”:

Alla preminenza del libero animale rispetto all’essenza imprigionante e imprigionata dell’uomo corrisponde la preminenza dell’inconscio sul conscio. Dietro questa poesia c’è dunque lo spirito della filosofia di Schopenhauer, mediato da Nietzsche e dalle dottrine psicoanalitiche.²⁶

Per Heidegger la collocazione ontico-storica di Rilke, limitandosi a cambiare segno (dall’*animal rationale* all’*animal irrationale*) alla metafisica, rimane al suo interno²⁷, sulla scorta di un “biologismo” e di una “psicoanalisi” (Schopenhauer, Nietzsche, Freud) che producono “una mostruosa antropomorfizzazione [...] dell’animale, e una corrispondente animalizzazione dell’uomo”²⁸. Quella dell’*Ottava elegia* non sarebbe che “una formulazione poetica della metafisica popolare biologica del tardo diciannovesimo secolo”²⁹, che all’uomo-razionale cartesiano oppone diametralmente l’uomo-animale inconscio, impulsivo, irrazionale: “Sembra quasi che in questa poesia sia all’opera una sconfinata e infondata antropomorfizzazione dell’animale in virtù della quale esso [...] viene posto addirittura al di sopra dell’uomo, divenendo in un certo senso un ‘super-uomo’”³⁰.

d) Che cos’è l’animale per Heidegger, nel *Parmenide*? Da un lato, come per Rilke, esso è tensione impulsiva/inconscia, priva di autocoscienza e oggettivamente indeterminata³¹, a muoversi nel suo ambiente, agitato ed eccitato da ciò che stimola i suoi istinti vitali. Ma, dall’altro lato,

²⁴ Ivi, p. 279, c.n.

²⁵ Cfr. ivi, p. 274 e p. 276.

²⁶ Ivi, p. 280.

²⁷ Cfr. ivi, p. 276.

²⁸ Ivi, pp. 270-71; cfr. p. 284.

²⁹ Ivi, p. 280.

³⁰ Ivi, p. 284.

³¹ Cfr. ivi, p. 280.

nessuna motilità e nessuna eccitabilità [...] dell'animale possono mai portare il vivente nel libero in modo tale che l'agitato possa lasciare 'essere' l'eccitante anche solo ciò che esso è in quanto eccitante [...]. Pianta e animale dipendono da qualcosa che è loro esterno, senza mai 'vedere' né il fuori né il dentro, cioè senza mai vedere di fatto il loro stare svelati nel libero dell'essere. [...] Nemmeno l'allodola vede l'aperto.³²

L'apologia poetica "ontica", anti-umanistica, dell'allodola non può cancellare il fatto "ontologico" che nessun animale può fare autentica esperienza dell'essere.

e) Che cos'è l'uomo per Heidegger? Da un lato, come per Rilke, è colui che si pone "di fronte" al mondo, è l'ente oggettivante e rappresentante, nella misura in cui il rappresentare umano è "la coscienza di oggetti cosciente di se stessa e in se stessa riflessa"³³. Quindi egli vede il Mondo, ma non l'Aperto. Dall'altro lato, però, all'opposto che in Rilke, "solo ed esclusivamente l'uomo è quell'ente che [...] vede nell'aperto e vede l'aperto nel senso dell'*alethes*. [...] Tale aperto lo vede soltanto l'uomo"³⁴. Mentre per Rilke essere-rappresentativo (il "Chiuso" della *Vorstellung*) e accedere all'Aperto (l'"Illimitato" della non-*Vorstellung*) sono incompatibili, per Heidegger essere-rappresentativo e accedere all'Aperto dell'*aletheia* sono in qualche modo compatibili, anzi l'essere-rappresentativo è, paradossalmente, la *conditio sine qua non* dell'accesso all'Aperto, che può essere praticato solo in virtù di una ritorzione (*Verwindung*) dell'essere-rappresentativo in e su se stesso, una ritorzione impossibile per l'animale, che di quella *conditio* è ontologicamente privo.

Viceversa, una tale ritorzione è comunque difficilissima a operarsi, giacché "innanzitutto e per lo più" l'uomo resta all'interno della rappresentazione tecnico-strumentale del Mondo, e agisce in esso niente più che come un animale dotato di un *logos* posto esclusivamente al servizio degli istinti della volontà di potenza. Invece, il "poeta" autentico è in grado di operare la *Verwindung* del *logos* rappresentativo/oggettivante in direzione dell'Essere, imboccando un cammino che è l'opposto di quello che porta all'animale, e va al di là dell'alternativa tra *animal irrationale* e *animal rationale*, Aperto e Mondo, in cui Rilke, con la sua "sconfinata e infondata antropomorfizzazione dell'animale"³⁵, resta incagliato.

Per comprendere tutto ciò è utile una breve ricapitolazione del ragionamento svolto da Heidegger nei *Concetti fondamentali della metafisica*, cui il *Parmenide* si ricollega³⁶.

³² Ivi, p. 283.

³³ Ivi, p. 280.

³⁴ Ivi, p. 275 e p. 282, cc.nn.

³⁵ Cfr. ivi, p. 284.

³⁶ Cfr. ivi, p. 283.

3. *Verwindung* dell'“in-quanto” nei ‘Concetti fondamentali della metafisica’

Nello Heidegger dei *Concetti fondamentali* – senza i quali nulla di ciò che egli dice di Rilke nel *Parmenide* e in *Wozu Dichter?* è comprensibile – l'animale, rispetto all'uomo, è strutturalmente, non assiologicamente “povero di mondo”, “coinvolto”, “assorbito” e “stordito” (*benommen*) nel suo “ambiente”, perché non è in grado di porsi di fronte a esso rappresentandolo e oggettivandolo *in quanto* “mondo”. La povertà dell'animale rispetto all'uomo sta nel suo poter avere solo un “ambiente” (l'Aperto di Rilke), ma mai un “mondo” (il Mondo di Rilke) in quanto mondo distinto dall'ambiente stesso. L'animale è ricco di *Umwelt* e povero di *Welt*, e il suo comportamento “stordito” deriva dal fatto di essere sempre funzionalmente assorbito dal e nel suo ambiente vitale, non se ne distacca né lo trascende, non se lo rappresenta e pone di fronte oggettivamente, poiché è privo della “struttura in-quanto” (*Als-Struktur*), cioè della possibilità non solo di accedere a qualcosa, ma anche di rappresentarselo “in-quanto” qualcosa, in quanto oggetto:

Ciò con cui l'animale è in relazione, è dato in modo diverso da come è dato per l'uomo. Ma questo è proprio il punto in cui il problema decisivo giace nascosto e dovrebbe venir tratto fuori. *Non* si tratta, infatti, semplicemente di una *alterità qualitativa* del mondo animale nei confronti del mondo dell'uomo, e tanto meno di differenze quantitative riguardo ad ampiezza, profondità e vastità – non si tratta di questo, se e come l'animale prenda quanto gli è dato in modo diverso, bensì se l'animale possa, in generale, apprendere qualcosa *in quanto* qualcosa, qualcosa *in quanto* ente, oppure no. Se non lo può, l'animale è separato dall'uomo da un abisso.³⁷

La situazione è perfettamente “rilkiana”, ma la valutazione di Heidegger è opposta a quella di Rilke, poiché l'assenza nell'animale della struttura rappresentativa-oggettivante dell'in-quanto costituisce – dal punto di vista ontologico – uno svantaggio, non un vantaggio:

All'animale è *sottratta* la possibilità di apprendere qualcosa in quanto qualcosa, e non qui e ora, bensì sottratta nel senso di non data affatto. [...] *Stordimento* dell'animale significa dunque innanzitutto: essenziale *sottrazione di ogni apprensione di qualcosa in quanto qualcosa*, e dunque: in tale sottrazione, appunto, un *esser-assorbito da* ... [...] All'animale, nel suo riferirsi ad altro, è sottratta, o, [...] stordita, la possibilità di rapportarsi e di riferirsi ad esso, a questo altro, *in quanto* questo e quello, *in quanto* qualcosa di sussistente, *in quanto* ente.³⁸

³⁷ M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine* (1983), a cura di F.-W. von Herrmann, ed. it. a cura di C. Angelino, trad. it. di P. Coriando, il Melangolo, Genova 1983, p. 337.

³⁸ Ivi, pp. 316-17.

Per Heidegger, proprio il possesso esclusivo della struttura “in-quanto” dà all’uomo il privilegio che gli consente di avere non solo un comportamento istintivo e immersivo, ma anche una “condotta formativa” sovrana e distaccata: l’uomo è “formatore di mondo”.

Sembra però che a questo punto ci si ritrovi alla contrapposizione rilkeiana tra un *animal irrationale* aperto all’Aperto e sprofondato in esso, e un *animal rationale* formatore e fabbricatore di Mondo, che, tramite l’in-quanto (l’essere “di rimpetto”), chiude l’Aperto con gli strumenti della volontà di potenza. Ma per Heidegger non è così: mentre infatti nel comportamento animale privo di in-quanto non si dà né un “non-lasciar-essere” né un “lasciar-essere” l’ente in quanto tale³⁹, nella condotta umana questa alternativa sussiste, e ciò non in contrasto, ma in virtù della struttura in-quanto:

Al mondo si accompagna questo misterioso ‘in quanto’, ente *in quanto tale*, in termini formali: ‘qualcosa *in quanto* qualcosa’, ciò che all’animale è per natura precluso. [...] [Ma] dov’è manifestatività dell’ente in quanto ente, la relazione con questo ha necessariamente il carattere dell’*entrarvi-in-relazione* nel senso del *lasciare-essere* e *non-essere* ciò che viene incontro.⁴⁰

Grazie alla struttura in-quanto la condotta formativa dell’uomo può, o non lasciar-essere l’ente nel suo essere (antropocentrismo), oppure lasciarlo-essere nel suo essere (ontocentrismo), può cioè ritorcere/*verwinden*, convertire/*umkehren* su se stesso l’in-quanto oggettivante/rappresentativo nel senso della *Vorstellung* (il “porre di fronte”) in in-quanto accogliente/rappresentativo nel senso della *Darstellung* (il “lasciar venire alla presenza”, “lasciar venire incontro”). La svolta/*Kehre* dell’in-quanto, che determina la *Verwandlung* della *Vorstellung* in *Darstellung*, tramuta il rappresentare in un’*ethos* e in un’*aisthesis*, cioè nell’est-etica di un Essere che non si identifica né con l’Aperto né con il Mondo di Rilke. Su ciò Heidegger è categorico: “Questi sono caratteri importanti del fenomeno del mondo: 1. la manifestatività dell’ente in quanto tale, 2. l’‘in quanto’, 3. la relazione con l’ente come lasciar-essere e non-essere [...]. *Niente di tutto ciò si trova nell’animalità e nella vita in generale*”⁴¹. Privo della struttura dell’in-quanto, l’animale è escluso a priori dalla partita per l’Essere⁴².

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 324.

⁴⁰ *Ivi*, p. 350.

⁴¹ *Ivi*, p. 351, c.n.

⁴² Il che non significa che “innanzitutto e per lo più” anche l’uomo non assuma un comportamento “benommen” nei confronti del mondo (cfr. *ivi*, pp. 352-53, e 454 sgg.), idea già presente in *Essere e tempo*: “Lo stato di deiezione presso il ‘mondo’ significa l’immedesimazione nell’essere-assieme dominato dalla chiacchiera, dalla curiosità e dall’equivoco. [...] L’Esserci è completamente stordito [*benommen*] dal ‘mondo’ e dal con-Esserci degli altri nel Si” (M. Heidegger, *Essere e tempo* [1927], ed. it. a cura di F. Volpi sulla vers. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2001, § 38, p. 215).

Invece, quanto alla formatività umana vi sono due possibilità:

a) possibilità umanistica, soggettivistica e antropo-ego-logocentrica. Dire che l'uomo è formatore di mondo

equivale palesemente a dire: il mondo non è niente in sé, bensì è un prodotto formato dall'uomo, è soggettivo. [...] L'esser-ci nell'uomo *forma* il mondo: 1. lo produce; 2. dà un'immagine, una visione di esso, lo rappresenta; 3. lo costituisce, è ciò che lo circonda, che lo abbraccia.⁴³

È il "Mondo" di Rilke e della *Vorstellung*. Heidegger però commenta: "Questa sarebbe [...] una possibile interpretazione *che però non coglie affatto il problema decisivo*"⁴⁴. Infatti, questa idea della formatività-di-Mondo si radica nella concezione metafisica dell'uomo come *zoon logon echon*, animale dotato di *logos*, ragione (logica, grammatica, pensiero calcolante, raziocinio) e parola (discorso, proposizione, asserzione, enunciato, giudizio). Ma per Heidegger tale concezione logico-metafisica dell'in-quanto, data per scontata, si rivela "inadeguata", poiché unilaterale⁴⁵, e va convertita su se stessa in direzione di un'idea "più originaria" dell'in-quanto⁴⁶, presupponente una radicale "trasformazione dell'esserci umano"⁴⁷;

b) possibilità ultra-umanistica, non antropo-logocentrica ma ontocentrica ed eterocentrica. Ritornare alla dimensione originaria dell'in-quanto implica per Heidegger una *Kehre*, una conversione dell'in-quanto da in-quanto logico, discorsivo e predicativo a in-quanto pre-logico, pre-discorsivo, pre-predicativo⁴⁸, un in-quanto con i caratteri della condotta etica, dell'*ethos* come modo originario di essere e di relazionarsi con l'ente: *ritorsione del logos in ethos, del logos come discorso in logos come prassi*:

[il *logos*] è una condotta essenziale dell'uomo. [...] La possibilità di una condotta in-rapporto-a, cioè la possibilità di un rapporto con l'ente in quanto tale. Il *logos* è una facoltà, cioè è in se stesso il *disporre di un riferirsi all'ente in quanto tale*. Differenziandola da ciò, abbiamo chiamato la possibilità di comportamento [animale], l'esser-riferito stordito-assorbito, col nome di *capacità*.⁴⁹

⁴³ M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., pp. 364-65.

⁴⁴ Ivi, p. 364, cc. nn.

⁴⁵ Cfr. ivi, p. 371.

⁴⁶ Cfr. ivi, pp. 370-71 e 450-51.

⁴⁷ Ivi, p. 373.

⁴⁸ Cfr. ivi, pp. 436 e 450-51.

⁴⁹ Ivi, pp. 429 e 431-32.

Solo l'uomo, in virtù dell'in-quanto, ha la facoltà di essere libero per l'ente in quanto tale, essere aperto per l'ente come esso è, in quanto ente: "Diversità essenziale tra l'esser-aperto dell'animale e l'*apertura-di-mondo* dell'uomo. L'esser-aperto dell'uomo è esser-portato-incontro, l'esser-aperto dell'animale è esser-assorbito da ..." ⁵⁰. Qualsiasi formatività umana presuppone la possibilità del libero aprirsi al "*Walten der Welt*" ⁵¹, cioè a quell'imporsi, dominare, predominare, governare dell'Aperto-come-Essere che precede ogni agire umano, e ne fa un *ethos* che è un "*ingresso nell'accadere del prevalere del mondo*" ⁵², il quale avviene a sua volta "in virtù di una *Verwandlung* dell'esserci stesso" ⁵³.

Così interpretato il Mondo assume un volto diverso, sicché la formatività-di-Mondo è anzitutto una condotta/correlazione est-etica "accogliente", *dar-stellend* (facente-lasciante-essere), nei confronti del darsi del Mondo, che lo fa/lascia-essere in quanto Mondo. L'in-quanto antropocentrico ed egocentrico (che chiude l'Aperto e annichilisce l'Essere) si ritorce/converte in in-quanto ontocentrico ed eterocentrico (che si apre all'Aperto e accoglie l'Essere). Dalla polarità che sottende il termine rappresentazione (*Vor-stellung* logico-teoretica e *Dar-stellung* est-etica) scaturisce il paradosso su cui si regge l'impianto interpretativo di Heidegger: "L'essere' e l'in quanto' rimandano alla medesima origine. [...] [Mondo] vuol dire manifestatività dell'ente in quanto ente, cioè in relazione al suo essere. *L'in quanto', ovvero la relazione che lo sorregge e gli dà forma, rende possibile il guardare a qualcosa come l'essere*" ⁵⁴.

"Mondo" significa ora Aperto-come-Essere. Mentre per Rilke v'è incompatibilità radicale tra in-quanto (rappresentazione, oggettivazione, essere "di rimpetto") e "Aperto-Infinito", per Heidegger v'è invece necessaria compatibilità tra in-quanto e "Aperto-Essere", come testimonia il paragrafo conclusivo dei *Concetti fondamentali*, dedicato al "carattere di progetto" dell'esserci dell'uomo – progetto che è "la struttura fondamentale della formazione di mondo" ⁵⁵. Tale "progetto", che pure presuppone l'in-quanto come sua *conditio*, è tutt'altro che un progetto di dominio antropocentrico: il progetto autentico (che ha più a che fare con l'arte e la poesia che con il *Gestell* della tecnica) è quello ontocentrico che lascia prevalere il prevalere del mondo come prevalere dell'essere dell'ente nella sua totalità ⁵⁶:

⁵⁰ Ivi, p. 439.

⁵¹ Ivi, p. 448.

⁵² Ivi, p. 450 e p. 462.

⁵³ Ivi, p. 451.

⁵⁴ Ivi, p. 427, c.n.

⁵⁵ Ivi, p. 464.

⁵⁶ Cfr. ivi, pp. 462 sgg.

Il progetto *scopre l'essere dell'ente*. [...] *Nel progetto accade il lasciar-prevalere l'essere dell'ente nella totalità del suo esser-vincolante di volta in volta possibile. Nel progetto prevale il mondo.*⁵⁷

Non v'è nulla di “umanistico”, in senso antropocentrico, in tutto ciò, però tutto è “ultraumanistico” in senso ontocentrico opposto a quello “animalistico” di Rilke. Decisivo è che l'apertura progettuale nei confronti del prevalere del mondo, impossibile per l'animale, *non è ostacolata ma resa possibile* dalla struttura in-quanto ritorta e convertita su se stessa: “L'in quanto' dà espressione al fatto che in generale l'ente è divenuto manifesto nel suo essere, che la differenza [ontologica] è accaduta”⁵⁸.

Emblematico è il sigillo finale che Heidegger appone al percorso dei *Concetti fondamentali*, quel *Canto del nottambulo* tratto dallo *Zarathustra*, che, intonato a mezzanotte, fa il paio con l'analogo capitolo *Mezzogiorno*, ponendosi in netto contrasto con il capitolo *Della vittoria su se stessi*: mentre qui è il *Wille zur Macht* a dominare nichilisticamente il mondo, nel *Canto del nottambulo* e in *Mezzogiorno* è invece la *Gelassenheit* ad accogliere un mondo la cui profondità ontologica soverchia ogni tentativo di annichilimento⁵⁹. Nel segno di Nietzsche, quindi – ma *non* del Nietzsche relegato, con Rilke, nella gabbia della metafisica e del nichilismo – l'uomo formatore/progettante dei *Concetti fondamentali*

è quell'ente di natura peculiare e originaria che è dischiuso all'essere, che chiamiamo *esser-ci*, del quale diciamo che *esiste*, cioè *ex-sistit*, quell'ente che, nell'essenza del suo essere, è un uscir-fuori da se stesso, senza però smarrirsi.⁶⁰

Quest'uomo ultra-umano, che, uscendo dal suo egocentrismo, ma senza smarrirsi nell'*animalitas*, si apre all'Aperto dell'Essere, è per Heidegger il poeta, l'artista – l'uomo est-etico.

4. Uomini e animali in 'Wozu Dichter?'

Torniamo quindi all'“evento” poetico, il frammento del 1924, che “apre un orizzonte più adeguato” per capire il poetato di Rilke⁶¹. Nella *Erörterung* heideggeriana ritroviamo il confronto tra uomini e animali, solo che ora il pensiero poetante di Rilke sembra porsi in contrasto con la

⁵⁷ Ivi, p. 467.

⁵⁸ Ivi, p. 468.

⁵⁹ Cfr. G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono. Filosofia pratica e pratica della filosofia come est-etica dell'esistenza*, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 206 sgg. e 222 sgg.

⁶⁰ M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 468.

⁶¹ Cfr. M. Heidegger, “Perché i poeti?”, cit., p. 255.

Weltanschauung dell'*Ottava elegia*, quindi non può che incontrare il favore di Heidegger, le cui argomentazioni possono essere così sintetizzate:

a) come già nel *Parmenide*, egli ribadisce anzitutto la distinzione tra il proprio "Aperto" e quello di Rilke:

Ciò a cui Rilke vuol alludere col termine 'Aperto' non coincide per nulla con l'apertura nel senso del non-esser-nascosto dell'ente, apertura che lascia esser-presente l'ente in quanto tale. [...] Nella concezione dell'Aperto proposta dalla poesia di Rilke è [...] del tutto esclusa ogni sua possibile identificazione con l'originaria ed essenziale illuminazione dell'essere, poiché la poesia di Rilke è all'ombra di una metafisica nietzschiana addolcita.⁶²

Anche in questo caso per Heidegger l'Aperto di Rilke è il Grande Tutto, l'infinito, l'illimitato, "il tutto dell'inoggettivabile"⁶³, che però così inteso costituirebbe il mero *rovescio negativo* del Mondo della rappresentazione e dell'oggettivazione, cioè della metafisica antropocentrica e del *Wille zur Macht*, quindi di fatto non ne esce, come Nietzsche. Qui come nel *Parmenide* Heidegger riserva per sé la scoperta dell'Essere come *aletheia*, distinto sia dal Mondo di Cartesio sia dall'Aperto di Rilke. Resta tuttavia il problema comune del rapporto con l'Altro dall'uomo – Essere o Aperto che sia –, il che ripropone la distinzione tra uomo e animale.

b) Anzitutto, v'è distinzione tra uomo e animale nel rapporto *immediato* con l'Aperto. Per Rilke l'uomo è colui che, ponendosi di fronte e di contro al mondo come oggetto, delimita e scompone l'Aperto autoescludendosi da esso:

Con l'intensificarsi della coscienza, la cui essenza consiste per la metafisica moderna nel rappresentare, compare lo stare e il contro-stare propri dell'oggetto. Quanto più la coscienza è alta e tanto più l'essere cosciente è escluso dal mondo. [...] [L'uomo] è 'innanzi al mondo'. Esso non è lasciato esser dentro, nell'Aperto. L'uomo sta di fronte al mondo.⁶⁴

L'animale, invece, in virtù dell'incoscienza che gli impedisce di porsi di fronte al mondo, è "immediatamente incluso" nell'Aperto, "incluso [nel mondo] senza illuminazione", "incoscienza tendenza nel tutto dell'ente"⁶⁵. Come nei *Concetti fondamentali*, esso è "assorbito" e "stordito" nell'Aperto. Considerando tale "storditezza", Rilke parla della "*dumpfe Lust*" ("sorda brama", da *Lust*, "brama, voglia, desiderio, pas-

⁶² Ivi, pp. 261-62 e 264.

⁶³ Ivi, p. 262.

⁶⁴ Ivi, pp. 263-64.

⁶⁵ Ivi, pp. 262-63.

sione”, e *dumpf*, “cupo, torbido, intontito, ottuso, pesante”) che regge la vita dell’animale⁶⁶.

Ora, la situazione sembra essere la stessa che nell’*Ottava elegia*: da un lato l’*animal irrationale* che non può voler “dominare” il mondo, giacché, “immerso nella brama, non può porsi innanzi l’Aperto come oggetto”⁶⁷, dall’altro l’uomo come *animal rationale* che “pone il mondo innanzi a sé come l’‘oggettivo’ nel suo insieme, e pone se stesso dinanzi al mondo. L’uomo pone il mondo alla propria mercé e dispone della Natura per sé”⁶⁸. Quest’uomo è sia per Rilke sia per Heidegger l’uomo della scienza e della tecnica, del *Gestell* e del *Wille zur Macht*, che oggettiva il Mondo e dimentica le cose, l’uomo antro-po-logocentrico della *Machenschaft* planetaria che costituisce un pericolo, un rischio e una minaccia per la terra e per l’uomo stesso (per la sua essenza)⁶⁹. Si potrebbe pensare che anche qui il favore di Rilke vada all’animale, *invece proprio qui la sua prospettiva si ribalta*, in termini heideggeriani, a favore dell’uomo, con il verso

... soltanto che noi,
più ancora che pianta e animale,
con questo rischio andiamo, lo vogliamo.

c) Sussiste quindi, per Rilke come per Heidegger, una seconda distinzione tra l’uomo e l’animale, in rapporto al rischio e alla minaccia. “*Non tormentato* dall’irrequieto movimento contrappositivo che costituisce la dinamica della relazione di coscienza”⁷⁰, l’animale (in quanto sordo, ottuso, stordito, assorbito) è “quieto”, tranquillo, sempre già “salvo”⁷¹. Nella sua ottusa/beata *Benommenheit* non rappresentativa (inconscia e inconsapevole) l’animale non rischia nulla, non è esposto al rischio, né riconosce il rischio in quanto rischio: esso è “sorglos”, “incurante, libero da cura, non preoccupato, tranquillo” per le faccende dell’essere:

Pianta e animale sono mantenuti nell’Aperto, liberi da cura (*sorglos*), nel ‘rischio della loro sorda brama’. [...] Gli esseri viventi sono cullati nell’Aperto dal loro stesso istinto. Anch’essi sono certamente esposti al pericolo, *ma non nella loro stessa essenza*. Piante e animali giacciono sul bilico in modo tale che si ricostituisca sempre l’equilibrio di un esser-sicuro.⁷²

⁶⁶ Ivi, p. 255.

⁶⁷ Cfr. ivi, p. 266.

⁶⁸ Ivi, p. 265.

⁶⁹ Cfr. ivi, pp. 265 sgg.

⁷⁰ Ivi, p. 264, c.n.

⁷¹ Cfr. R.M. Rilke, “Ottava elegia”, cit., p. 51, vv. 31-32 e 41-42: “O che una bestia / muta, alzi gli occhi e guardi tranquilla attraverso di noi. [...] [L’animale] vede invece il tutto, / e in quel tutto se stesso e salvo sempre”.

⁷² M. Heidegger, “Perché i poeti?”, cit., p. 289, c.n.

Riemerge qui la questione decisiva dell'in-quanto: poiché gli animali "immersi nella brama, non possono porsi-innanzitutto l'Aperto in quanto oggetto", essi "nemmeno possono andare con il rischio in quanto rappresentato"⁷³. Da ciò la loro *ottusa* quiete. Invece l'uomo va "con" il rischio in quanto rischio, ne è consapevole, *se ne cura e se ne preoccupa*, da ciò la sua vigile irrequietezza: "Pertanto l'uomo è più arrischiante della pianta e dell'animale. Sta quindi nel pericolo in modo diverso da essi"⁷⁴:

... soltanto che noi,
più ancora che pianta e animale,
con questo rischio andiamo, lo vogliamo: talvolta anche
siamo più arrischianti (non per nostro vantaggio)
della vita stessa: per un soffio
più arrischianti...

In questi versi Rilke, secondo Heidegger – all'opposto che nell'*Ottava elegia* – riconosce che la superiorità e maggiore dignità ontologica (non assiologica) dell'uomo sull'animale sta nel suo essere costitutivamente esposto al rischio della perdita della sua essenza di uomo, in sintonia con un passaggio dei *Concetti fondamentali*: "L'uomo può cadere più in basso dell'animale; quest'ultimo non può cadere in rovina come un uomo"⁷⁵, nonché nell'essere in grado di rappresentarsi "in quanto tale" questo rischio, dunque di preoccuparsene e prendersene cura. L'irrequietezza "più arrischiata" (poiché vigile, voluta e consapevole) dell'uomo costituisce il suo privilegio eto-logico rispetto alla quiete bio-logica "meno arrischiata" (poiché ottusa, istintiva e inconsapevole) dell'animale.

d) In terzo luogo, il confronto con l'animale può consentire la distinzione tra l'uomo comune "quieto" (l'uomo stordito, ottuso, assorbito nel Mondo come l'animale lo è nell'Aperto) e l'uomo "più arrischiante" (il *Dasein* ex-sistente, il "poeta", l'uomo est-etico esposto all'Essere). Per Heidegger gli uomini vivono per lo più completamente immersi nel Mondo del *Gestell*, e, come gli animali nell'Aperto, trascorrono quieti e sicuri (senza-cura, *sorglos*) il loro *bios* al suo interno⁷⁶, senza *ethos* per l'Essere, senza né preoccuparsene né curarsene, poiché, come gli animali, non percepiscono il pericolo, la minaccia, *in quanto* minaccia. Quest'uomo antropo-egocentrico vive nel Mondo della tecnica con la stessa nonchalance con cui l'animale zoo-biocentrico vive nell'Aperto dei suoi istinti

⁷³ Ivi, p. 266.

⁷⁴ Ivi, p. 270.

⁷⁵ M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 252.

⁷⁶ Il fatto di avere ridotto il Mondo a una "uniformità livellata di quanto sussiste in modo uguale, dà alla quotidianità dell'uomo *la sua peculiare sicurezza, stabilità e quasi baldanza*, e assicura la facilità, necessaria per la quotidianità, del passare da un ente ad un altro, senza che, nel farlo, il rispettivo modo di essere dell'ente venga ad avere peso in tutta la sua essenzialità" (ivi, p. 352, c.n.).

– sicché tra i due, dal punto di vista dell'Essere, non c'è distinzione: per entrambi la partita dell'Essere è vinta (o persa) in partenza, *a meno che*

non ci siano mortali in grado di vedere la minaccia della mancanza di salvezza *in quanto* minaccia. Essi debbono poter vedere quale pericolo incombe sugli uomini. Il pericolo consiste nella minaccia che investe l'essenza dell'uomo nel suo rapporto all'essere [...]. Questo pericolo è *il* pericolo. Per vedere il pericolo e rivelarlo occorrono mortali che giungano più rapidamente nell'abisso. *Ma là dove c'è il pericolo, cresce / Anche ciò che salva*. Forse ogni salvezza che non provenga da dove ha luogo il pericolo, è ancora sventura.⁷⁷

In anticipo sulle *Conferenze di Brema* (1949) e su *La questione della tecnica* (1953) emerge qui il problema della *Kebre, Wende, Verwindung* della tecnica, che, per essere efficace, deve avvenire nel luogo stesso del pericolo da essa costituito. Coloro che possono compiere tale con- versione e ri-torsione (con la “trasformazione dell'esserci umano” che ciò presuppone) sono “i più arrischiati di tutti”: i “poeti”, i *Dasein* ex-statici ed est-etici, più arrischiati sia degli “animali” sordamente bramosi, sia dell’“uomo autoimponentesi”⁷⁸. Riportando subito dopo, nuovamente, i versi di Rilke “*soltanto che noi*”, ecc., Heidegger sembra voler dire: *Hölderlin e Rilke intendono la stessa cosa – quindi anche Rilke e Heidegger intendono lo stesso*. Dal punto di vista ontologico, il “poeta” è una soggettività ultra-umanista capace di operare una svolta dall'antropo-centrismo all'onto-centrismo, dall'ego-centrismo all'etero-centrismo, e ciò in virtù di ciò che l'animale non ha: l’“in-quanto”.

5. La 'Verwindung' e 'Umkehrung' dell'“in-quanto” in 'Wozu Dichter?'

Nella misura in cui l'uomo, con il suo volere, “si radica nell'autoimposizione deliberata e si insedia nella separazione contro l'Aperto mediante l'oggettivazione incondizionata”⁷⁹, ciò a cui si tratta di tendere è anzitutto una ritorsione del *Wille* su se stesso: da impositivo ad accogliente, da *vorstellend* a *darstellend*, da *mächtig* a *willig*. Essendo i “più volenti”, “più arrischiati”, “più esposti al pericolo”, “più vicini all'abisso” del *Wille zur Macht* – nella misura in cui loro soltanto lo vedono in quanto pericolo – i “poeti”, per Heidegger come per Rilke, “sono più volenti in quanto sono più ‘willig’”⁸⁰, cioè più “volenterosi” nel senso di più pronti,

⁷⁷ M. Heidegger, “Perché i poeti?”, cit., pp. 272-73, trad. mod.

⁷⁸ Ivi, p. 273.

⁷⁹ Ivi, p. 274.

⁸⁰ Cfr. *ibidem*.

disposti, docili, consenzienti, accoglienti, più *gelassen* nei confronti della volontà dell'essere. Gli uomini est-etici "si adeguano di più alla volontà come essere dell'ente. Corrispondono maggiormente all'essere che si manifesta come volontà"⁸¹.

La provocazione, che comporta rischio e minaccia, si ribalta in *Gelassenheit*, che comporta quiete e salvezza: la volontà dell'uomo non si impone, ma, ritorcendosi su se stessa, si apre alla volontà dell'essere, il *mächtiger Wille* si converte in *williges Wollen*:

Il rischio più arrischiante, più volente di ogni autoimposizione, perché volenteroso (*willig*), ci 'crea' un esser-sicuro nell'Aperto. Ma creare (*schaffen*) significa qui creare nel senso di attingere (*schöpfen*); attingere alla sorgente significa: prendere, ricevere, accogliere ciò che vien fuori e portarlo. Il più arrischiante rischio del volere volenteroso (*williges Wollen*) non appronta nulla. Esso riceve e dona il ricevuto. [...] Solo un rischio che sia più arrischiante perché volenteroso può, ricevendo, portare a compimento.⁸²

È chiara qui la concordanza tra il creare-atingente del *williges Wollen* poetico or ora richiamato, e il creare-atingente dell'operare dell'artista ne *L'origine dell'opera d'arte* di Heidegger⁸³. Tuttavia il *williges Wollen* ha un valore non solo estetico, ma anche etico, in quanto

... ci forgia, al di fuori della protezione,
un esser sicuro, là dove agisce la gravitazione
delle forze pure.

Anche la "protezione" deve subire una *Verwindung*. Se infatti tale protezione, per l'uomo antropo-centrico, è assicurata dall'"autoimposizione deliberata", dal "dominio del produrre e comandare", dalla "rappresentazione", dall'"oggettivazione", dall'"in-quanto", insomma dal *Wille zur Macht*⁸⁴, il *williges Wollen* garantisce una sicurezza *altra* (docile, accogliente le "forze pure" dell'essere) nella misura in cui scaturisce dalla ritorzione della "protezione" dell'in-quanto su se stessa, sicché l'esser-certo antropocentrico si converte in esser-sicuro ontocentrico – la *Vorstellung* in *Darstellung*. Circa tale dinamica *umkehrend* e *verwindend* – che sembra rispettare la più profonda *intentio* rilkiana – Heidegger non potrebbe essere più chiaro:

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 275.

⁸³ Cfr. M. Heidegger, "L'origine dell'opera d'arte", in Id., *Sentieri interrotti*, cit., p. 59: "Ogni fattura d'opera [...] è un creare-atingente"; alla lettera: "Ogni creare è un attingere (attingere acqua alla fonte) (*ist alles Schaffen ein Schöpfen [das Wasser holen aus der Quelle]*)"; cfr. ivi, pp. 65 sgg.

⁸⁴ M. Heidegger, "Perché i poeti?", cit., pp. 274-75.

L'esser-senza-protezione può custodire e proteggere *solo se la separazione contro l'Aperto è rivoltata, rovesciata*, in modo tale da volgersi all'Aperto e nell'Aperto. L'essere-senza-protezione è quindi custodente come *risultato del rovesciamento* [della protezione]. [...] L'essersi-rivoltati deve riposare sull'aver-visto il pericolo [in quanto pericolo]. [...] Avendo visto il pericolo in quanto pericolo essenziale dobbiamo avere compiuto *il rivolgimento della separazione contro l'Aperto*.⁸⁵

Questi i versi finali del frammento rilkiano:

*ciò che, infine, ci custodisce
è il nostro esser-senza-protezione, e che noi
ci siamo rivoltati nell'Aperto, avendo visto la minaccia ...*

Qui non v'è più traccia di un privilegio degli animali e del loro rapporto con l'Aperto, giacché è solo l'uomo ultra-umano (l'uomo est-etico, il "poeta") che, poiché *può* vedere la minaccia in quanto minaccia, può anche ritorcere e convertire la contrapposizione antropocentrica all'Aperto in chance di apertura ontocentrica, il pericolo in salvezza. Il che presuppone a sua volta che tale conversione risponda a un appello proveniente dal "destino" dell'essere: "L'Aperto stesso deve essersi volto a noi in modo tale che noi possiamo rivoltare l'esser-senza-protezione: *onde, nel più ampio Cerchio, in qualche luogo, / dove la Legge ci tocca, gli rispondiamo di sì*"⁸⁶.

Fuori da ogni "ambiguità e impostura", la sintonia tra la prospettiva di Heidegger e il frammento poetico di Rilke è qui trasparente, senza contraddizione con l'esegesi dell'*Ottava elegia* fornita nel *Parmenide*:

Chi siamo noi? Noi siamo i volenti, coloro che erigono il mondo a oggetto nel modo dell'autoimposizione deliberata. Quando veniamo toccati dal più ampio Cerchio, il suo toccare investe la nostra stessa essenza. [...] In questo toccare il volere è scon-volto. [...] Solo allora il volere diviene un volere volenteroso ...⁸⁷

Di grande importanza, per noi, è che la riflessione "estetica" di Heidegger sulla poesia e sul poeta di Rilke sfoci in "etica" e, come in *Essere e tempo*, comporti una *Umkehrung* della "coscienza". La *Verwindung* dell'in-quanto si dà come ritorzione della coscienza *vorstellend*, rappresentativa e oggettivante, in coscienza *darstellend*, disvelante e accogliente. È il Sé del *Dasein* il luogo del "rivolgimento della separazione contro l'Aperto"⁸⁸, ed è in vista di tale conversione che il *Dasein* deve prendersi

⁸⁵ Ivi, pp. 276-77, cc. nn.

⁸⁶ Ivi, p. 277.

⁸⁷ Ivi, p. 280.

⁸⁸ Ivi, p. 281.

cura di sé⁸⁹. Poiché la regione della separazione *contro* l'Aperto è la coscienza, allora il rovesciamento

è un rovesciamento della coscienza e ciò all'*interno* della sfera della coscienza stessa. [...] [Rilke] pensa l'Aperto a partire dal rovesciamento della separazione rappresentativa e produttiva contro l'Aperto, rovesciamento che conduce dall'immanenza della coscienza calcolante nella regione interiore del cuore. [...] Il rivolgimento [...] [deve] prendere inizio da ciò: che noi facciamo sì che avvenga il rivolgimento [...] dall'invisibile della coscienza produttrice nell'interiorità autentica della regione del cuore.⁹⁰

La conversione dell'in-quanto comporta la *Verwandlung* della coscienza dalla "logica della ragione calcolante" alla Cartesio alla "logica del cuore" alla Pascal⁹¹. Senza entrare qui nel merito della questione storiografica, ci limitiamo a sottolineare che la "logica del cuore", com'è intesa da Heidegger, è l'opposto di qualsiasi antropo-egocentrismo, ma anche di qualsiasi zoo-biocentrismo, ed è umanisticamente onto-eterocentrica⁹², in termini analoghi a quanto emerge nelle pagine finali dei *Concetti fondamentali* – giacché significa:

- apertura rispettosa al Sacro come traccia e luogo della divinità;
- apertura docile all'Aperto, al più ampio Cerchio, alla Terra, e all'Essere dell'ente;
- apertura accogliente alle cose, nella loro differenza dagli oggetti;
- apertura epimeletica a un *williges Wollen* e a una *Gelassenheit* nei confronti degli enti.

6. Il 'poeta' guarda all'Angelo, non all'animale: l'uomo est-etico

Al fine di praticare la conversione dalla logica della ragione calcolante alla logica del cuore, sia in Rilke sia in Heidegger la soggettività poetica guarda utopicamente come modello di salvezza *non all'Animale ma all'Angelo*, "una parola fondamentale della poesia di Rilke"⁹³, figura non di animalità (anti- post-umanità), ma appunto di ultra-umanità. Scrive Rilke in una lettera del 13 novembre 1925: l'Angelo "è quella creatura in cui appare già compiuto quel rivolgimento del visibile nell'invisibile

⁸⁹ Per la distinzione tra *animalitas* e *humanitas* in relazione alla tematica della "cura di sé" rinvio qui al mio già citato *L'animale che dunque non sono* (in part. pp. 211 sgg.).

⁹⁰ M. Heidegger, "Perché i poeti?", cit., pp. 282-85.

⁹¹ "Quasi nello stesso tempo in cui visse Cartesio, Pascal scoperse la logica del cuore, contrapponendola alla ragione calcolante" (ivi, p. 282).

⁹² Cfr. ivi, pp. 282-85.

⁹³ Ivi, p. 289.

che noi ci sforziamo di attuare”⁹⁴. Commenta Heidegger: l’Angelo è “un essere che è già sicuro nel tutto dell’ente, perché ha già compiuto il rivolgimento del visibile rappresentato nell’invisibile del cuore”⁹⁵. Specifica Rilke: “L’Angelo è nella quiete soddisfatta (*gestillte Ruhe*)”⁹⁶.

Emerge qui una differenza cruciale: la quiete *gestillt*, soddisfatta e compiuta dell’Angelo, risultato della *perfetta* ritorsione/conversione dell’inquanto, è l’opposto della quiete *dumpf*, sorda, ottusa, stordita, assorbita dell’animale. La *gestillte Ruhe* dell’Angelo richiama piuttosto la *Gelassenheit* ultra-umanistica che, nel segno dello Zarathustra di Mezzanotte e Mezzogiorno, suggella i *Concetti fondamentali*. Benché bisognevole di ulteriori specifiche – che Heidegger non fornisce – appare decisivo il suo fulmineo accenno al fatto che “l’essenza dell’angelo rilkeano, a dispetto di ogni differenza di contenuto, è *metafisicamente la stessa* della figura di Zarathustra in Nietzsche”⁹⁷. Passaggio questo delicatissimo per Heidegger, poiché l’essenza dell’Angelo di Rilke, date le premesse, non può essere “metafisicamente la stessa” dello Zarathustra ridotto a profeta del *Wille zur Macht*. Viceversa, se l’essenza dello Zarathustra di Nietzsche dev’essere “metafisicamente la stessa” dell’Angelo di Rilke, allora deve dividerne quel perfetto *williges Wollen* che è l’opposto del *mächtiges Wollen*, e ciò in contrasto con la lettura principale che Heidegger stesso offre di Nietzsche, benché non con il finale dei *Concetti fondamentali*. È possibile ritenere quindi che Heidegger consideri lo Zarathustra il luogo di una *Verwindung* del *mächtiges Wollen* in *williges Wollen*, del *Wille zur Macht* in *Wille zum Sein*, cioè della logica del dominio e della potenza in logica del cuore e dell’accoglienza – ma questo è un problema che meriterebbe ben altro spazio.

Piuttosto, in prospettiva est-etica, appare utile ribadire che, diversamente dall’Angelo, l’uomo non è mai (non è ancora) in quiete. E non lo è, anzitutto, nella figura rilkeana del “mercante”⁹⁸, l’uomo comune indaffarato nel calcolare, valutare, scambiare oggetti-merci: “Arrischiato [...] l’uomo si muove nel tramestio degli affari e degli ‘scambi’. [...] Vive costantemente nel rischio della sua essenza, fra il tintinnio del denaro e il valere dei valori”⁹⁹.

Il mercante è l’opposto-speculare dell’Angelo. Mentre l’Angelo in quiete è ormai fuori dal pericolo e dalla minaccia, il mercante indaffarato, affetto da “sorda brama”, è totalmente stordito e assorbito, come

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Ivi, p. 288.

⁹⁶ Ivi, p. 290.

⁹⁷ Ivi, p. 289.

⁹⁸ Cfr. ivi, pp. 290 sgg.

⁹⁹ Ivi, p. 290.

un animale, dentro il pericolo e la minaccia, ma – pur dotato di *Als-Struktur* – non vede il pericolo in-quanto pericolo, la minaccia in-quanto minaccia. Come spesso in Heidegger, in mezzo tra i due estremi (quindi contenendone la polarità) sta il “poeta”, l’uomo est-etico, il soggetto “più arrischiato” di tutti, che, pur “errando” ancora dentro il pericolo, tuttavia lo vede in quanto tale, vede l’abisso in quanto abisso, e per questo può preoccuparsene e prendersene cura, tramite la cura e la trasformazione del proprio Sé. Sia per Rilke sia per Heidegger il poeta è il luogo della possibile *Verwandlung* “dal mercante all’Angelo”, “dal dominio del volere calcolante a quello dell’Angelo”¹⁰⁰, dall’affarismo alla *Gelassenheit* (Zarathustra stesso direbbe: dal trambusto della metropoli e del mercato alla quiete del Mezzogiorno e della Mezzanotte). “La bilancia” scrive Rilke in un frammento “passa / dalla mano del mercante / a quella dell’Angelo, / che [...] la calma e la acquieta ...”¹⁰¹. Al cuore di questo *passaggio* sta il poeta.

Chi sono dunque i poeti? Con Rilke, Heidegger spiega: i più arrischiati

dovranno arrischiare il linguaggio. I più arrischiati arrischiano il dire. [...] I più arrischiati volgono la non-salvezza [...] nella salvezza. [...] Il loro cantare si sottrae a ogni imposizione deliberata di sé. Il loro volere non ha il senso dell’esigere. Il loro canto non sollecita qualcosa da produrre. [...] I più arrischiati [...] si arrischiano nel linguaggio. [...] Essi sono quei dicenti che sono più dicenti.¹⁰²

Ora, in questo elogio non antropocentrico del cantare, del dire, della parola e del linguaggio – cioè del *logos* – del poeta, non rimane forse un residuo, per quanto mutato di segno, di logocentrismo e di logoestetismo? Non è forse il logocentrismo estetizzante a caratterizzare l’essenza del poeta e della poesia? Che riporterebbe comunque la differenza dagli animali sul piano del *logos*? Non si è detto che il “poeta” è il paradigma dell’uomo est-etico? Che fine fa dunque l’*ethos*?

Ma in chiusura di *Wozu Dichter?* Heidegger invita (come ovunque nella sua riflessione sul *logos*) a passare dal *logos* all’*ethos*, anzi dal *logos* come ragione e parola al *logos* come *ethos e praxis*. Il “poeta” è una soggettività est-etica, anzi eto-logica. Richiamandosi a un passaggio dei *Sonetti a Orfeo* (I, 3, v. 7), “*Gesang ist Dasein*”, “canto è esserci”, “cantare è esistere”¹⁰³, egli, come altrove, ci fa capire che prima ancora che un modo di dire, il “canto” è *un modo di essere, una condotta formativa, un modo*

¹⁰⁰ Ivi, p. 291.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Ivi, p. 288 e pp. 292-94.

¹⁰³ Cfr. ivi, p. 293.

di abitare, un *ethos* poetico, in cui il privilegio dell'uomo sull'animale si afferma sul piano prelogico e prediscorsivo del comportamento e della prassi ex-sistenziale, prima ancora che sul piano del *logos*, dell'avere-parola: “Cantare [...] significa: rientrare nella regione dell'ente stesso. Questa regione [...] è l'essere stesso. Cantare il canto significa: essere-presente nell'essere-presente stesso; significa: esserci [esistere]”¹⁰⁴.

È vero quindi che “i più arrischiati” sono “i più parlanti”, coloro “il cui canto volge nell'Aperto” e che “cantano perché rovesciano la separazione contro l'Aperto”¹⁰⁵. Costoro hanno saputo operare una *Verwindung* estetica del *logos* della *Logik* nel *logos* della *Dichtung*. Ma è anche vero che “i più esteticamente arrischiati” sono – prima ancora – “i più eticamente volenti”,

perché vogliono in modo diverso dal volere dell'autoimposizione deliberata dell'oggettivazione del mondo. Il loro volere non è di questo genere [...] perché sono i più volenterosi nell'accogliere. [...] Il volere dei più arrischiati è la docile, accogliente volenterosità. [...] Essi sono risolutamente aperti e non più chiusi nella separazione contro la volontà che è il volere dell'essere dell'ente. L'essenza accogliente e volenterosa di coloro che arrischiano di più dicendo di più ...¹⁰⁶

I più arrischiati, gli uomini estetici, esteto-logici, sono, prima ancora, uomini etici, eto-logici. Il “poeta” è in Heidegger il prototipo dell'uomo est-etico – soggetto ultra-umanistico, ontocentrico ed eterocentrico, che si distingue sia dal soggetto umanistico, antropocentrico ed egocentrico, sia dal soggetto anti- e post-umanistico, zoocentrico e biocentrico.

7. *Wozu Tiere?*

Se, come credo, la risposta di Heidegger alla domanda “*Wozu Dichter?*” va nella direzione indicata, allora anche la risposta alla domanda “*Wozu Tiere?*” va nella direzione di una soggettività “poetica” (est-etica), che, in contrasto con il Mondo dei tecnomercanti, non persegue l'Aperto degli animali e della soggettività “animale”, comunque intesa (*l'animal que donc je suis*), ma l'Essere degli uomini e della soggettività ultra-umanistica non-antropocentrica (*l'animal que donc je ne suis pas*)¹⁰⁷. L'animale

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Ivi, p. 295.

¹⁰⁶ *Ibidem*, trad. mod.

¹⁰⁷ Per questo aspetto rinvio nuovamente al mio *L'animale che dunque non sono*, cit.

resta un *exemplum ex negativo*, e in ciò sta il suo “perché” in seno alla *Seinsfrage*.

Ha quindi ragione la prospettiva zoofila a considerare Heidegger la bestia nera degli animali? Non direi. Proprio in quanto contesta ogni “mostruosa antropomorfizzazione dell’animale” e ogni “corrispondente animalizzazione dell’uomo”, Heidegger è ben lungi dal disconoscere all’animale, nel rigoroso rispetto della sua alterità ontologica dall’uomo, una qualche misteriosa, affascinante sensibilità non rivolta né al Mondo, né all’Aperto, né all’Essere, ma che sfugge a tutte queste dimensioni:

Nemmeno l’allodola vede l’Aperto. Resta da domandare che cosa essa ‘veda’, come vede, e che cosa intendiamo per ‘vedere’ attribuendole ‘occhi’. In effetti, per far intuire tale lato nascosto del vivente vi sarebbe bisogno di una facoltà poetica innata, cioè di un poetare a cui fosse dato qualcosa di più, di più alto e di più essenziale [...] di quel poetare che finisce per antropomorfizzare piante e animali.¹⁰⁸

Il compito di aprirsi e di prendersi cura dell’animale nella *sua* animalità non spetta a quel poeta che ne fa comunque una controfigura dell’uomo, bensì a quell’uomo est-etico il cui *williges Wollen* è pienamente consapevole del fatto che la vita (animale) non è, nei confronti dell’esser-ci umano, di minor valore o di livello inferiore, ma anzi “è un ambito che nel suo esser-aperto ha una ricchezza che forse il mondo dell’uomo non conosce per nulla”¹⁰⁹. Ed è appunto nel più rigoroso rispetto di tale ricchezza che l’uomo est-etico può lasciare che l’animale sia l’animale che esso è in quanto animale.

¹⁰⁸ M. Heidegger, *Parmenide*, cit., p. 283.

¹⁰⁹ M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 326.

Wozu Tiere? Il Mondo, l'Aperto, l'Essere tra Rilke e Heidegger

Heidegger critica la soggettività “umanistica” della tradizione metafisica, contestandone lo statuto antropocentrico. Egli però non condivide l’idea – presente in Rilke – secondo cui tale critica dovrebbe muoversi nella direzione anti-umanistica (anti-anthropocentrica) di uno zoo-biocentrismo, che ha nell’animale il suo punto di riferimento. Per Heidegger la critica della soggettività antropocentrica dovrebbe muoversi piuttosto nella direzione opposta, quella cioè ultra-umanistica di un onto-eterocentrismo, che da un lato si pone oltre (*ultra*: “al di là, di là da”) l’umanismo antropocentrico, ma dall’altro si presenta come tanto più radicalmente (*ultra*: “tanto più, a maggior ragione”) umano, e di un uomo che ha sì nell’animale il suo punto di riferimento comparativo, però negativo.

PAROLE CHIAVE: umanismo, postumanismo, ultraumanismo, animalità, soggettività estetica

Wozu Tiere? The World, the Open, and Being between Rilke and Heidegger

Heidegger criticizes the “humanistic” subjectivity of the metaphysical tradition by arguing against its anthropocentric constitution. However, he does not share the idea – which can be found in Rilke – that such criticism should move in the anti-humanistic (anti-anthropocentric) direction of a zoo-biocentrism, which has in animal life its reference point. According to Heidegger, the critique of the anthropocentric subjectivity should instead move in the opposite direction, i. e. in the ultra-humanistic direction of an onto-heterocentrism, which, on the one hand, goes beyond (*ultra*: “beyond”) the anthropocentric humanism, but, on the other, proves to be even more radically (*ultra*: “even more”) human, in the sense of a humanity which finds in animal life its term of comparison, albeit a negative term.

KEYWORDS: humanism, posthumanism, ultrahumanism, animality, esthethical subjectivity

Emanuela Magno

Verità dell'essere e verità dell'arte. Adorno *contra* Heidegger

Adorno *contra* Heidegger

L'avversione di Adorno per Heidegger è nota. Altrettanto nota l'indifferenza, o la simulata indifferenza, con cui Heidegger risponde all'avversione di "questo sociologo"¹ di cui dirà di non aver letto nulla.

Si potrebbe affermare che un'avversione a senso unico non rappresenta, di fatto, una tensione, un contrasto, una reale discordia teorica. Mancherebbe alla definizione del conflitto il campo condiviso del reciproco riconoscimento². Tuttavia, se il campo di questa lotta "a senso unico" è il campo del pensiero, nella sua situata storicità, e se il pensiero, in virtù del suo dettato e primato problematico, si fa e si dà indipendentemente dalle intenzioni e dai sigilli di proprietà dei suoi fautori o dei loro epigoni di scuola, allora illustrare la scena di un conflitto "filosofico" fra Adorno e Heidegger è non solo possibile, ma doveroso. Si tratta di una scena conflittuale tutt'altro che accessoria nel dibattito contemporaneo, soprattutto perché a scontrarsi non sono solo due correnti di pensiero alternative nel panorama novecentesco, emergenti *da* e rivolte *a* differenti contesti d'indagine, ma due sguardi antagonisti su analoghi, se non, a volte, medesimi plessi problematici.

E tuttavia questa clausola non basta, da sola, a restituire una simmetria allo spazio del confronto, sembra cioè non sia sufficiente ad affranca-

¹ Interrogato circa le critiche radicali rivoltegli da Adorno, Heidegger avrebbe liquidato il francofortese come ignoto "sociologo"; cfr. G. Neske (cura di) *Erinnerungen an Martin Heidegger*, Neske, Pfullingen 1977, pp. 283 e ss.; sulla genesi della polemica adorniana contro Heidegger si vedano H. Mörchen (*Adorno und Heidegger. Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*, Klett-Cotta, Stuttgart 1981, p. 13) e S. Müller-Doohm (*Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale* (2003), trad. it. di B. Agnese, Carocci, Roma 2003, p. 821).

² Per definire il rapporto tra Adorno e Heidegger, H. Mörchen si esprime in termini di "rifiuto della comunicazione", così recita il sottotitolo del suo capitale testo, *Adorno und Heidegger* (cit.); Mörchen rintraccia la solidarietà di pensiero tra Adorno e Heidegger innanzitutto nell'operazione critica che le due filosofie svolgono rispetto a una realtà storica dominata dalla *ratio* tecnico-scientifica.

re Adorno dalla sua posizione di “minorità” rispetto a Heidegger, una minorità che non scaturisce semplicemente dalla “non reciprocità” del riconoscimento tra i due autori, ma che, stando alla letteratura critica³, si definirebbe a partire da una mancanza, da un difetto di “intelligenza” del francofortese rispetto all’opera di Heidegger. A più riprese, infatti, si è sottolineato che Adorno, vuoi a causa della sua avversione politica, vuoi per distanza filosofica, non avrebbe compreso fino in fondo, o avrebbe sostanzialmente frainteso, il pensiero heideggeriano, non cogliendone il più profondo spessore e significato⁴; e che se fosse riuscito a mettere tra parentesi la sua collocazione ideologica e biografica, se avesse più lucidamente penetrato le pieghe della riflessione dell’avversario, avrebbe potuto rendersi conto non solo della portata filosofica di quel pensiero, ma della straordinaria vicinanza di intenti e di risultati tra la sua prospettiva e quella del “nemico”.

In effetti, gli studi che hanno preso ad oggetto il rapporto teso e complesso tra Adorno e Heidegger, pur ribadendo quasi all’unanimità la fondamentale divergenza teoretico-metodologica tra le due filosofie, ne hanno anche costantemente⁵ sottolineato le affinità, sia rispetto al punto di osservazione in cui entrambi gli autori si collocano, sia relativamente alle conclusioni “diagnostiche” cui pervengono: da una parte la “teoria critica” adorniana, di matrice dialettica, dall’altra la fenomenologia ontologica heideggeriana, scrutano il presente per cogliere e risalire alle condizioni della sua “malattia”, per mettere in luce e denunciare la logica del dominio del mondo amministrato, la *ratio* della tecnica, il sistema della ragione strumentale che governa l’esistente alienandolo alla vita e all’essere.

Stando così le cose, se Adorno non ha correttamente compreso Heidegger, per pregiudizio politico-ideologico e/o per irriducibile distanza teorico-metodologica, cadrebbero la pregnanza e la stessa ragion d’essere dell’acuminata critica dell’autore del *Gergo dell’autenticità*⁶ e della

³ Un significativo quadro degli studi italiani che affrontano il confronto tra Adorno e Heidegger si trova in L. Cortella, M. Ruggenini, A. Bellan (a cura di), *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Roma 2005.

⁴ Cfr. F. Volpi, *Adorno e Heidegger. Soggettività e catarsi*, in “Nuova corrente”, 81, 1980, pp. 91-121. Si vedano anche L. Cortella, *Dialettica e ontologia. Adorno e Heidegger a confronto*, in *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, cit., pp. 13-30, pp. 13-15; A. Cicallo, *Adorno e Heidegger tra dialettica e fenomenologia*, ivi, pp. 63-81, pp. 63-64; e M. Ruggenini, *Negatività del vero. Dialettica ed ermeneutica della finitezza*, ivi, pp. 85-113, pp. 99-100.

⁵ Rispetto all’“ermeneutica della convergenza”, rappresenta un’eccezione la linea interpretativa di T. Perlini (*Il velo nero*, in *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, cit., pp. 267-294; in particolare pp. 274-280).

⁶ Th.W. Adorno *Il gergo dell’autenticità. Sull’ideologia tedesca* (1964), trad. it. di P. Lauro, Bollati Boringhieri, Torino 1989. Bersaglio critico dell’opera è il “linguaggio” della neo-ontologia (di Heidegger, di Jaspers, di Bollnow) come espressione di un’ideologia regressiva.

*Dialettica negativa*⁷, opere in cui si concentrano in maniera decisiva gli argomenti della sua polemica decostruttiva.

In questo scritto si vuole invece considerare l'ipotesi che l'argomento del difetto interpretativo adorniano non sia un argomento sufficientemente "forte" per sostenere la suddetta conclusione, e che l'"ermeneutica della convergenza" poggi su valutazioni di carattere troppo generale per poter sancire un'analogia stringente fra le due prospettive. Sostenere che Adorno e Heidegger condividano un'analogia preoccupazione, quella di smascherare la cattiva realtà, *alias* di denunciare i nefasti esiti epocali dell'oblio dell'essere perpetrato dall'oggettivazione (*Versachlichung*) reificante della metafisica, sostenere che ambedue rilevino l'irriducibilità dell'esistente alla prensione concettuale del pensiero discorsivo⁸ e che entrambi dunque riconoscano nel non identico, nel primato dell'oggetto, nel ritorno alle "cose stesse"⁹, l'autentica cifra della verità, ebbene ri(con)durre a questi aspetti il loro presunto 'comune pensare', significa limitarsi a mappare gli scali e i luoghi teorici di approdo dei percorsi dei due pensatori, lasciando in ombra o in sospensione quello che più conta per definire, di quei percorsi, il senso e l'orientamento: i punti d'origine, i tragitti e la destinazione ultima; con il risultato finale, dunque, di liquidare la complessità e l'articolazione d'insieme delle due filosofie, che non possono non considerarsi, teoreticamente e storicamente, stando anche solo alla unilaterale presa di posizione adorniana, tra loro avversarie.

È a partire dalla "minorità" adorniana, dagli argomenti che sostengono l'urgenza di una tensione critica non corrisposta, che si cercherà di ricostruire la ragione filosofica di un'incolmabile distanza fra Adorno e Heidegger. Queste pagine non presenteranno dunque una comparazione orizzontale e simmetrica, tenteranno invece di esplicitare il confronto tra i due filosofi dall'interno dell'esame adorniano dell'ontologia fondamentale, muovendo dunque dalla critica che Adorno rivolge alla dottrina dell'essere di Heidegger nella *Dialettica negativa*, per tentare successivamente di inquadrare e comprendere la differenza che intercorre tra i due nella riflessione relativa alla sfera dell'arte¹⁰, sfera eletta, in cui entrambi riconoscono, come vedremo, la destinazione della verità.

⁷ Th. W. Adorno, *Dialettica negativa* (1966), trad. it. di P. Lauro, Einaudi, Torino 2004. Da ora in poi DN.

⁸ Cfr. A. Cicatello, *Adorno e Heidegger tra dialettica e fenomenologia*, cit., p. 64.

⁹ Ivi, p. 80.

¹⁰ In questo contesto, a parte il caso *Hölderlin*, con l'impetosa 'recensione' di Adorno allo scritto heideggeriano *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (cfr. *Paratassi*, in Th. W. Adorno, *Note per la letteratura* (1969), trad. it. di A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, E. Filippini, Einaudi, Torino 2012, pp. 176-215), il francofortese non riserva al suo avversario una critica sistematica. Nella *Teoria estetica*, Heidegger è citato solo una volta, *en passant*, e rari sono i luoghi nel resto della produzione saggistica adorniana in cui vengono prese in esame e vagliate approfonditamente le tesi dell'autore de *L'Origine dell'opera d'arte*.

La critica all'ontologia fondamentale. La non verità dell'essere

Naturalmente la ragione prima dell'inconciliabilità tra Adorno e Heidegger, e dunque della difficoltà di reperire nelle loro filosofie elementi significativi per decretare la convergenza verso un "pensare comune", consiste nel fatto che nessuna ontologia, e nemmeno l'ontologia fondamentale, può armonizzarsi con una dialettica "negativa", né può passare indenne attraverso la morsa critica di quest'ultima.

Per Adorno l'ontologia di *Essere e tempo*¹¹ rappresenta innanzitutto la riproposizione malcelata di un mito metafisico-teologico ancorato alla superstizione dell'*Ursprung* e, attraverso quello, l'espressione di un'ideologia regressiva e reazionaria necessariamente implicante istanze dispotiche e repressive¹². Non si tratta di un attacco riconducibile a una mera idiosincrasia "politica". O meglio, l'istanza politica della critica non può che trovarsi implicata dalla matrice dialettico-negativa della riflessione adorniana. Il giudizio inappellabile di Adorno deriva, infatti, dall'esame della struttura teoretica della filosofia dell'essere di Heidegger che il filosofo di Francoforte affronta in una sezione corposa della *Dialettica negativa*, dal titolo programmatico "Il rapporto all'ontologia".

Qui Adorno accusa tutta la colpevole e "truccata" insufficienza dell'ontologia fondamentale nel far fronte al "bisogno ontologico", vale a dire alla (legittima?)¹³ esigenza teorica di attingere a un "sapere assoluto"¹⁴ in grado di "rivendicare l'uomo, il tempo e l'essere come fenomeni originari"¹⁵.

L'ontologia e la filosofia dell'essere sono per Adorno "forme di reazione" attraverso cui la coscienza tenta di svincolarsi dal "quella seconda natura in cui la società è degenerata". Il "culto dell'essere", che tanta fortuna procura alla filosofia heideggeriana, risponderebbe allora alla necessità di rifugiare lo smarrimento provocato dal terrore del soggetto di perdere la sua sostanzialità nella "rassicurazione" che *l'essere* conservi e ridisponga quella sostanzialità senza perdersi nel *contesto funzionale* della "produzione e riproduzione della vita sociale", laddove "l'ente è

¹¹ Oltre a *Sein und Zeit*, nella *Dialettica negativa* Adorno prende in considerazione con riferimenti diretti altri scritti di Heidegger, ossia (in traduzione italiana) *Pensiero e poesia*, *Dell'essenza del fondamento*, *Che cos'è la metafisica*, *Lettera sull'umanismo*, *Che cosa significa pensare?*, *Introduzione alla metafisica*, *Sentieri interrotti*, *Identità e differenza*.

¹² Cfr. Th. W. Adorno, *Terminologia filosofica* (1973 e 1974), trad. it. di A. Solmi, Einaudi, Torino, 2007, p. 143. Cfr. DN, pp. 91-93.

¹³ Cfr. DN, pp. 86-87. Adorno evidenzia l'inevitabilità del darsi del bisogno ontologico, quale conseguenza del dileguare del senso nella realtà amministrata. Al tempo stesso il bisogno ontologico è "falso", espressione di una falsa coscienza che surroga il bisogno materiale con il bisogno spirituale di cui le ontologie 'fondamentali' sarebbero espressione.

¹⁴ Ivi, p. 58.

¹⁵ Ivi, p. 61.

relativo ad altro, irrilevante in se stesso”¹⁶, laddove, dunque, l’ente è co-sificato e reso disponibile alla manipolazione del mondo amministrato.

L’ontologia viene così in soccorso all’impotenza dell’ente attraverso l’originarietà e la trascendenza dell’essere. Originarietà e trascendenza che la dialettica adorniana non può non colpire a morte. L’essere che Heidegger preordina a qualunque astrazione, che sottrae alla forma del concetto, che pone al di là (o al di qua) del rapporto soggetto-oggetto e con cui si oppone a ogni metafisica, soggettivizzante o reificante, non è che puro nome, vuota tautologia, reificata immediatezza. Adorno non può ammettere, dall’interno di un pensare dialettico, una dottrina che, attraverso la pre-comprensione dell’esserci¹⁷, attraverso cioè un pensiero ‘passivo’, non pensante, sottenda l’essere come l’assolutamente puro e immediato, indipendente da mediazioni. Per il francofortese nulla è avulso dall’“interdipendenza della funzione sintetica del pensiero e del sintetizzabile”¹⁸. Nulla, nel processo conoscitivo, può sottrarsi alla mediazione di soggetto e oggetto: “ogni immediatezza, già secondo la *Fenomenologia* di Hegel, riproducendosi sempre di nuovo in tutte le mediazioni, è un momento, non l’intero della conoscenza”. Il progetto ontologico di Heidegger, quindi, come “ogni progetto ontologico”, assolutizzando un momento del processo, ergendolo a primo e a intero, non farebbe che conservare, replicandoli, i medesimi costrutti filosofici che pretendeva di abbattere¹⁹: Heidegger ignorerebbe che lo spirito resta “già contenuto come implicato di senso in ciò che egli presenta come quella pura ipseità [l’essere] che avrebbe di fronte”²⁰ e così, nell’atto di togliere di mezzo il soggetto, il materiale, la fatticità, la dottrina dell’essere approda alla finzione per cui ciò che è costitutivamente articolato in questi momenti diventa “unico e assoluto”, puro e primo. In tal modo la filosofia dell’essere mancherebbe esattamente il suo scopo: l’attingimento di ciò che della cosa eccede la sua mera presenza. L’ontologia fondamentale, infatti, contro “il verdetto kantiano al sapere assoluto”, contro il veto all’accesso alla cosa in sé, spodestando il soggetto e la sua obsoleta (idealistica) pretesa alla principialità, intende ripristinare la possibilità, anzi, la effettivi-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Sulla “pre-comprensione” (o “comprensione pre-ontologica”) dell’essere in Heidegger e sulla possibilità di far convergere questa istanza heideggeriana con la *tensione del concettuale all’a-concettuale* in Adorno, cfr. A. Ciatello, *Adorno e Heidegger tra dialettica e fenomenologia*, cit., pp. 74-80. Per un’illustrazione del significato dell’esperienza pre-predicativa o pre-scientifica in Heidegger, si veda F.-W. Von Hermann, *La filosofia dell’arte di Martin Heidegger* (1994), trad. it. di M. Amato e I. De Gennaro in coll. con C. Aquino, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2001, pp. 290 e ss.

¹⁸ DN, p. 78.

¹⁹ *Ivi*, p. 79.

²⁰ *Ivi*, p. 78.

tà dell'husserliano ritorno “alle cose stesse”. Il *ritorno alle cose stesse* di Heidegger²¹, tuttavia, assume, secondo Adorno, la più ingannevole delle sembianze. Laddove l'ontologia fondamentale dovrebbe riconsegnare al pensiero la concretezza dell'essente e l'attrito della sua irriducibilità all'istanza identificante del soggetto gnoseologico (allo spirito), essa perviene in realtà a una forma di oggettivismo (l'oggettivismo ontologico²²) che scarnifica la cosa a cui prometteva di tornare, che la toglie dalle relazioni-interconnessioni, dalle mediazioni, che fanno la sua fatticità, per proiettarne l'essenza nell'originarietà pura dell'essere, ipostatizzando dunque della cosa, dell'essente, il suo puro esser-così. Heidegger, in definitiva, incorrerebbe in due fondamentali errori: l'“ipostatizzazione dell'essere” e l'“ontologizzazione dell'ontico”, esiti di un pensiero refrattario alla dialettica soggetto-oggetto e alla “legge immanente” della mediazione.

Ogni ente è più di quel che è; l'essere, a differenza dell'ente, lo ricorda. Poiché non esiste niente che, determinandosi ed essendo stato determinato, non abbia bisogno di un altro che non sia lui stesso – infatti da sé solo non si potrebbe determinare – esso rinvia oltre da sé. Mediazione è soltanto un'altra parola per questo. Invece Heidegger cerca di tenere il rinviate oltre da sé e di abbandonare come scoria ciò oltre cui esso rinvia. L'intreccio gli si trasforma nel suo assoluto contrario, la *prote ousia*. Nella parola essere, l'insieme di ciò che c'è, la copula si è reificata.²³

L'eccedenza della cosa rispetto alla sua mera presenza, il suo essere più di quel che è, viene spiegato da Adorno come *il rapporto ad altro* di ogni essente, di ogni determinato, vale a dire come il suo essere *dipendente da, relativo a*, altro da sé, il suo essere “intreccio”, in altri termini: come mediazione. Heidegger trasformerebbe l'“intreccio”, la mediazione costitutiva dell'ente, il suo “in più”, in essere; così, il fatto che l'ente sia *più di quel che è*, la sua costitutiva interdipendenza, diventerebbe, nell'ontologia heideggeriana, il contrario di ogni interdipendenza, ovvero sostanza prima, sotto il nome di *Sein*. Con questa manovra si lascerebbe ignorato come residuo, come scoria, l'ontico da cui si era partiti, l'ente empirico e contingente, la sua fatticità, vale a dire ciò che l'ente è e rispetto a cui si dà il suo *di più*. In questo senso, il programma heideggeriano del *ritorno alle cose stesse*, la sua ontologia, si rivela una “carta truccata”: il ritorno alle cose non sarebbe che la loro essenzializzazione, derivante dall'eliminazione della loro contingenza, entro una definizione dell'essere meramente tautologica²⁴.

²¹ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), trad. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 1976, p. 46.

²² DN, p. 65 e ss.

²³ Ivi, p.94.

²⁴ Ivi, pp. 106-107.

Quello che è chiaro, si condividano o meno i termini della critica adorniana, è che essa risponde a un assunto di base, cioè al metodo di una *dialettica negativa*, che è un pensare che *non si accontenta della propria normatività*, ma che è in grado di *pensare contro se stesso senza rinunciare a se stesso*²⁵. Il pensare contro se stesso del pensiero significa pensare contro la logica dell'identità, della totalità e dell'originarietà. Significa pensare contro ogni idealismo e contro ogni ontologia, cioè contro ogni *pensare* che ascriva al Soggetto o all'Essere lo statuto dell'originario fondante, nell'un caso e nell'altro smarrendo, o con l'assorbirlo o con lo scartarlo, ciò che è inasimilabile al pensiero. Per Adorno, l'essere di Heidegger, quell'essere preordinato a qualunque mediazione, precedente all'esistenza e al concetto, non resta nulla più che "uguaglianza con sé del mero nome"²⁶. Per questo l'immanenza della critica dialettica non può che decretarne la non verità.

La verità dell'arte in Adorno e Heidegger

Ogni opera d'arte, per poter essere esperita per intero, ha bisogno del pensiero e dunque della filosofia, che non è altro che il pensiero che non si lascia frenare. [...] L'arte è, in senso forte, conoscenza, ma non di oggetti. Capisce un'opera d'arte solo chi la capisce come complessione di verità.²⁷

L'opera d'arte apre, a suo modo, l'essere dell'ente. Nell'opera ha luogo questa apertura, cioè lo svelamento, cioè la verità dell'ente. Nell'opera d'arte è posta in opera la verità dell'ente. L'arte è il porsi in opera della verità [...].²⁸

È indubbio che Adorno e Heidegger concordino nel considerare la dimensione dell'arte quella che massimamente chiama a sé il pensare filosofico poiché entrambi condividono la persuasione che l'arte, l'opera d'arte, *dica* la verità. Ciò che va però compreso è se il senso in cui i due autori parlano di verità sia lo stesso senso, se il *modo* in cui l'arte è veicolo della verità sia lo stesso modo. E se sia lo stesso 'pensiero', ovvero la stessa idea di pensiero, quello che a tale verità perviene o tenta di pervenire.

Nella riflessione adorniana, la filosofia si ritrova di per se stessa necessitata all'estetica²⁹: l'estetica è destinazione per eccellenza di un pensare

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 128 e p. 131.

²⁶ *Ivi*, p. 107.

²⁷ Th. W. Adorno, *Teoria estetica* (1970), trad. it. di G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 354. Da ora in poi *TE*.

²⁸ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1950), trad. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze, p. 25. Da ora in poi *OA*.

²⁹ Sulla 'solidarietà' tra dialettica negativa e teoria estetica in Adorno si veda P. Pellegrino, *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, Argo Edizioni, Lecce 2004; in particolare alle pp. 75-148.

critico che solo nell'arte può sperare di vedersi dischiudere, mimeticamente, quel 'contenuto' che il concetto filosofico chiama aporeticamente non-identico e che gli è precluso: "Filosofia ed arte convergono nel contenuto di verità di quest'ultima: la verità dell'opera d'arte che progressivamente si dispiega non è una verità diversa da quella del concetto filosofico"³⁰.

La filosofia attraverso il 'concetto' di una dialettica negativa, l'arte attraverso la *mimesis* e la particolare *ratio* della sua forma, si rivolgono al non-identico, colgono ciò che la realtà schiaccia attraverso la costrizione all'identità, figlia della ragione strumentale. La conoscenza cui l'arte conduce non ha a che vedere, dunque, con la conoscenza discorsiva³¹; l'opera, propriamente, manifesta, in modo non concettuale, ciò che concettualmente si determina come "verità", e che come tale diventa "contenuto"³² della riflessione "estetica".

Adorno pertanto trasfigura l'accezione corrente della nozione di estetica ascrivendo allo stesso termine un diverso significato in cui va a confluire e a trovare 'compimento' la tensione alla verità della riflessione filosofica.

In Heidegger, d'altra parte, viene direttamente messo a tema il *superamento dell'estetica* tradizionalmente intesa³³; un *superare* che rappresenta il necessario esito del confronto con la metafisica occidentale e con la sua posizione rispetto all'ente, rispetto all'arte e rispetto alle sue opere. In questo senso la domanda *sull'origine dell'opera d'arte* va letta in connessione "con il compito del superamento dell'estetica", che è superamento della pretesa della ragione discorsiva rivolta al fatto estetico di rappresentare l'ente oggettivamente. La domanda sull'origine dell'opera d'arte si leva da un pensare che Heidegger vuole e dichiara avulso dalla struttura rappresentativa imperniata sulla divaricazione soggetto-oggetto, avulso dalla logica cosale, in una parola dai presupposti e dalle forme rappresentative del pensiero metafisico moderno. Il pensiero che si accosta all'opera attraverso l'interrogativo circa la sua origine non può che essere un pensiero "altro", estraneo alle strutture necessitanti dell'oggettivazione, un pensiero che si apre ad accogliere l'evento della verità messa *in opera nell'opera* come *alétheia*, disvelamento dell'essere.

Dunque, la verità.

³⁰ Ivi, p. 175.

³¹ Ivi, p. 381.

³² Il contenuto di verità non pertiene al linguaggio, ma ciò che ad esso si sottrae; esso non può dunque essere oggetto di ermeneutica come contenuto linguistico. Cfr. F. Desideri, G. Matteucci, Introduzione a *Teoria estetica*, cit., p. XIV.

³³ *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* (1989), trad. it. di F. Volpi e A. Iadicicco, *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*, a cura di F. Volpi, Milano 2007, VIII, § 277, p. 483. Sulla questione si veda M. Barison, *L'opera e la terra. La questione dell'arte nel pensiero di Heidegger*, Mimesis, Milano 2011, pp. 31-36.

Senz'altro, né per Heidegger né per Adorno la verità significa la mera "concordanza del conoscere con la cosa"³⁴; la verità non è né corrispondenza né rispecchiamento, essa non è conoscenza di oggetti, nulla ha a che vedere con un'*adaequatio rei intellectus*.

Per Adorno la verità, in quanto risultato della critica, è smascheramento della coazione all'identità imposta dalla ragione strumentale, attraverso la cui logica si struttura la compagine del mondo amministrato e la deriva dell'esistente. La verità è allora, nella riflessione filosofica, emersione lacerata e paradossale, nel concetto, del non identico, di ciò che al concetto resiste, ad esso irriducibile. In questo senso non può esserci verità senza contraddizione, che è la contraddizione della cosa, del suo primato oggettuale, con il pensiero che la pensa, e che corrisponde, nel reale costretto al dettato dell'identico, al disconoscimento della lacerazione e dell'alienazione della vita. Proprio nell'arte, attraverso il momento mimetico, la contraddizione diventa visibile e conscia nell'alterità dell'opera rispetto all'empiria³⁵: "[...] l'arte non conosce la realtà perché la riproduce fotograficamente o "prospetticamente", bensì perché, in virtù della sua costituzione autonoma, enuncia ciò che viene celato dalla configurazione empirica della realtà"³⁶. Nell'arte tutto proviene dalla realtà, ma tutto è rielaborazione e trasfigurazione³⁷ e lo è nella forma della "negazione determinata"³⁸, della critica e dell'opposizione a quella realtà sociale che l'opera nega con il suo mero esistere, liberando in sé quanto nella vita empirica resta incatenato e schiacciato. Portando ad espressione il non identico l'opera d'arte rifiuta l'ordine sociale amministrato costretto alla morsa dell'identità.

In Heidegger, come si è detto, la verità è *alétheia*, dis-velamento dell'essere, evento certo irriducibile allo statuto della "correttezza del rappresentare", ma nemmeno concepibile come il risultato netto della *sottrazione del velamento*. Nella verità, nel non-esser-nascosto dell'ente, dimora costantemente il suo nascondimento, costitutivo in ogni momento della

³⁴ OA, p. 36.

³⁵ L'arte, e dunque l'opera, ha per Adorno natura "incipite", implicata dalla dialettica in essa presente tra 'forma' e 'contenuto'. La forma, la logica interna immanente all'opera, è sigillo della sua 'autonomia', a sua volta determinata eteronomamente dal suo contenuto 'sociale': l'opera è "mimesi" di una "vita empirica" a cui viene restituito, attraverso l'identità dell'opera con se stessa, ciò che la realtà extra-estetica le ha negato. Cfr. TE, p. 8 e p. 180.

³⁶ Th. W. Adorno, *Note per la letteratura*, cit., p. 251.

³⁷ Cfr. TE, pp. 179-180

³⁸ Cfr. ivi, p. 302. L'opera partecipa della società e della storia non, dunque, nel modo del rispecchiamento, ma nel modo del rifiuto dell'ordine vigente, nel modo cioè della "negazione determinata". L'espressione hegeliana viene utilizzata da Adorno per esprimere la consistenza concreta di una negazione che si dà nel momento mimetico dell'opera: nell'essere *mimesis* di ciò che la società rimuove, l'opera nega in sé la cattiva realtà di quella; cfr. ivi, p. 9 e p. 240.

sua apertura. La verità non è trasparenza, non è *evidenza*, ma “disascosità” che reca traccia, di volta in volta, nel suo “stagliarsi”, di quell’oscurità che sola rende possibile l’emersione della e nella luce dell’essere dell’ente. Questa verità è in opera nell’opera come “l’apertura dell’ente nel suo essere” come “evento della verità”³⁹. In quanto “luogo” di accadimento di questa contesa tra luce e oscurità, tra svelamento e velamento, l’arte è un divenire (*Werden*) e un accadere (*Geschehen*) della verità.

Dunque, tanto Adorno, quanto Heidegger, ascrivono all’arte, e solo all’arte, la capacità di dire, di *essere*, la verità. E tuttavia, per quanto indiscutibile, questa assunzione fa luce su un punto di vicinanza ancora generalissimo. È con un avvistamento successivo che l’affinità degli orizzonti sembrerebbe farsi più puntuale e decisiva, poiché entrambi esprimono la verità dell’arte attraverso il suo “non”: nell’atto di definire *il che cos’è* la verità dell’arte i due pensatori ricorrono alla sua negazione: la verità dell’arte è la sua *non verità* (*Un-Warheit*)⁴⁰. Il “non” della verità è costitutivo della verità stessa.

Ma il “non” cui Adorno e Heidegger fanno riferimento è davvero lo stesso “non”? Assume cioè il medesimo significato nel loro pensare l’arte e la sua opera?

Il “non” di Adorno, nel suo articolarsi dialettico, nell’articolarsi cioè della “negazione determinata”, è un “non” che indica un’assenza, l’*assenza* “reale”, effettiva, appunto determinata, di ciò che l’arte, attraverso la sua opera, fa accadere come quel possibile, quell’altrimenti, che nel suo *non essere reale* denuncia il reale nella sua barbarie. Il darsi dell’opera, il suo darsi negando la logica identitaria cui l’empirico è sottomesso, indica che ciò che non è – la libertà dall’identità del mondo amministrato – *potrebbe essere*. L’esserci dell’opera d’arte testimonia la possibilità di un possibile quale negazione/redenzione⁴¹ della cattiva *realtà*.

Il “non” di Heidegger esprime un’altra “dialettica”, esprime cioè la contesa tra *non nascondimento* e *nascondimento* costitutiva dell’*evento dell’essere dell’ente*, laddove il “non” che nega l’esser-nascosto emerge a sua volta dalla lotta tra “illuminazione” e il suo sfondo di oscurità. La verità non è ciò che si dà una volta tolto il velo che la copre. La verità è in sé, in ogni istante e di volta in volta, svelamento/illuminazione e nascondimento/oscurità. Ossia verità e non verità. Si tratta di un “non”

³⁹ OA, p. 23.

⁴⁰ Cfr. TE (p. 353): “Capisce un’opera d’arte solo chi la capisce come complessione di verità. Quest’ultima concerne inevitabilmente il rapporto di essa con la non verità”; e OA (p. 45): “La verità è non-verità. Nel non-esser-nascosto come verità è presente, ad un tempo, l’altro ‘non’ del duplice rifiuto”.

⁴¹ Sul carattere utopico dell’arte in Adorno e il suo “velo nero” cfr. TE, pp. 181-182. Si veda a tal proposito T. Perlini, *Il velo nero*, cit., pp. 270 e ss.

che sottrae la verità a ogni concetto di mera *manifestatività*, e che la libera da ogni necessità di corrispondenza a un'essenza determinata. In questo senso la verità come evento dell'essere non risiede "in qualche luogo iperurario, nel modo della semplice-presenza, per poi trasferirsi nell'ente", ma accade storicizzandosi nella lotta di "illuminazione e nascondimento"⁴². Il *non* dell'*Un-Wahrheit* heideggeriana non significa, dunque, l'assenza di una realtà, ma la libertà dell'evento dell'essere che di volta in volta *si destina* a una situata emergenza, che storicizzandosi nell'opera accade in modi e forme sempre differenti⁴³.

Già limitandosi al confronto fra queste due accezioni dell'*Unwarheit* la differenza di prospettive si mostra evidente. Ma a segnare la distanza con la non verità di cui dice Adorno è anche e soprattutto un altro senso del "non" heideggeriano. Esso rimanda alla specifica forma di negazione che la *res* "opera d'arte" attua nei confronti della *res* immersa nel "reale ordinario": "La verità sorge dunque dal nulla? sì se per 'nulla' si intende la pura negazione dell'ente inteso come quella semplice-presenza abituale che l'opera, nel suo limpido sussistere, denuncia e dissolve come l'ente solo presuntivamente vero. La verità non può mai esser letta presso ciò che è semplicemente-presente e abituale"⁴⁴.

La verità che si staglia nell'opera è verità di un ente sottratto alla sua mera presenza e riconsegnato alla sua essenza. Ma la mera presenza degli enti, la loro apparenza, il loro essere solo "presuntivamente" veri, è proprio quanto va respinto in quanto massimamente distante dalla verità. Il "non" inscritto nella verità dell'opera significa, allora, anche la negazione del sussistente e dell'abituale come *vero*. Qui, il *non* della verità è il *non* opposto a ciò che ordinariamente si dà e che nella sua ordinarietà oblia, rimuove, l'essere dell'ente.

Se ci poniamo all'interno dell'orizzonte critico adorniano è proprio questo rapporto a fare problema. La "dialettica" heideggeriana tra verità e *ni-ente* utilizza il reale dato, l'ente abituale, come il negativo su cui far leva per far emergere e affermare il "positivo"⁴⁵, l'essere dell'ente. Ma rimuovendo la "realtà" della fatticità, dell'ontico, Heidegger rimuove anche la necessità e la forza di resistenza della critica all'esistente, poiché la negazione dell'esistente ordinario, qui, re-indirizza in un altrove trascendente rispetto all'ordine sussistente, ossia nell'essere, la pura e vera "realtà" di cui mettersi all'ascolto e in cui trovare riparo.

In Adorno la prospettiva è rovesciata e la dialettica radicalizzata, im-

⁴² OA, p. 46.

⁴³ Cfr. T. Perlini, *Il velo nero*, cit., p. 278; e S. Givone, *Per un confronto Adorno Heidegger*, in *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, cit., pp. 297-298.

⁴⁴ OA, p. 55.

⁴⁵ DN, p. 71.

possibilitata all'affermazione di un positivo. Per Adorno la verità è la verità della cattiva *realtà* del sussistente abituale (non la sua *apparenza*), resa conscia nell'opera proprio per il fatto che l'opera mostra, opponendosi alla realtà del reale, ciò che potrebbe essere, ma non è (ad essere è la cattiva realtà), mostra cioè la possibilità (non la realtà, non il positivo) di un altrimenti, opponendosi dunque *realmente* alla realtà data. E qui si incunea un'ulteriore implicazione, che ci riporta al cospetto della natura precipua dell'opera rispetto alla *res*, il suo essere, cioè, "apparenza".

Nella dialettica immanente tra apparenza e non apparenza Adorno consegna all'apparenza il primato sulla verità; l'opera "salva" il senza apparenza (la verità), non effettuandolo, ma promettendolo, vale a dire mostrando, in negativo, attraverso il suo essere apparenza, il *ciò* di cui è apparenza, il vero, come possibilità⁴⁶. La realizzazione del *senza apparenza*, infatti, significherebbe né più né meno che il venir meno dell'opera in quanto tale, cioè in quanto apparenza che esige, ma che non è, la verità. E solo in questa tensione irrisolta e irrisolvibile tra apparenza e verità si dà il contenuto di verità di un'opera d'arte.

In Heidegger il rapporto che si instaura tra verità e non verità non lascia scampo all'apparenza. La verità in opera nell'opera origina dal nulla, dal niente, nella misura in cui l'opera mostra che l'ente abituale e ordinario è "l'ente vero soltanto in apparenza"⁴⁷. L'opera toglie l'ente dalla sua *apparenza di verità* (la sua mera presenza), ne dissolve l'apparenza per riconsegnargli la sua essenza, il suo essere: così l'opera è accadimento di verità⁴⁸.

Il negativo, in Heidegger, per quanto *costitutivo*, – sia della dinamica velamento-disvelamento, sia del rapporto tra il niente e l'essere – volge a un più alto e trascendente "positivo", l'essere. Certo, un essere senza "fondamento", che procede dal nulla, ma che ascrive a sé la verità in quanto nome del suo evento. L'opera, qui, non si oppone alla realtà, annulla la sua apparenza, trae via l'ontico dalla sua cosalità per condurlo alla luce.

Il negativo in Adorno è *costitutivo* della verità dell'opera non come antitesi grazie a cui fare emergere una sintesi inverante, ma come rifiuto del primato dell'esistente, come opposizione, nell'apparenza dell'opera,

⁴⁶ TE, p. 176; cfr. *ivi*, p. 183 e DN, p. 366. Sulla "metafisica dell'apparenza" in Adorno cfr. S. Givone, Introduzione a *Note per la letteratura*, pp. XVI; si vedano anche, anche F. Desideri, G. Matteucci, Introduzione a *Teoria Estetica*, cit., pp. XIV e ss.; e P. Pellegrino, *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, cit., pp. 111-113. Sul rapporto tra contenuto di verità, enigma e apparenza dell'opera d'arte, cfr. TE, pp. 171-172. Sulla questione dell'*enigma* in Adorno e Heidegger, si veda P. Pellegrino, *L'opera d'arte e il suo enigma*, in "Quaderni di Comunicazione", 5, 2005, pp. 74-91.

⁴⁷ Traduzione di G. Zaccaria e I. De Gennaro (cfr., M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1950), trad. it. di, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2000, p. 119).

⁴⁸ Cfr. F. Desideri, Introduzione a TE, cit., p. XIV.

a un'insuperabile realtà che attraverso l'apparenza negante dell'opera si mostra in tutta la sua consistenza. L'opera è in Adorno, attraverso il suo semplice esistere, critica, rigetto e resistenza. La distanza con Heidegger è qui rilevante e netta. Distanza che si rende ancor più evidente se si prendono in considerazione il problema del rapporto tra l'arte e le arti e le questioni dell'origine e della storia.

Nello scritto *L'arte e le arti*, contenuto in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, raccolta di saggi composti tra il 1958 e il 1967, troviamo un breve ma significativo passaggio⁴⁹ in cui Adorno, attraverso un confronto tra i differenti esiti ontologici delle riflessioni sull'arte dell'*artista* Borchardt e del *filosofo* Heidegger, ribadisce la fondamentale critica rivolta al secondo nelle pagine della *Dialettica negativa*, stavolta portandosi sulla concezione estetica heideggeriana. Contro un'idea dell'arte direttamente discendente dal discorso sull'essere, l'argomento polemico di Adorno resta il medesimo: la "metafisica heideggeriana dell'arte" approda all'indeterminatezza (poiché dall'indeterminatezza proviene) attraverso l'ontologizzazione dell'"artistico". Pensando l'arte come la "progettazione illuminante della verità"⁵⁰ che si dà nella *Dichtung*, nel poetare, ossia con l'affermare il carattere di linguaggio di tutta l'arte, secondo il francofortese, Heidegger fa dileguare "l'elemento differenziale delle arti, il loro riferirsi ai rispettivi materiali", la loro determinatezza e specificità inscritta nella compagine sociale e storica. Proprio il venir meno dell'elemento differenziale risolverebbe l'"artistico" in un che di estremamente indeterminato: "Tale carattere di indeterminatezza si comunica come tautologia alla metafisica heideggeriana dell'arte. Dove l'origine, come sempre in Heidegger, non è dunque una genesi temporale, bensì provenienza dell'essenza delle opere d'arte"⁵¹.

In Heidegger la domanda sull'origine dell'opera è domanda su quel "dove" a partire dal quale e attraverso il quale una cosa, e dunque quella cosa *sui generis* che chiamiamo opera, è quel che è⁵². È dunque domanda relativa all'essenza: "L'origine di qualcosa è la provenienza della sua essenza. Il problema dell'opera d'arte concerne la provenienza della sua essenza". A questo *incipit*, che è *incipit* dello scritto di Heidegger così come è *incipit* del suo pensare l'essere dell'arte, fa riferimento Adorno nella succitata rapida incursione nell'estetica heideggeriana, continuando così: "la sua dottrina di tale origine non aggiunge, né potrebbe aggiungere, nulla a ciò che viene originato". Il dispiegamento

⁴⁹ Th. W. Adorno, *L'arte e le arti* in *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967* (1967), trad. it. di, a cura di R. Masiero, Mimesis, Milano 2011, pp. 206-207.

⁵⁰ OA, pp. 56-57.

⁵¹ *L'arte e le arti*, cit., p. 207.

⁵² OA, p. 3. Cfr. traduzione in De Gennaro-Zaccaria, cit., p. 3.

ontologico della questione dell'origine dell'arte, per il filosofo di Francoforte, rappresenta la rinuncia del pensiero (che aspira al coglimento dell'unità dell'artistico) al confronto con la determinatezza della pluralità e della diversità delle arti e con la presa in carico del carattere mediato di tale confronto. La sublimità del concetto di origine quale "provenienza dell'essenza delle opere d'arte", nella sua pretesa di non contaminazione con ciò rispetto a cui tale concetto pretende di elevarsi, sacrifica all'essenzialità ogni contenuto. Heidegger avrebbe così guadagnato l'unità dell'arte a discapito della molteplicità delle arti. Per Adorno, d'altra parte, il rapporto tra l'arte e le arti resta necessariamente inscritto nella tensione dialettica ("l'arte non è distillabile in pura unità più di quanto non lo sia in pura molteplicità delle arti"⁵³), dialettica che non prescinde affatto dalla questione dell'origine, ma che è costretta a girare a vuoto nel momento in cui l'origine venga ontologizzata⁵⁴. In ogni opera, sottolinea Adorno, la sua configurazione richiama ciò da cui essa è provenuta, e in ogni opera ciò per cui essa si identifica con la sua provenienza si distacca da ciò che l'opera è diventata. Questo movimento, interno all'opera, tra provenienza e distanziamento, è costitutivo del suo contenuto ed è monito del fatto che l'opera possa essere compresa "adeguatamente solo come processo". Solo all'interno di questa processualità, solo all'interno della "configurazione dinamica dei suoi momenti", può porsi la domanda sull'origine come domanda su un momento inscritto nella configurazione e come momento dialogante con gli altri momenti implicati da quel processo che l'opera è. L'opera, sostiene Adorno, è un "campo di forze" così come è un campo di forze "l'arte nel suo insieme". E l'arte nel suo insieme, così come la singola opera, può essere determinata attraverso i suoi momenti, solo attraverso la mediazione, "non d'un sol colpo"⁵⁵. Le opere d'arte non sono un essere, ma un divenire, e di questo divenire va colta l'articolazione, la dinamica co-implicante che mette in relazione i suoi momenti, nessuno dei quali va ipostatizzato come origine ed elevato a essenza dell'arte⁵⁶.

Heidegger si pone su un versante altro, la sua interrogazione sull'origine porta appunto al riconoscimento di un'essenza unitaria dell'arte nel "linguaggio". Non il linguaggio come espressione della comunicazione⁵⁷, ma il linguaggio come *Dichtung*, come 'dettatura', come Poesia: "l'essenza dell'arte è la Poesia", scrive Heidegger, e aggiunge: "Ma l'essenza della

⁵³ *L'arte e le arti*, cit., p. 207.

⁵⁴ Cfr. *TE*, p. 408.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, 234.

⁵⁷ *OA*, p. 57.

Poesia è la instaurazione (*Stiftung*) della verità⁵⁸, vale a dire “donazione”, “fondamento” e “inizio” della verità⁵⁹. A questa essenza che dona, fonda e dà inizio alla verità va ricondotto l’esserci di ogni arte particolare. Le arti tutte, in quanto lasciano che “si storicizzi l’avvento della verità dell’ente come tale”, nella loro essenza, sono Poesia, *Dichtung*, e non in quanto “sottospecie dell’arte della parola”, ma in quanto riconducibili alla “progettazione illuminante della verità” che la *Dichtung* è⁶⁰. Nel “dire” (*Sage*) progettante, nel linguaggio⁶¹ (*Sprache*) che staglia l’ente nel suo disvelamento, l’ente accede alla parola, accede alla sua apparizione, viene condotto all’Aperto in quanto ente. Nel linguaggio poetante si dà la verità dell’ente e in esso va dunque compresa l’essenza dell’arte come risposta alla domanda sulla sua origine.

Il senso dell’origine riguarda in questo modo la *provenienza* dell’essenza dell’arte, che è l’opera a farci intendere, facendo accadere, nel suo ‘dire’, il non-essere-nascosto dell’ente, cioè *operando* l’apertura dell’ente nel suo essere e così storicizzandolo: “L’arte fa scaturire la verità. [...] L’origine dell’opera d’arte, [...] ossia dell’esserci storico di un popolo, è l’arte. E ciò perché l’arte è nella sua essenza origine (*Ursprung*) e null’altro: una maniera eminente in cui la verità si fa essente, cioè storica”⁶². Alla questione dell’origine dell’arte appartiene allora intrinsecamente la questione della storicità dell’essere dell’ente. L’origine dell’arte è la sua essenza di arte, che è, nella *Dichtung*, accadimento dello svelarsi dell’essere dell’ente. Per questo l’arte è contemporaneamente, *nella sua essenza*, origine. L’arte è un modo eminente, tra diversi modi⁶³, in cui la verità dell’essere dell’ente si fa storica.

E di nuovo qui, nella meditazione sul rapporto tra arte e storia, si tocca un ennesimo punto di divergenza tra Heidegger e Adorno.

In Heidegger, come si è visto, il rapporto tra l’opera e la storia è inscritto nell’evento dell’essere. Il fatto che l’arte sia “il divenire e lo storicizzarsi della verità” significa che l’evento dell’essere dell’ente, che è in opera nell’opera, proprio attraverso l’opera, si storicizza; in altri termini,

⁵⁸ Ivi, p. 58.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Cfr. OA, pp. 56-57.

⁶¹ Che è *Dichtung* in senso essenziale, Cfr. OA, p.58: “Essendo il linguaggio quell’evento in cui l’ente in quanto ente si apre in generale agli uomini, la poesia (la Poesia in senso stretto) è la più originaria in senso essenziale. Non è che il linguaggio sia Poesia perché è la poesia originaria (*Urpoesie*), ma la poesia si realizza nel linguaggio perché questo custodisce l’essenza originaria della Poesia”. Le altre arti, per Heidegger, hanno luogo solo “nel dire e nel nominare”, da esso sono “rette e guidate”. Le arti sono “vie, maniere particolari” in cui la verità si dispone nell’opera.

⁶² OA, p. 61.

⁶³ Ivi, p. 46.

l'essere dell'ente, attraverso l'opera, *destina*, invia, il proprio avvento nella storia. Pertanto, tratto distintivo ed essenziale dell'opera consiste nel far sì che la verità, in essa e tramite essa, si faccia storia, "che si manifesti istituendo il *saeculum* visibile"⁶⁴.

Ma qual è la storia di cui l'opera è origine?

Non è la storia degli eventi del mondo, non è storia degli uomini (*fatta* dagli uomini), non è storiografia dell'essente (*Historie*), non è la storia hegelianamente intesa, come processo e sviluppo dello spirito⁶⁵. La storia (*Geschichte*) è storia destinale dell'essere (*Geschichlichkeit des Seins*), intesa come accadere dell'origine che *si invia*, che *si destina*, e istituisce un'epoca. La storia di Heidegger è dunque storia dell'essere, storia che si eleva alla dimensione epocale, irriducibile alla costituzione storica dell'esserci, dell'uomo, del 'soggetto'⁶⁶. Ma non basta. La storia è storia dell'essere nella misura in cui "l'essere in quanto evento-appropriazione è la storia"⁶⁷. L'essere *evento* dell'essere dice la sua natura temporale: è la stessa essenza dell'essere a far sì che l'essere si dia storicamente, cioè che si *espropri* dal quieto risiedere in sé e si porti nella storia, inviandosi ad essa. Nel suo destinarsi (inviarsi) l'essere fonda la storia, la fa essere, di volta in volta, di destinazione in destinazione, un'epoca⁶⁸.

⁶⁴ Cfr. M. Barison, *L'opera e la terra...*, cit., p. 38.

⁶⁵ "Mentre [in Hegel] il farsi del concetto nella storia è comunque incardinato a una coscienza [...], in Heidegger è *l'essere, non l'uomo, a destinare la storia*. [...] Se poi la concezione hegeliana della storia delinea un *continuum* processuale [...], in Heidegger la storia procede invece per 'nuclei' essenzialmente discreti e discontinui, giacché ogni qualvolta l'essere, ritirandosi nella sua insondabile interiorità, rilasci parimenti il proprio invio (*Geschick*), questo va a costituirsi come una singola 'stazione' della storia della metafisica [...]", ivi, p. 65.

⁶⁶ Sulla distinzione, in Heidegger, tra storia destinale dell'essere e storiografia dell'essente, e sul cruciale passaggio, nella *Kebre*, dalla temporalità esistenziale dell'esserci (*Zeitlichkeit*) alla temporalità dell'essere (*Temporalität*), cfr. M. Barison, ivi, pp. 47-72.

⁶⁷ M. Heidegger, *Contributi alla filosofia*, cit., VIII, § 273, p. 475.

⁶⁸ Il modo in cui l'opera d'arte fa sì che la verità s'instauri nella storia non è altro che il modo della contesa costitutiva tra mondo e terra, forma eminente e concreta della originaria contesa tra illuminazione e nascondimento che risiede al cuore della verità come *alethéia*: "Quando si apre un mondo, si decidono, per un'umanità storica, vittoria o sconfitta, benedizione o maledizione, dominio o servitù. [...] Ma, aprendosi un mondo, emerge la Terra. Essa si rivela come la tutto-portante, come la costantemente autochiudentesi e nascondentesi nella sua legge" (*OA*, p. 47). L'opera d'arte, mettendo in opera la verità fa sì che l'essere dell'ente si invii nella storia come contesa tra l'apertura del Mondo e il ritrarsi della Terra. Sull'argomento cfr. W. Welsch, *La terra e l'opera d'arte. Heidegger e il Crepuscolo di Michelangelo*, a cura di U. Ugazio, Gallio Editori, Ferrara, 1991; F.-W. von Hermann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, cit., pp. 197-279, pp. 323-331 e pp. 433-441; R.M. Marafioti, *La questione dell'arte in Heidegger*, Rubbettino, Catanzaro 2008, pp. 115-139; M. Barison, *L'opera e la terra...*, cit. pp. 73-96 e 97-147.

Per Adorno, in linea con le ragioni ‘dialettiche’ della sua critica all’ontologia fondamentale, a fare problema è, in sé, il concetto di “storicità” nel suo statuto ontologico⁶⁹.

Il trattamento heideggeriano della storia, agli occhi di Adorno, discendendo direttamente dalla dottrina dell’essere, di questa dottrina ripropone l’ambivalenza: da una parte essa pretende di rivolgersi all’ente (alla storia, al contingente, a ciò che varia), dall’altro lo ontologizza (sussume la storia sotto la categoria della storicità quale *essentia* di ciò che è storico⁷⁰) espropriandogli “tutto il non concettuale”. La categoria esistenziale della storicità, in quanto struttura invariante, “asporta”, elimina, il carattere precipuo (il “sale”) di ciò che è storico, diveniente-cangiante: “la storicità arresta la storia nell’astorico senza darsi pensiero delle condizioni storiche, alle quali soggiacciono la composizione interna e la costellazione di soggetto e oggetto”⁷¹. Non solo. L’ontologizzazione della storia, per Adorno, trae con sé come conseguenza inevitabile l’attribuzione alla storicità di una “potenza ontologica” attraverso cui giustificare ogni forma di subordinazione alle situazioni storiche come se questa subordinazione fosse necessitata dall’essere stesso, di cui la storia è storia⁷².

Il rifiuto dell’ontologizzazione della storia compiuta da Heidegger ci porta a comprendere come sia inammissibile per Adorno il pensiero heideggeriano della *Dichtung* come originaria istituzione dell’essere nella storia, una concezione che va a privare l’arte e l’opera della sua storicità concreta, dei momenti costitutivi della sua effettiva processualità, immersa nella compagine sociale del mondo⁷³.

La storia di Adorno non è e non può essere storia dell’essere, è storia della società, storia dei rapporti e dei processi che ne determinano la struttura di realtà amministrata, storia della ‘materia’ del reale, processo dialettico i cui antagonismi e le cui contraddizioni restano irrisolte. Processo tutt’altro che ‘progressivo’. L’arte è storica non solo perché calata nella determinazione storica (nel suo processo di costruzione, nella selezione dei materiali, nella determinazione del suo ‘stile’, nei condizionamenti culturali), ma poiché è storico il suo contenuto di verità. Esso consegna al pensiero che tenta vanamente di forzarne l’enigma, il nudo esistente ammutolito, cui l’opera si oppone e resiste.

⁶⁹ DN, p. 119.

⁷⁰ In questo contesto Adorno fa riferimento diretto a un passaggio di *Essere e tempo* (cit., p. 461).

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*. Qui Adorno richiama, tra l’altro, attraverso una lunga citazione in nota, la critica di Löwith alla concezione heideggeriana della storia. Cfr. K. Löwith, *Saggi su Heidegger* (1953), trad. it. di C. Caes e A. Mazzone, Einaudi, Torino 1947, pp. 55 sg.

⁷³ Cfr. T. Perlini, *Il velo nero*, cit., p. 278.

L'arte di Adorno porta al cospetto del dolore del presente, del dolore della storia, parla la lingua della contraddizione, della lacerazione, della scissione, dell'alienazione, dell'alterità. L'opera "apre gli occhi" sul mondo smascherandone l'oppressione e, contestandolo, promette la redenzione della cattiva realtà.

L'opera d'arte è istanza critica radicale e inesausta⁷⁴. La predilezione adorniana per autori come Kafka e Beckett, Schönberg, Webern e Berg, Klee e Picasso, va compresa alla luce della dialettica che, agli occhi di Adorno, le opere di questi maestri del Novecento instaurano con la realtà. Dialettica negativa. Non sono sicura che la forza d'urto che Adorno attribuisce alla musica di Schönberg, al teatro di Beckett o al romanzo di Kafka possa essere assimilata all'accezione di urto (*Stoß*) utilizzata da Heidegger per indicare il dirompente rovesciamento dell'ordinario operato dall'opera nel suo aprire alla verità⁷⁵.

Questo è l'urto della rivelazione dell'essere. Quello di Adorno è scontro con il reale.

Certo, la verità che si attua nell'opera, per entrambi, sottrae l'essente, l'empirico, alla sua mera presenza, al suo "oblio", alla sua "rimozione", ma il modo in cui questo accade e la destinazione di questo accadere ci parlano di due differenti orizzonti della verità.

Per Heidegger la verità ha a che fare con l'accadere dell'essere sul cui fondo-sfondo vanno compresi, come sue "destinazioni", il mondo e la storia. Per Adorno la verità non è ancorata ad alcuno sfondo originario né ad alcun fondamento, non dimora entro alcuna invarianza, respinge come sospetto ogni richiamo all'origine e ogni approdo assoluto; la verità è costitutivamente storica, temporale e situata, e ineluttabilmente rivolta alla contestazione dell'ordine sociale amministrato, in quanto decostruzione dell'ideologia ad esso soggiacente.

Per Heidegger la verità, lo stanziarsi dell'evento dell'essere, chiama a sé un pensiero altro dalla *ratio*, il sapere senziente, il pensiero poetante, il linguaggio dimora dell'essere.

In Adorno, per quanto la verità abbia a che fare con il non identico, ossia con il riconoscimento dell'istanza di irriducibilità dell'oggetto all'identità del concetto, tuttavia essa, in quanto istanza della decisione del

⁷⁴ È a partire da questa divergenza strutturale che si può intendere la divaricazione tra Adorno e Heidegger anche rispetto alla direzione del loro "gusto" estetico. Se Hölderlin viene eletto da entrambi ai massimi ranghi della poesia, le ragioni di questa elezione saranno completamente diverse e, per Adorno, quelle di Heidegger, limitate e improprie. E in ogni caso, a parte il caso Hölderlin, le inclinazioni dei due filosofi restano assai lontane. Si pensi all'avversione di Adorno per Rilke, esaltato da Heidegger, e si pensi soprattutto all'attenzione costante di Adorno per le Avanguardie che non erano esattamente ciò che Heidegger aveva in mente quando parlava di *Große Kunst*. Cfr. T. Perlini, *Il velo nero*, cit., p. 280.

⁷⁵ OA, p. 59 e pp. 60-61.

vero e del falso, ossia in quando istanza della ragione discorsiva, non cessa mai di essere implicata dalla sfera concettuale nella forma di una mediazione inesaurita e inconciliata.

L'essere dell'ontologia fondamentale è un essere che nascondendosi si mostra e a questo mostrarsi a partire dal nascondimento è possibile riportarsi, tornare, 'abbandonarsi', attraverso l'arte e attraverso un pensare poetante. Nella teoria critica e nella teoria estetica adorniana non c'è alcun essere, alcuno sfondo-fondamento pre-supposto alla costellazione soggetto-oggetto, a cui sia possibile riportarsi. Possibile è soltanto rivolgersi all'altrimenti di un'*utopia velata di nero*.

Non è certo aggirabile, poiché troppo vasto, l'orizzonte entro cui si è indicata la prossimità della riflessione sull'arte di Adorno e Heidegger.

L'arte è, in Adorno come in Heidegger, un modello di controfattualità, di *Andersdenken* capace di disgregare la compagine, falsamente unitaria e univoca, dell'esistente.⁷⁶

Sia per Adorno sia per Heidegger l'arte dice qualcosa di essenziale su di noi e sul mondo – e a ben vedere per entrambi a dirlo non è rimasta che l'arte.⁷⁷

Attraverso l'arte, attraverso l'opera, si “aprono gli occhi”⁷⁸ sul mondo, si dà il mondo nella sua contesa con la terra, si “realizza” l'altrimenti del reale, ovvero sopraggiunge l'essere dell'ente: nell'opera si dà dell'ente l'eccedenza rispetto alla sua mera presenza, alla sua ordinaria vita, alla sua servibilità, alla sua “cosalità”. Nell'opera “appare” un reale più reale del reale.

Assodato tutto questo, assodata la generale preoccupazione teorica che accomuna questi due imponenti pensieri del Novecento di fronte all'amministrazione totale dell'esistente, al potere totale di disposizione imposto alla realtà sociale e all'oblio dell'essere che in essa si consuma, restano in campo, sostanziali e decisive, le ragioni della distanza tra la teoria estetica di Adorno e la concezione dell'arte di Heidegger. E alcune di queste ragioni abbiamo cercato di comprenderle proprio dall'interno della riflessione estetica adorniana, indissolubilmente intrecciata alle istanze decostruttive della *Dialettica negativa*, dunque alla critica dialettica all'ontologia fondamentale. È assai probabile che qui vadano rintracciate, riconosciute e ripercorse le motivazioni teoretiche dell'avversione adorniana per la dot-

⁷⁶ L. Cortella e A. Bellan, Introduzione a *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, cit. p. XIV.

⁷⁷ S. Givone, *ivi*, p. 301.

⁷⁸ *TE*, p. 89.

trina dell'essere di Heidegger, dalle quali discende, di conseguenza, sul piano della riflessione estetica, l'impossibilità di far convergere due pensieri che pure ascrivono all'arte la missione della verità.

La verità dell'arte di Heidegger non è la verità dell'arte di Adorno. Qui si gioca la differenza radicale tra i due pensatori. Che poi resta tutta l'abissale differenza inscritta tra una verità ontologica e una verità dialettica negativa.

Verità dell'essere e verità dell'arte. Adorno *contra* Heidegger

Il saggio affronta il confronto spinoso tra Heidegger e Adorno in riferimento al tema della verità dell'arte. Un confronto che si presenta come "asimmetrico", che prende le mosse dalla critica che Adorno rivolge alla dottrina dell'essere di Heidegger nella *Dialettica negativa*, per tentare successivamente di inquadrare e comprendere la distanza che intercorre tra i due filosofi nella riflessione relativa alla sfera dell'arte, sfera eletta, in cui entrambi riconoscono la destinazione ultima della verità.

PAROLE CHIAVE: Adorno, Heidegger, Verità, Arte, Dialettica Negativa, Ontologia

Truth of Being and Truth of Art. Adorno *contra* Heidegger

The contribution aims to face the difficult Heidegger/Adorno contest on the topic: The Truth of Art. This is an argument which appears "asymmetric", since it starts from Adorno's critique to Heidegger's doctrine of Being, which can be found in *Negative Dialectics*. The distance between the two philosophers is then framed and included within the field of Art, which is an elected point of view because both philosophers recognize that here dwells the ultimate destination of truth.

KEYWORDS: Adorno, Heidegger, truth, art, negative dialectics, ontology

Nicola Curcio

Heidegger: lo strappo nell'arte¹

I.

Quando nel 1935/36 Heidegger cominciò a presentare in varie sedi la conferenza *Sull'origine dell'opera d'arte*, destò stupore questo suo interesse, che appariva nuovo e desueto². Un paio d'anni prima aveva tenuto corsi universitari sulla poesia di Hölderlin, probabilmente disorientando la cerchia più ristretta dei suoi allievi.

Come ora sappiamo, egli incontrò e frequentò il problema dell'opera d'arte sin dalla giovinezza. Negli anni 1903-1906 fu compagno di banco del futuro storico dell'arte Theodor Hetzer al Konradhaus di Costanza (gli dedicherà più avanti un breve ma intenso pezzo sulla *Madonna Sistina* di Raffaello, nonché l'edizione separata del saggio presso Reclam)³. Durante gli studi universitari a Freiburg frequentò il corso su Dürer di Wilhelm Vöge del 1913/14 (sedeva accanto a Erwin Panofsky). In quella *Vorlesung*, il cui manoscritto è attualmente conservato presso il Kunstgeschichtliches Institut di quell'ateneo, si discute una celebre frase di cui Heidegger fa menzione in un passo importante del saggio, risultante dalle

¹ Il presente saggio nasce da una recente conferenza accademica, della quale conserva, almeno in parte, il tono colloquiale e l'impianto espositivo e argomentativo. In considerazione dello spazio qui disponibile, ho preferito ampliare il ragionamento, tenendo conto del dibattito allora suscitato, e limitando allo stretto necessario le indicazioni bibliografiche in nota. Per un approfondimento del testo, rimangono imprescindibili i due volumi di F.-W. von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes"*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1994², e di D. Espinet-T. Keiling (a cura di), *Heideggers "Ursprung des Kunstwerkes": Ein kooperativer Kommentar*, Klostermann, Frankfurt a.M. 2011.

² Ne parla Gadamer nella sua postfazione all'edizione Reclam del 1960, che peraltro Heidegger volle dedicata a Theodor Hetzer. Cfr. H.-G. Gadamer, *Zur Einführung*, in M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, Stuttgart 1960, pp. 93-114, qui pp. 97 sg.

³ M. Heidegger, *Über die Sixtina*, in *Aus der Erfahrung des Denkens*, a cura di H. Heidegger, *Gesamtausgabe*, vol. XIII, Klostermann, Frankfurt a.M. 2002², pp. 119-21 (trad. it. a cura di N. Curcio, *Sulla Madonna Sistina*, in *Dall'esperienza del pensiero. 1910-1976*, Il Melangolo, Genova 2011, pp. 103-105).

sue conferenze sull'arte, e pubblicato solo nel 1953 in *Holzwege*. L'impronta lasciata in lui da questo corso accademico trova riscontro nella prefazione, del 1972, all'edizione delle *Frühe Schriften*, in cui, tracciando rapidamente le tappe principali della propria formazione, scrive: "L'indirizzo decisivo per il futuro della mia attività accademica di docente, anch'esso non dicibile a parole, provenne da due persone che qui intendo menzionare per ricordarle e render grazie". Una di loro è Carl Braig (teologo della scuola di Tübingen, che ha messo in luce le radici religiose del pensiero di Hegel e Schelling), "l'altro fu lo storico dell'arte Wilhelm Vöge. Ogni ora di lezione di questi due insegnanti agiva in me durante le lunghe ferie fra i semestri"⁴. La celebre frase di Dürer, su cui si tornerà in conclusione, dice che l'arte sta nascosta nella natura, e chi sa *strapparla fuori*, la possiede.

Lo strappo al nascondimento è quindi all'attenzione di Heidegger prima ancora che egli abbia incontrato e abbracciato la fenomenologia di Husserl, e ben prima della sua teorizzazione di *alètheia* come svelatezza.

Da Vöge Heidegger apprendeva l'arte della visione, del far vedere. In tal senso, credo, ciò costituì l'indirizzo decisivo della sua "attività accademica di docente", che consiste appunto, per un filosofo – per giunta fenomenologo – nell'insegnare a vedere e a osservare.

Per inciso, è questo il senso che egli attribuirà al termine *theoria*, nel saggio *Scienza e meditazione* (1953), in cui l'esercizio della vista (*theoreo*) viene potenziato da un osservare (*orao*) che focalizza, esplicita, raccoglie, e insomma impara a vedere lo *eidos* di ciò che appare⁵.

Dal canto suo, la presenza di Hetzer non si limita alla sola età ginnasiale e alla occasionale dedica degli scritti già menzionati; si occupò di artisti congeniali pure a Heidegger: Dürer, Cézanne, Raffaello. Parlando di lui, nel breve saggio sulla "Sistina" del 1955, Heidegger gli attribuisce una "visione carica di pensiero".

II.

Se il confronto con l'opera d'arte è dunque connaturato all'istanza fenomenologica del pensiero di Heidegger, il *Saggio* non si distanzia in realtà dalla ricerca ontologica, e anzi ne segna un passaggio delicato,

⁴ M. Heidegger, *Vorwort zur ersten Ausgabe der "Frühen Schriften"* (1972), in *Frühe Schriften, Gesamtausgabe*, vol. I, a cura di Fr.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1978, pp. 55-57, qui pp. 56 sg.

⁵ Cfr. M. Heidegger, *Wissenschaft und Besinnung*, in *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954, 1994⁷, p. 48 (trad. it. di G. Vattimo, *Scienza e meditazione*, in *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, pp. 32 sg.).

quello della gestazione della cosiddetta *Kebre*, il cui laboratorio – che l'autore mai ritenne degno di pubblicare in vita – è nei *Contributi alla filosofia*⁶. Qui ne va di un abbandono della struttura fondativa, e quindi della cosiddetta *Fundamentalontologie* (degli anni intorno a *Essere e tempo*), a favore di una circolarità, rappresentata proprio dal termine *Kebre*: una struttura *svoltata* in cui vige reciprocità di appropriazione (*Er-eignis*): l'essere si appropria dell'esserci gettandosi e trattenendosi; l'esserci se ne appropria istituendo la storia delle epoche dell'essere (da *epoché*, sospensione) nell'epocalità della storia universale⁷. Le epoche della storia sono altrettante “sospensioni” dell'essere, che di volta in volta si vela nell'ente al modo in cui una determinata epoca lo scopre e lo progetta. La *Gründung*, la fondazione, è in questa reciprocità, non in un fondamento.

Il *Saggio sull'opera d'arte* si apre proprio con questo modello circolare e non fondativo: l'opera d'arte rinvia all'artista, e questo all'arte stessa, la quale, a sua volta, va tuttavia ricercata nelle opere. Abbiamo così una circolarità che mette fuori gioco la logica tradizionale (per la quale non è che circolo vizioso), e continua il portato del circolo ermeneutico.

Heidegger sceglie di muovere dal *Werk*, dall'opera stessa, e antepone così il carattere performativo al tradizionale approccio “cosale”: nell'esaminare i connotati dell'opera egli abbandona perciò l'ontologia tradizionale ancora vigente nel neokantismo. La decostruzione avviene come è noto in tre momenti: (a) il modello *sostanza-accidenti*; (b) l'opera come *somma di qualità*; (c) il sostrato materiale che ospita in sé una forma, secondo la tradizionale coppia *materia-forma*.

In tutti e tre gli approcci interpretativi non viene colta, afferma, la specifica cosalità (*Dingheit, das Dinghafte*) di quella cosa che è opera d'arte, e che Heidegger indica con le parole “*jenes Eigenwüchsige und Insichrubende*” (Vincenzo Cicero traduce: “Quel concreocere da sé e quiescere entro sé”⁸).

⁶ M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis, Gesamtausgabe*, vol. LXV, a cura di Fr.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1989 (trad. it. a cura di F. Volpi, *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*, Adelphi, Milano 2007). La prefazione di Volpi è stata pubblicata integralmente solo in seguito: F. Volpi, *La selvaggia chiarezza. Scritti su Heidegger*, Adelphi, Milano 2011, pp. 267-299.

⁷ Significativa è a questo proposito la sezione 140 dei *Contributi alla filosofia* (trad. it. cit., p. 264). Si veda anche la conferenza *Tempo ed essere* (cfr. *infra*).

⁸ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes / L'origine dell'opera d'arte*, in *Holzwege. Sentieri erranti nella selva* (1950), testo ted. e trad. it. a cura di V. Cicero, Bompiani, Milano 2014³ (in seguito UKW), pp. 22sg.

III.

La cosalità dell'opera d'arte viene approssimata contrastandola da un lato con quella della pura e semplice cosa di natura (*Naturding*), dall'altro con quella del manufatto, strumento (*Zeug*): al pari della prima cresce da sé e quiesce entro sé, ma come il secondo possiede il carattere dell'artefattualità.

In tal senso, lo strumento occupa una posizione intermedia fra cosa e opera d'arte.

La strumentalità dello strumento viene palesata attraverso la celebre lettura del dipinto *Un paio di scarpe* di Van Gogh; qui emergono i termini chiave entro cui si giocherà l'ontologia dell'opera d'arte: la circolarità di *terra e mondo*: "Questo strumento appartiene alla *terra* ed è custodito nel *mondo* della contadina"⁹. L'opera d'arte fa emergere lo specifico dello strumento, in quanto ne mette in evidenza la *servibilità* (*Dienlichkeit*) e la *affidabilità* (*Verlässlichkeit*). Sono aspetti che lo strumento tende a nascondere nell'uso, ma che l'opera invece esplicita e conduce a manifestazione. Affiora così il tratto veritativo, specificamente *aletheiologico* del *Kunstwerk*, che strappa fuori, porta allo scoperto l'essenza della strumentalità.

Sulla modalità in cui ciò accade, e per anticipare al meglio il tema della circolarità di terra e mondo, Heidegger procede per gradi e per immagini: se il dipinto di Van Gogh è un *raffigurare che strappa al nascondimento*, vi è anche un portare alla presenza che *rinuncia a raffigurare*. È il caso della *Fontana romana*, poesia di C.F. Mayer: il linguaggio avrebbe tutta la capacità di descrivere, ma quello poetico qui rinuncia a farlo, per evocare lo scaturire e il donare della fontana. Vi è poi il caso del tempio, che *non raffigura e non può raffigurare alcunché*: nel dischiudere un mondo entro cui ciascuna cosa riceve il proprio luogo essenziale, esso mette a tema la terra nel suo rinserrarsi in sé.

La disamina dell'opera d'arte che è tempio fa emergere in termini espliciti la differenza fra strumento e opera: mentre il primo si serve della materia, la usa e la consuma, l'opera la fa emergere nella sua chiusura: "La pietra viene usata e usurata nella fabbricazione dello strumento, p. es. della scure. La pietra svanisce nella servibilità". Nell'opera, invece, "la rupe viene a portare e a quiescere, e solo così diviene rupe; i metalli vengono a luccicare e scintillare, i colori a rilucere, la nota a risuonare, la parola a dire"¹⁰.

⁹ UKW, p. 47. Non ha rilievo, in questa sede, la polemica sull'interpretazione delle scarpe come calzari da contadina, contestata da Meyer Shapiro e altri.

¹⁰ Ivi, p. 75.

IV.

Tanto che raffiguri, tanto che non lo faccia, per rinuncia o per costitutiva impossibilità, l'opera d'arte è pertanto capace di immedesimarsi nella cosalità della cosa, nella pietra, ad esempio. Nel celebre corso friburghese del 1929/30 *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, Heidegger si chiedeva:

Possiamo trasporci in una pietra? [...] Rispondiamo: no, non possiamo trasporci in una pietra, e ciò è impossibile non già perché ci manchino i mezzi per compiere questo qualcosa in sé impossibile, bensì perché la pietra in quanto tale non offre alcuna sfera di trasponibilità in essa come appartenente al suo essere. Dico espressamente: per lo più rispondiamo così, perché, in effetti, ci sono vie e maniere dell'esser-ci umano nelle quali l'uomo considera le cose materiali, ma anche quelle tecniche, non in quanto tali, bensì – come diciamo, in modo forse equivoco – le 'anima'. Ciò accade in due possibilità fondamentali: in primo luogo quando l'esser-ci umano, nella sua esistenza, è determinato dal mito, e in un secondo caso nell'arte.¹¹

In virtù della sua capacità di dare accesso a ciò che concreta da sé e quiesce entro sé, l'opera d'arte crea una sfera di trasponibilità altrimenti possibile solo al mito (ormai non più proponibile all'uomo moderno), che anima gli enti come il cielo, la Terra, le "semplici presenze" e gli "utilizzabili" che vi sono.

Nella stessa sede, Heidegger tornava a proporre il tema della *empatia* (*Einfühlung*) nella dimensione interumana, già affrontato nel par. 26 di *Essere e tempo* (1927), per rispondere, come già nell'opera capitale, che la struttura dell'esser-ci è sempre già un *essere-con-altri*, e che quindi la trasposizione empatica non rappresenta un modo originario di essere. Si dovrà piuttosto esaminare che cosa renda per lo più difettiva la modalità costitutiva che è il con-essere (*Mitsein*)¹².

Con ciò è da ribadire che una riflessione sul portato ontologico dell'arte era già presente negli anni di *Essere e tempo*. Già nel 1929/30 l'arte è – accanto al discorso mitico – l'unica modalità di empatia, quella appunto nella cosalità delle cose. Un discorso a parte meriterebbe la questione di una possibile *Einfühlung* nell'animalità dell'animale (che Heidegger in quelle stesse pagine reputa problematica) qual è dato

¹¹ M. Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik. Welt, Endlichkeit, Einsamkeit, Gesamtausgabe*, vol. XXIX-XXX, a cura di Fr.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1983, pp. 299 sg. (trad. it. di P.L. Coriando, Il Melangolo, Genova 1992, pp. 263 sg.).

¹² Cfr. *ivi*, pp. 301-306 (trad. it. cit., pp. 265-70). Cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1984¹⁵, par. 26, pp. 124 sg. (trad. it. *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi sulla vers. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2006², pp. 155-157).

senz'altro riscontrare esemplarmente in un artista come Franz Marc e ad esempio nei suoi celebri caprioli. Scriveva infatti Heidegger che “la pietra è senza mondo, l'animale è povero di mondo, l'uomo è formatore di mondo”¹³.

Tale “trasponibilità” che l'arte può far accadere consta in un atto di svelamento. Ma esso non consiste nel portare una volta per tutte allo scoperto ciò che prima restava velato. Viene piuttosto esplicitato il fatto che è e rimane appunto velato, e tale sua ascosità è altresì conservata (*be-wahrt: Wahrheit*). Detto altrimenti: quando i metalli vengono a luccicare e scintillare, i colori a rilucere, la nota a risuonare, eccetera, accade che la cosa perduri nel suo “concretere da sé e quiescere entro sé”, ma che proprio ciò sia tematizzato, focalizzato, esplicitato, recepito e custodito: in una parola – empatizzato.

Ora, data la analogia fra la circolarità empatica che accade nell'opera d'arte e quella descritta in sede di elaborazione ontologica nei *Contributi alla filosofia*, ritengo che in quel trattato rimasto inedito ne vada di una elaborazione di una sorta di *empatia ontologica*, in cui essere ed esserci reciprocamente si immedesimano: l'essere si invia trattenendosi presso sé, in vista della percepibilità della donazione. L'esserci vi si immedesima ed esprime tale atto di afferramento empatico istituendo l'essere nell'ente¹⁴. Con ciò, Heidegger riconduce la problematica dell'empatia, sottraendola alla riduzione intersoggettiva che essa ha conosciuto nella fenomenologia – da Husserl a Edith Stein a Max Scheler – nel solco del suo significato iniziale, che non a caso emerse nel campo dell'estetica e della critica d'arte: immedesimarsi in cose e dinamiche del mondo inanimato, come ad esempio l'evoluzione di una linea che si espande o si contrae, oppure nel “mattino che sorride”, nella “nube che minaccia”¹⁵. L'empatia avviene cioè innanzitutto nei confronti dell'ente intramondano – non già e non innanzitutto dell'umano. Ma Heidegger coglie nel riferimento all'ente una non tematica trascendenza nei confronti dell'essere. E già nel 1929/30 indica nell'arte una possibile via della sua tematizzazione, che non si riduca a quella offerta dal mito. Egli anzi dispone e inizia a pensare una inedita dimensione ontologica, che potrebbe aiutare a comprendere molti difficili passaggi dei *Contributi alla filosofia* e delle opere pubblicate a partire dagli anni Trenta.

¹³ M. Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik*, cit., p. 273 (trad. it. cit., p. 241).

¹⁴ Sulla reciprocità di essere ed esserci nei *Beiträge zur Philosophie* fa chiarezza lo stesso curatore dell'edizione nella *Gesamtausgabe: Fr.-W. von Herrmann, Wege ins Ereignis. Zu Heideggers "Beiträgen zur Philosophie"*, Klostermann, Frankfurt am Main 1994.

¹⁵ Si veda in tal senso il bel lavoro di A. Pinotti (a cura di), *Estetica ed empatia*, Guerini, Milano 1997.

V.

L'atto con cui l'opera d'arte empatizza la cosalità della cosa è uno "*Herstellen der Erde*". Il termine *Herstellen* va prima compreso che tradotto: il prefisso *her-* indica un moto che procede verso chi parla, fino ad arrivarli davanti. Lo *Herstellen* è in tal senso un "portare al cospetto" dello spettatore: l'opera d'arte ci conduce innanzi la terra (pietra, metallo, colore, etc.), palesandola nella sua ascosità, e, *facendo ciò*, dischiude un mondo ("*Aufstellen einer Welt*"), cioè fa sì che la pietra, di per sé priva di mondo, abbia *per noi* un mondo, si apra al nostro cospetto nella pietrosità che le è propria. Essa è terra rinchiusa in sé, impenetrabile, opaca – ma questo suo essere viene esplicitato, dischiuso, reso compatibile con quel plasmatore di mondo che è l'esser-ci. Portando la cosa davanti, pur nella sua occlusione e senza affatto togliere quest'ultima, l'opera apre un accesso affinché il plasmatore di mondo ve ne possa forgiare uno. Non mancano infatti i mezzi per compiere questo qualcosa di impossibile: la terra nega una sfera di trasponibilità in sé, ma è l'arte a concederla.

Le due attività – portare al cospetto la terra nel suo rinserrarsi in sé, e dischiudere un mondo – sono in realtà un'unica, indivisibile, e però in se stessa contrastante, come lo sono il serrare e l'aprire. In tal senso si tratta, per nominare entrambe insieme, di una "contesa" (*Streit*): "Il mondo, riposando sulla terra, tende a trarla-su (*überholen*) [a sorpassarla, nel senso di "forzarla"]". E esso, in quanto aprentesi, non tollera nulla di chiuso. Invece la terra, in quanto recondentesi (*die Bergende*), tende via via ad attrarre, includere e trattenere entro sé il mondo"¹⁶. Senza la terra, il mondo tenderebbe a dileguare (e scomparire) in un'apertura che non conosce limiti. Senza mondo, la terra non avrebbe modo di chiudersi: ci si può chiudere solo di fronte a un tentativo di aprire. In una parola, accade ciò che Heidegger, con un termine fortunato, chiama "*Lichtung*": il diradare offre alcunché alla luce, ma se ponesse interamente in luce non vi sarebbe più un diradare. Ciò che viene offerto, lo è nel suo trattenersi presso sé: in tal senso, come dice Heidegger dell'essere, esso dirada e si trattiene presso sé in vista della percepibilità della donazione che invia¹⁷.

Il tema della *Lichtung* conduce immediatamente a quello della verità. Nella *Lichtung* la terra viene infatti serbata entro un mondo. Nel termine tedesco per "serbare", *wahren*, è implicito il riferimento appunto alla *Wahrheit*, verità: l'opera serba in sé la contesa di terra e mondo, cioè fa essere granito il granito, colore il colore. Nel mettere in luce la contesa di

¹⁶ UKW, p. 83, trad. modificata.

¹⁷ M. Heidegger, *Zeit und Sein*, in *Zur Sache des Denkens*, Niemeyer, Tübingen 1969 (1988³), p. 9 (trad. it. di G. Mazzarella, *Tempo ed essere*, Guida, Napoli 1980 [1991⁴], p. 111).

terra e mondo – come già nel termine *Lichtung* – è implicito il rilucere, *scheinen*. Esso contiene a sua volta lo *schön*, il bello. Per questo Heidegger scrive: “Il rilucere (*Scheinen*) compaginato nell’opera è il bello (*das Schöne*). Il bello è una delle modalità in cui la verità si dispiega come svelatezza”¹⁸. Qui si colloca dunque nell’ontologia di Heidegger il problema dell’*arte bella*. Se l’arte può esser detta bella è sul fondamento di questo suo carattere rivelativo: è bella in quanto serba in sé il rilucere della contesa di terra e mondo, e perciò è vera. Si comprende così quanto Heidegger scriverà nella breve nota sulla *Madonna Sistina*: “La verità di questa immagine è la sua bellezza”¹⁹.

VI.

L’ultima parte del saggio, *La verità e l’arte*, si occupa dell’opera d’arte proprio ed esplicitamente dal punto di vista della sua performatività: il *Werk* è l’attuarsi di una *Wirkung*.

Qui si tocca un punto cruciale per qualsiasi discorso sull’arte: finché l’opera d’arte viene considerata per un verso come cosa, per l’altro come il prodotto di un artista, se ne potrà parlare in termini di tecniche esecutive, materiali impiegati, storia dei passaggi di proprietà, e nella misura in cui chi l’ha realizzata è considerato per sé, e non nell’atto performativo che ha generato quell’opera, nel migliore dei casi si potranno le scrivere *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori, e architettori* come fece Giorgio Vasari nel Cinquecento. E allora l’opera rinvia all’artista e l’artista all’opera, come dice inizialmente il testo di Heidegger, senza che tale circolarità porti frutto.

Per questo, per cogliere l’opera d’arte nella sua scaturigine, nel suo *Ursprung* – come recita il titolo del saggio – Heidegger sonda le modalità performative, vale a dire quegli atti che operano direttamente la contesa di terra e mondo, e che fanno emergere la prima nella sua occultatezza per il plasmatore di mondo.

Provo a offrire una mia traduzione di quello che ritengo il passaggio decisivo per la comprensione dello “strappo” nell’arte:

La contesa non è uno strappo nel senso di prospettare una mera spaccatura, bensì è l’intimità della coappartenenza dei contendenti. Tale contesa proietta gli oppositori nell’origine della loro unità a partire da una base unitaria: è abbozzo (*Grundriß*). È prospettiva (*Aufriß*), che traccia i tratti di fondo da cui sorge il diradare dell’ente. Tale strappo (*Riß*) non fa divergere

¹⁸ UKW, p. 101, trad. modificata.

¹⁹ M. Heidegger, *Über die Sixtina*, cit., p. 121 (trad. it. cit., p. 105).

i contendenti, conduce l'opposizione di misura e limite nella delineazione di un contorno (*Umriß*) unitario. La verità s'instaura come contesa, nell'ente da produrre, solo al modo che tale contesa divampi in quest'ente stesso, il quale cioè è condotto allo strappo. Lo strappo è la compagine unitaria di prospettiva e abbozzo, taglio e scontornatura (*Aufriß und Grundriß, Durch- und Umriß*). [...] Lo strappo deve ritirarsi nel greve pesantore della pietra, nella muta durezza del legno, nel cupo avvampare dei colori. Laddove la terra accoglie in sé lo strappo, questo viene prodotto nell'aperto, vale a dire posto in ciò che affiora all'aperto come occludentesi e custodente. La contesa così condotta nello strappo, e così ritirata nella terra e in tal modo fissata, è la *figura*. Che l'opera sia fatta vuol dire: che la verità sia fissata in figura. Questa è la compagine in cui lo strappo assume commessura.²⁰

VII.

Questo passo può essere illustrato alla luce di un esperimento, prendendo a modello – a titolo di esempio calzante – un manufatto artistico che a sua volta ne risulta illuminato. Si tratta di un'opera di Lucio Fontana, *Concetto spaziale. Attesa* (1964), a sua volta esemplare di altre analoghe produzioni dello stesso artista.

Siamo spettatori di una tela incisa con un taglio verticale; una fenditura essenziale che non squarcia, ma genera uno strappo che connette; una commessura che, anziché isolare, istituisce relazione laddove non vi era nulla, se non tela (in questo caso) bianca. Nella ferita che le è inferta, la tela viene a spiccare in quanto tela: rivela il ruolo di supporto proprio nel momento in cui questo rischia di essere compromesso. L'esser tela della tela ne risulta tematizzato, esplicitato: affiora la sua tensione, lo spessore. Accartocciandosi e gualcendosi, la stoffa rivela la sua fragilità, emette quasi un appello alla cura necessaria perché lo spacco non degeneri in una scissura totale. Violato, il tessuto si richiude in se stesso, "concesce da sé e quiesce entro sé"; eppure in ciò vi è apertura – non solo nel senso materiale della fessura che viene a crearsi – ma perché ci lascia immedesimare nel suo mondo, fa sì che noi, i plasmatori di mondo, empatizziamo il suo essere. Non può essere avvicinato, tale essere, se non per questa via: *hergestellt* e *aufgestellt* – pro-dotto e dischiuso.

Di più, e oltre: se l'esser-ci è temporalità (gli esiti di *Essere e tempo* non sono in alcun modo tolti nel pensiero della *svolta*), quest'opera apre una temporalità originaria: il presente è nell'istante dell'atto della fenditura; passato e futuro sono dati dall'incorniciatura, che conserva l'opera per

²⁰ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege, Gesamtausgabe*, vol. V, Klostermann, Frankfurt a.M. 2003⁸, p. 51, trad. mia.

un avvenire, rispetto al quale lo strappo apparterrà a un momento passato, passibile di essere riattinto. E lo sarà proprio e anche sulla base di tale originaria temporalità e nell'immedesimazione in questa.

La tela così incisa non rappresenta nulla e non descrive: la logica e il linguaggio sono tacitati. Ci cala in uno stato d'animo. Solo superficialmente, per il clamore del momento, questo può essere di *sorpresa* nel senso della *curiosità*: quest'ultima fa emergere l'inabituale così da suscitare appagamento nel ricondurlo entro i confini del consueto e del quotidiano. Ma di fronte al nudo *quid* di questo "strappo", non ci limitiamo a ciò: non c'è acquietamento in un qualche gesto di "normalizzazione". Possiamo provare *ammirazione* per il genio dell'artista: in essa l'inabituale non chiede invero di essere declassato, ma di rimanere tale, coltivato e conservato per tenersi a lungo tale, sempre di nuovo pronto a sorprenderci. È ciò che accade all'opera d'arte con la sua musealizzazione. Rimane però un aspetto che eccede sia la curiosità che l'ammirazione: quest'opera d'arte possiede un *carattere appellativo*. Nello scandalo della ferita ci si rivolge dandoci del tu – in seconda persona: direttamente, come un indice puntato.

Che cosa ha da dirci? – Nulla!

In essa l'ente è nell'atto di dileguare, di voltarci le spalle, per dir così, e di toglierci ogni appiglio.

Come scriveva Heidegger nella lezione *Che cos'è metafisica?* (1929): "L'ente nella sua totalità si dilegua e così proprio il niente ci assale, tace al suo cospetto ogni tentativo di dire 'è'"²¹. È ciò che accade nello stato d'animo dell'angoscia, in cui ci sentiamo spaesati.

Non possiamo dire dinanzi a che cosa uno è spaesato, perché lo è nell'insieme. Tutte le cose e noi stessi sprofondiamo in una sorta di indifferenza [l'ente non ci parla più²²]. Questo, tuttavia, non nel senso che le cose si dileguino, ma nel senso che proprio nel loro allontanarsi le cose si rivolgono a noi. Questo allontanarsi dell'ente nella sua totalità, che nell'angoscia ci accerchia, ci angustia. Non rimane nessun sostegno.²³

A differenza della curiosità e della ammirazione, qui non è questo o quello a risultare inabituale: tutto è inconsueto. L'ente, dileguando, rivolge a noi il proprio rinserrarsi in sé. È un altro modo per dire che la terra si richiude in sé e, in virtù dello strappo, apre un mondo, un mondo autentico, non quello della curiosità, fatto per tornare a richiudersi, né quello dell'ammirazione, che si conserva rigidamente identico a sé, ma un'aper-

²¹ M. Heidegger, *Was ist Metaphysik?* in *Wegmarken, Gesamtausgabe*, vol. IX, a cura di Fr.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1976 (trad. it. di F. Volpi, *Che cos'è metafisica?*, Adelphi, Milano 2001, p. 51).

²² Aggiunta di Heidegger alla quinta edizione, del 1949.

²³ M. Heidegger, *Che cos'è metafisica?*, cit., p. 50.

tura empatica il cui fondamento è da pensarsi a livello ontologico, nella reciprocità di essere ed esser-ci che costituisce il pensiero della *Kehre*.

In tal modo, l'angoscia si rivela identica alla autentica *meraviglia*, quello *stupore* (*taumazein*), cui Platone e Aristotele attribuivano la genesi del filosofare. Non a caso Heidegger ne parla, operando la distinzione qui riportata fra *curiosità*, *meraviglia* e *stupore*, in un corso di lezioni del 1937/38, immediatamente successivo al saggio *Sull'origine dell'opera d'arte* e nel pieno della elaborazione dei *Contributi alla filosofia*²⁴.

VIII.

L'esempio addotto, *Concetto spaziale. Attesa*, non ha in alcun modo l'intento di ridurre lo "strappo" al suo senso letterale, né ha il carattere dell'unicità. Heidegger ci offre un pensiero atto a empatizzare il segno, la traccia, la sua evoluzione, e riprende e amplifica quanto i primi teorici dell'empatia, e da ultimo Heinrich Wölfflin, avevano elaborato nell'ultimo scorcio dell'Ottocento e nel primo Novecento, prima che proprio la scuola fenomenologica compisse l'operazione di pensare a fondo la nozione di *Einfühlung*, riducendola però a una sola delle quattro forme in cui originariamente vigeva: l'empatia interpersonale, sulla quale si concentrano Husserl, Edith Stein, Max Scheler. Uno dei principali teorici dell'empatia, Theodor Lipps, ne classificava quattro varianti: (1) una *empatia appercettiva generale*, nei confronti di tutti gli oggetti: "In una linea, quando la considero, c'è un movimento, un tendersi, allungarsi, limitarsi, un iniziare e terminare bruscamente, o un costante scivolare, un ondeggiare su e giù, un piegarsi, curvarsi, comprimersi e ampliarsi [...] attività che noi viviamo in noi e che empatizziamo nelle forme"; (2) una *empatia di umanizzazione delle cose* (quella che faceva dire a Fr. Th. Vischer che "il mattino sorride, gli alberi sussurrano, il tuono brontola, la nube minaccia [...] Esseri inanimati di ogni genere vengono dotati di volontà"); (3) una *empatia di stati d'animo* ("i colori non sono semplici colori: giallo, rosso, blu, ma sono al contempo qualcosa di serio o allegro, tranquillo o vivace, freddo o caldo, in breve qualcosa di simile a una personalità"); (4) *l'empatia nelle manifestazioni vitali dell'uomo*: quella che nella fenomenologia sarà sondata come unica forma di *Einfühlung*²⁵.

Nella celebre dissertazione inaugurale del 1886, *Prolegomena zu ei-*

²⁴ M. Heidegger, *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte "Probleme" der "Logik"*, *Gesamtausgabe*, vol. XLV, a cura di Fr.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1992², par. 37-38, pp. 157-181 (trad. it. di U.M. Ugazio, *Domande fondamentali della filosofia. Selezione di "problemi" della "logica"*, Mursia, Milano 1990, pp. 112-128).

²⁵ Cfr. A. Pinotti (a cura di), *Estetica ed empatia*, cit., pp. 40-44, 153, 184-88.

ner *Psychologie der Architektur*, Heinrich Wölfflin applicava genialmente questi criteri all'effetto empatico degli edifici, ravvisando una sorta di apriori che ci mette al cospetto della creazione artistica in quanto tale, e che richiedeva una più accurata precisazione e meditazione teoretica²⁶.

Ebbene, Heidegger ci mostra che l'opera d'arte – in specie quella astratta e informale, e la stessa arte asiatica, caratterizzata dal segno, dal tratto che incide, dal solco calligrafico che si amplia e si comprime – ha il suo momento connotante nello strappo che produce e dischiude, che ci fa empatizzare le cose prive di mondo nella loro cosalità come dissidio di terra recondentesi e di mondo aprentesi. L'opera d'arte, nel gesto essenziale della sua genesi è strappo che delinea, e delineando istituisce un mondo di relazione. L'empatia nei confronti di quell'ente che ci lascia immedesimare nella terra, rappresenta una via d'accesso a quella *empatia ontologica* i cui connotati e le cui movenze sono abbozzate – evidentemente in termini che lo stesso Heidegger giudicò insufficienti – nei *Contributi alla filosofia*.

IX.

Veniamo così alla celebre frase di Dürer che Heidegger cita allo scopo di chiarire il senso di questo *Riß* di cui si va ragionando: “*Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie*”. Traduciamo: “In verità l'arte sta nascosta nella natura, chi sa strapparla fuori, ce l'ha”. Heidegger avverte che dobbiamo leggere queste parole andando al di là del significato letterale che esse possedevano probabilmente nell'intenzione immediata dell'artista, riferita all'atto di incidere, scavare (*reißen*) con il bulino la superficie del legno o del rame. Non si tratta poi di leggersi solo l'idea platonizzante di una forma nascosta dentro la contingenza della materia, pure in voga al tempo di Dürer, il quale era però ben consapevole dell'irriducibilità della bellezza individuale alla norma ideale. Piuttosto, Heidegger ci ha abituato a pensare l'atto del *reißen* come un condurre davanti a sé (questo il senso per cui chi sa strapparla fuori, *ce l'ha*) ciò che sta nascosto, e cioè riuscire a immedesimarsi in esso. Il termine *Natur* traduce il greco *physis*, che nel frammento DK22B123 di Eraclito (*physis kryptesthai philei*) rivela il carattere proprio di ciò che Heidegger attribuisce alla terra. Il tratto strappa fuori e conduce al cospetto, aprendo ciò che è celato nella sua ascosità, permettendo al fruitore di immedesimarsi in ciò che è privo di mondo. In questo

²⁶ Il testo originale è richiamabile online: <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Woelfflin/Woelfflin1886.htm>

senso l'arte si nasconde entro la *physis*, si immedesima in essa, per trarla al cospetto del plasmatore di mondo.

Questo atto di immedesimazione ricorre nella lettura che Heidegger darà della *Madonna Sistina* di Raffaello: ci dice che è “*Antlitz im Sinne von Entgegenblick*”²⁷: il suo volto restituisce lo sguardo. L'opera d'arte apre uno spazio di comunicazione che è empatizzante. Laddove affermava che la cosa è priva di mondo, l'animale povero di mondo, l'esserci plasmatore di mondo, Heidegger non si pronunciava sulla sfera del divino, con cui si confrontò nella sezione conclusiva dei *Contributi*, dedicata all'*ultimo Dio*. La sfera del divino è tale che – qualora sussista – ci è preclusa. In ciò è chiusa al pari della terra. Solo l'opera d'arte è capace di metterci in comunicazione con il divino, recandolo al nostro cospetto nella sua specificità di “realtà che rivolge lo sguardo, e lo ricambia” – come già il Cusano ebbe a notare nel suo capolavoro *De visione dei* (1453) – e rivolgendolo alla nostra capacità di plasmare mondo. Anche qui ciò che accade è *Riß*: separa l'umano e il divino additando la via di ciò che può unire, perché, come diceva Hölderlin, “là dov'è pericolo, cresce anche ciò che salva”.

²⁷ M. Heidegger, *Über die Sixtina*, cit., p. 119 (trad. it. cit., p. 103).

Heidegger: lo strappo nell'arte

Dagli scritti di Heidegger sull'arte, e in specie dal saggio principale degli anni Trenta, *Sull'origine dell'opera d'arte*, affiorano strumenti per comprendere alcune espressioni artistiche, le quali, come nel caso di alcune tele di Lucio Fontana, illuminano a loro volta le pagine del filosofo. Nel prendere congedo dall'ontologia fondamentale di *Essere e tempo*, Heidegger abbraccia un modello circolare desunto dalla sua elaborazione della *Kebre*: così come in questa il *Da-sein* riesce a immedesimarsi nel trattenersi presso sé del *Seyn* (*epochè*), allo stesso modo, nell'opera d'arte ha luogo una empatia per cui il fruitore, plasmatore di mondo, accede alla chiusa cosalità del manufatto. In tal senso la "lotta di terra e mondo" riflette l'ontologia della *Kebre*. E il gesto artistico fondamentale, indicato nel termine *Riß* (*strappo*), è luogo per eccellenza della *svelatezza*, dove la verità viene fissata in figura.

PAROLE CHIAVE: strappo (*Riß*), empatia, Lucio Fontana, opera d'arte, verità.

The Drawing in Art

From Heidegger's writings on art, and specially from the principal essay in the 30's, *The Origin of the Work of Art*, we can earn some tools for the comprehension of certain artistic expressions, which can in their turn illuminate the philosopher's writing, for example some canvas works by Lucio Fontana. Giving up the fundamental ontology of *Being and Time* Heidegger assumes a circular pattern derived from his development of the *Kebre*-thought: just as in this thinking the *Da-sein* can relate to the *Being* in its holding on its own (*epochè*), in the same way the work of art produces an empathy, in which the world-building spectator accesses to the closure of the thingness of the artefact. In this sense the "strife of earth and world" reflects the ontology of the *Kebre*. And the essential art gesture, named *Riß* (drawing), is the place par excellence of the *unconcealment*, in which truth is fixed in figure.

KEYWORDS: drawing (*Riß*), empathy, Lucio Fontana, artwork, truth.

Chiara Pasqualin

La valenza etico-metafisica dell'arte. Un confronto tra Heidegger e Jaspers

La questione dell'arte offre un punto di vista privilegiato per sviluppare un confronto teoretico tra le prospettive di Jaspers e Heidegger, paradigmatici nel Novecento per aver riproposto in grande stile la questione dell'essere assumendo come punto di riferimento privilegiato l'esistenza¹. Avendo di mira un confronto di natura "teoretica", non si intende fare un bilancio storico-filosofico delle dipendenze e delle influenze reciproche rilevabili tra questi pensatori, né, conseguentemente, formulare un giudizio definitivo su quale dei due avrebbe maggiormente influenzato l'altro. Diversamente, ci preme mostrare, innanzitutto, come la questione dell'arte non sia marginale nelle analisi di Heidegger e Jaspers, ma individui un nucleo centrale del loro pensiero, e quindi di ogni progetto di comprensione filosofica dell'esistenza che si lasci ispirare da quelle ricerche². Basandoci su una comprensione immanente di ciascuna delle due riflessioni, potremo, inoltre, appurare che esistono delle coordinate comuni e dei punti di convergenza tra i loro approcci. In particolare, verranno a delinarsi delle tesi fondamentali sull'arte che valgono sia per Jaspers che per Heidegger. Non c'è dubbio che queste tesi evidenziano convergenze principalmente formali – mentre invece i contenuti specifici

¹ Quanto alla riflessione heideggeriana sull'arte ci limitiamo a segnalare tra i numerosi studi: W. Biemel, F.-W. von Herrmann (a cura di), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1989; F.-W. von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1994. Sulla concezione dell'arte jaspersiana si vedano: R. Bartoli, *Die Wahrheit der Kunst in der ästhetischen Auffassung von Karl Jaspers*, in "Jahrbuch der Österreichischen Karl-Jaspers-Gesellschaft", XII, 1999, pp. 43-58; H. Saner, *Philosophie und Kunst. Im Hinblick auf Karl Jaspers*, in R. Schulz (a cura di), „Wahrheit ist, was uns verbindet“: *Karl Jaspers' Kunst zu philosophieren*, Wallstein-Verlag, Göttingen 2009, pp. 63-77.

² È stato soprattutto il lavoro di Giorgio Penzo a promuovere ed incentivare una lettura congiunta delle prospettive di Heidegger e Jaspers quali rappresentanti della filosofia dell'esistenza. Cfr. soprattutto: G. Penzo, *Essere e Dio in Karl Jaspers*, Sansoni, Firenze 1972.

dei medesimi concetti applicati dai due autori presentano differenze e sfumature che non possono essere trascurate. Ciononostante, il riconoscimento di una comune nomenclatura consente di esplicitare, al fondo delle due prospettive, un modello di comprensione dell'arte che ne valorizza la valenza etico-metafisica. Chiarire la portata etico-metafisica dell'opera d'arte all'interno di un tale orizzonte interpretativo costituisce il principale obiettivo delle nostre analisi.

1. La valenza metafisica dell'arte

Se è vero che nell'opera di Heidegger prevale un'accezione negativa di "metafisica", intesa come quella tradizione di pensiero che ha obliato l'essere per porre al centro l'ente e il suo afferramento teoretico³, vi è però traccia di un uso diverso del termine in cui esso compare per indicare "l'accadimento fondamentale nell'esserci"⁴. In questo senso la metafisica non indica un particolare ambito disciplinare all'interno della filosofia, ma una dinamica caratteristica dell'essere umano che viene designata come trascendenza⁵. Assumendo quest'ultima nozione in un senso verbale, Heidegger interpreta la trascendenza come un oltrepassare l'ente in direzione dell'essere, come un movimento, però, che non accade di tanto in tanto, ma che è costantemente in atto nell'esistenza, così da renderla capace di interazione concreta con gli enti⁶. Anche nella riflessione di Jaspers si può individuare un'accezione negativa del termine metafisica. Il filosofo è diffidente nei confronti di quella "metafisica profetica" che si pone come un sapere oggettivo, ovvero come una conoscenza valida universalmente e con pretese di scientificità⁷. Per Jaspers la metafisica autentica è, invece, il percorso imboccato dal domandare fi-

³ Cfr. soprattutto M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik, Gesamtausgabe* (102 voll., 1975-, Klostermann, Frankfurt a.M.), vol. XL, a cura di P. Jaeger, 1983 (trad. it. di G. Masi, *Introduzione alla metafisica*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1968).

⁴ M. Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, in *Wegmarken, Gesamtausgabe*, vol. IX, a cura di F.-W. von Herrmann, 1976, pp. 103-22 (trad. it. di F. Volpi, *Che cos'è metafisica?*, in M. Heidegger, *Segnavia*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987, pp. 59-77, qui p. 77).

⁵ Cfr. *ivi*, p. 60. Cfr. anche M. Heidegger, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz, Gesamtausgabe*, vol. XXVI, a cura di K. Held, 1978 (trad. it. di G. Moretto, *Principi metafisici della logica*, il nuovo melangolo, Genova 2000, pp. 198-99, dove si afferma che "la trascendenza [...] è la costituzione metafisica fondamentale dell'esserci").

⁶ Cfr. M. Heidegger, *Vom Wesen des Grundes*, in *Wegmarken*, *cit.*, pp. 123-75 (trad. it. di F. Volpi, *Dell'essenza del fondamento*, in *Segnavia*, *cit.*, pp. 79-131, qui pp. 93-94). Cfr. anche M. Heidegger, *Principi metafisici della logica*, *cit.*, pp. 182, 190-203.

⁷ Cfr. K. Jaspers, *Philosophie*, vol. 3 (*Metaphysik*), Springer, Berlin 1932, 1956⁶ (trad. it. di U. Galimberti, *Metafisica*, Mursia, Milano 1972, pp. 122-24).

losofico quando si lascia guidare dall'“impulso esistenziale” della ricerca dell'essere assoluto, che non va confuso con quello degli oggetti mondani e dell'esistenza⁸. La metafisica come direzione possibile e culminante del filosofare nasce, più precisamente, dall'impulso del “trascendere metafisico”, dalla tensione ad andare oltre l'oggettività che possiamo conoscere e spiegare intellettualmente – nel senso dell'*Erkennen* – e oltre i limiti di ciò che siamo⁹.

La qualifica “metafisica” non viene quindi attribuita dai due autori ad un sapere oggettuale specifico, quello vertente sull'ambito di ciò che è sovrasensibile, ma – prima ancora che alla stessa filosofia – ad un impulso o moto esistenziale che è definito come trascendere. I due autori concordano, inoltre, nella definizione formale di tale moto esistenziale: si tratta di un “oltrepassare” (*überschreiten*) ciò che è più prossimo, conoscibile e manipolabile – gli enti heideggeriani o gli oggetti jaspersiani – per aprirsi ad una dimensione ulteriore, quella dell'essere¹⁰. Anche a proposito del concetto di essere, si può rilevare nei due approcci una medesima determinazione *ex negativo*, cioè a partire dalla differenza rispetto all'ambito ontico-oggettuale¹¹. L'essere circoscrive, in termini generali e condivisi, la dimensione di ciò che non si lascia ridurre agli enti. Per entrambi gli autori è valido, quindi, il principio della differenza ontologica, sebbene sulla natura, l'articolazione interna e il grado di accessibilità dell'essere vengano espressi punti di vista non coincidenti¹².

⁸ Cfr. *ivi*, pp. 19-20.

⁹ Sul trascendere metafisico e sul suo impulso cfr. *ivi*, p. 75.

¹⁰ Cfr. K. Jaspers, *Von der Wahrheit. Philosophische Logik* 1, Piper, München 1947, 1991⁴ (trad. it. di D. D'Angelo, *Della verità. Logica filosofica*, Bompiani, Milano 2015, p. 221: “Noi trascendiamo verso ogni abbracciante, ciò significa: noi superiamo [*überschreiten*] l'oggettualità determinata in direzione di un divenire-consapevoli di ciò che la abbraccia”). Cfr. M. Heidegger, *Principi metafisici della logica*, cit., pp. 196-97: “Essere soggetto significa trascendere. L'esserci cioè non esiste per noi, all'occasione compiere un superamento; esistere significa invece superare (*überschreiten*) originariamente”.

¹¹ Cfr. M. Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie, Gesamtausgabe*, vol. XXIV, a cura di F.-W. von Herrmann, 1975 (trad. it. di A. Fabris, *I problemi fondamentali della fenomenologia*, il nuovo melangolo, Genova 1999, pp. 305-7). Cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., pp. 79-83.

¹² Nella prospettiva dei due autori l'essere è, in positivo, la condizione perché l'ente possa divenire manifesto per noi. Si confrontino, a tal proposito, queste due affermazioni: l'essere “è ciò che non appare direttamente, ma in cui tutto può apparire per noi” (K. Jaspers, *Della verità*, cit., p. 81); “L'Essere, anzi la permanenza essenziale, è ciò proveniente da cui e ritornando a cui soltanto l'ente è svelato e riportato in salvo e, in quanto ente, diventa essente” (M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie [Vom Ereignis]*, *Gesamtausgabe*, vol. LXV, a cura di F.-W. von Herrmann, 1989, 1994² [trad. it. di F. Volpi, A. Iadicco, *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*, Adelphi, Milano 2007, p. 261]). Tuttavia, soprattutto l'analisi condotta da Jaspers in *Della verità* presenta una complessa articolazione interna della dimensione dell'essere che non si trova in Heidegger. Ci riferiamo, nello specifico, alla cosiddetta “periecontologia” jaspersiana, riflessione entro la quale

L'accentuazione del movimento dell'oltrepassare nella dinamica trascendente si accompagna in entrambi i casi alla presa di distanza da un possibile fraintendimento: trascendere non significa oltrepassare l'ente per non farvi più ritorno. Una simile equazione sussiste per Jaspers solo per quel "falso trascendere"¹³ che – in termini heideggeriani – sfrutta l'ente come un "mero trampolino di lancio" per approdare ad un aldilà che pretende di possedere immediatamente e al cui confronto il mondano appare un nulla¹⁴. Nel *trans* del *transcendere* non va accentuato e ipostatizzato l'oltre, ma va privilegiato l'oscillante movimento di transito, che in fondo non supera lo spazio finito del "tra". Si riscopre allora un senso del trascendere che – come ha ben visto Jaspers – si realizza in un movimento di sospensione, compito infinito dell'uomo demoniaco – indole propria dell'artista¹⁵ – che vive sul "filo di una lama"¹⁶, tra l'ente e l'essere, tra l'immanenza e la trascendenza¹⁷. Essere sospesi tra l'immanenza e la trascendenza, spingersi all'essere per riscoprire l'ente

l'ambito dell'essere è definito come "abbracciante" (*umgreifend*) in quanto rappresenta un orizzonte aperto e illimitato che include in sé ogni oggetto e ambito esperibile (cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., pp. 79-83). Nella sua periecontologia Jaspers distingue tra l'essere che noi stessi siamo (ulteriormente articolato in: esserci, coscienza in generale, spirito ed esistenza) e l'essere stesso (*das Sein selbst*), che comprende il mondo e la trascendenza propriamente detta (cfr. *ivi*, pp. 97-247).

¹³ Cfr. K. Jaspers, *Metafisica*, cit., p. 63.

¹⁴ Cfr. M. Heidegger, *Einleitung in die Philosophie, Gesamtausgabe*, vol. XXVII, a cura di O. Saame, I. Saame-Speidel, 1996 (trad. it. di M. Borghi con la coll. di I. De Gennaro e G. Zaccaria, *Avviamento alla filosofia*, Marinotti, Milano 2007, p. 283).

¹⁵ Sul tipo dell'uomo demoniaco cfr. K. Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, Springer, Berlin 1919, 1971⁶ (trad. it. di V. Loriga, *Psicologia delle visioni del mondo*, Astrolabio, Roma 1950, pp. 411-23).

¹⁶ L'espressione compare nella *Psicologia* jaspersiana per indicare il movimento caratteristico della vita umana autenticamente realizzata che non cade né nell'attaccamento cieco al finito né nella rassicurante contemplazione di un assoluto fuori dal mondo (cfr. *ivi*, p. 402).

¹⁷ Nel contesto di questo saggio, il termine "trascendenza" non indica solo il moto esistenziale dell'oltrepassare, ma compare anche per designare la dimensione dell'essere, in quanto essa trascende l'ambito degli enti. In Jaspers questo uso è attestato fin da *Filosofia*, opera in tre volumi del 1932 (cfr. K. Jaspers, *Metafisica*, cit., p. 41), e ritorna, in modo più esplicito, in *Della verità*, scritto pubblicato nel 1947 (cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., pp. 217-29). Quanto ad Heidegger, la possibilità di un impiego analogo del termine è suggerita in *Essere e tempo* (cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit, Gesamtausgabe*, vol. II, a cura di F.-W. von Herrmann, 1977 [trad. it. di F. Volpi sulla vers. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2001, § 7 C, p. 54: "L'essere è il *transcendens* puro e semplice"]). Occorre precisare, inoltre, che per Jaspers la trascendenza in senso autentico è l'essere inteso come l'"abbracciante per eccellenza" (K. Jaspers, *Della verità*, cit., p. 221), il quale identifica la divinità – indeterminata ed indeterminabile, perciò mai Dio personale (cfr. K. Jaspers, *Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung*, Piper, München-Zürich 1984⁴ [trad. it. di F. Costa, *La fede filosofica di fronte alla rivelazione*, Longanesi, Milano 1970, pp. 284-286]) – e il principio datore della libertà esistenziale.

sotto una nuova luce: questo è in breve il movimento trascendente quale slancio metafisico fondamentale.

Questi chiarimenti offrono le premesse per indagare, nello specifico, la valenza metafisica dell'arte che emerge dalle riflessioni dei due autori. In una prima approssimazione, possiamo dire che l'opera d'arte acquista una siffatta valenza nella misura in cui nell'artista e nel fruitore si realizza un trascendere esplicito. Ciò è chiaramente messo in luce da Jaspers, per il quale, come vedremo, l'arte è un linguaggio cifrato in cui l'esistenza è portata in contatto con l'essere. Non si trova, invece, alcun riferimento esplicito al trascendere nel saggio heideggeriano sull'opera d'arte. Nondimeno, l'"immedesimazione" (*Verrückung*) che per Heidegger colpisce lo spettatore¹⁸, ma interessa anche il vero artista¹⁹, cela in sé un movimento di trascendimento. La *Verrückung* è, letteralmente, uno spostamento – al contempo attuato e subito dall'esserci – dall'ente alla verità dell'essere. Tale spostamento è sempre insieme *Ent-rückung*, cioè un essere attratti e rapiti dalla verità, ed *Ein-rückung*, un essere riportati *dentro* la sfera ontica, dentro la terra e lo spazio dell'abitare umano. Si dispiega così la dinamica di un oltrepassamento che è, come abbiamo visto, sempre anche un ritorno. Come per Heidegger il rapimento ek-statico dell'artista e del fruitore non può che radicarsi nella terra di cui l'opera è fatta, così non esiste per Jaspers un esser-fuori genuino che non sia sempre anche un esser-dentro²⁰. Un esser-fuori privo di ogni riferimento al mondano non sarebbe altro che un falso misticismo²¹. Nell'arte è invece in gioco una mistica diversa, possibile in virtù della trasfigurazione della terra e del mondo in spazio di manifestazione dell'essere. Mistica è, in questo senso genuino, tanto l'"immedesimazione" di Heidegger, quanto ciò che Jaspers descrive come contemplazione propria della fantasia²², ovvero come esperienza dell'essere nell'oggettività. Dal punto di vista di Jaspers, l'opera d'arte consente di non perdersi nell'assoluto, nella contemplazione di un aldilà disincarnato, ma di ritrovare nel corpo dell'arte il riflesso di una luce altra – che è però visibile ed esperibile solo nel suo fragile riflesso terreno –.

¹⁸ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege, Gesamtausgabe*, vol. V, a cura di F.-W. von Herrmann, 1977, pp. 1-74 (trad. it. di P. Chiodi, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69, qui pp. 50-51).

¹⁹ Cfr. M. Heidegger, *Hölderlins Hymne "Andenken"*, *Gesamtausgabe*, vol. LII, a cura di C. Ochwadt, 1982 (trad. it. di C. Sandrin, U. Ugazio, *L'inno 'Andenken' di Hölderlin*, Mursia, Milano 1997, p. 41, dove si dice a proposito di Hölderlin: "Ma il poeta era spostato [*verrückt*] nel senso di uno spostamento [*Verrückung*] della sua essenza").

²⁰ Cfr. K. Jaspers, *Metafisica*, cit., p. 65.

²¹ L'esperienza di un'unione mistica con la trascendenza viene criticata da Jaspers perché giudicata come una forma di incomunicabile estraniamento dal mondo. Cfr. K. Jaspers, *Philosophie*, vol. 2 (*Existenzerhellung*), Springer, Berlin 1932, 1956⁶ (trad. it. di U. Galimberti, *Chiarificazione dell'esistenza*, Mursia, Milano 1978, pp. 189 e 245).

²² Cfr. ivi, pp. 249-51.

Questa valenza metafisica dell'arte può essere compresa facendo riferimento allo statuto che i due autori riconoscono all'opera, la quale costituisce un medium tra l'esistenza e l'essere, tra l'uomo e la trascendenza. Su questa tesi convergono le prospettive dei due filosofi. Nel saggio su *La questione della tecnica* Heidegger riprende un passo del *Simposio*²³ e mostra in quale senso l'arte sia ποιήσις. Il senso di questa nozione greca non viene appiattito da Heidegger sull'idea dell'imitazione, che appare invece preponderante nel X libro della *Repubblica*²⁴, ma viene ricercato piuttosto nel caratteristico movimento manifestativo dell'arte, la quale porta in luce qualcosa traendolo dal nascondimento²⁵. L'arte mostra, fa apparire, rende visibile una dimensione che non è accessibile così come lo sono gli enti, cioè attraverso la manipolazione o la conoscenza teoretico-oggettivante: la dimensione dell'essere²⁶.

Questa positiva caratterizzazione della dinamica disvelante dell'arte è condivisa anche da Jaspers. Non ci sono dubbi che per Jaspers la funzione dell'arte è quella di rendere visibile la trascendenza, l'essere. Jaspers afferma che l'arte ha una vocazione perenne, quella di "rendere sensibile" (*fühlbar machen*) la trascendenza²⁷. Questa visibilizzazione propria dell'arte²⁸ è ciò che egli esprime nell'idea della trasparenza degli oggetti metafisici, ovvero delle cosiddette "cifre"²⁹. La cifra è definita da Jaspers come un linguaggio o una manifestazione della trascendenza che non è

²³ Cfr. Plat., *Symp.* 205 b, 8-9.

²⁴ Cfr. Plat., *Resp.* 595 a-608 b. Del resto, proprio la concezione mimetica dell'arte è respinta da Heidegger, per il quale l'opera non è la riproduzione (*Wiedergabe*) di enti singoli semplicemente-presenti, o di una supposta essenza universale delle cose (cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 22). Sulla concezione mimetica dell'arte si pronuncia negativamente anche Jaspers, affermando che "l'imitazione non è arte" (K. Jaspers, *Metafisica*, cit., p. 318).

²⁵ Cfr. M. Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, in *Vorträge und Aufsätze, Gesamtausgabe*, vol. VII, a cura di F.-W. von Herrmann, 2000, pp. 5-36 (trad. it. di G. Vattimo, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, pp. 5-27, qui pp. 8-9).

²⁶ Cfr. M. Heidegger, *Parmenides, Gesamtausgabe*, vol. LIV, a cura di M.S. Frings, 1982 (trad. it. di G. Gurisatti, *Parmenide*, Adelphi, Milano 1999, p. 211: "L'opera d'arte lascia apparire l'essere e lo porta nella svelatezza").

²⁷ Cfr. K. Jaspers, *Die geistige Situation der Zeit*, De Gruyter, Berlin 1931, 1933⁵ (trad. it. di N. De Domenico, *La situazione spirituale del tempo*, pref. di A. Rigobello, Jouvence, Roma 1982, p. 160: "Oggi, come sempre, l'arte dovrebbe saper render sensibile la trascendenza, naturalmente senza farne il suo scopo diretto [...]").

²⁸ Cfr. K. Jaspers, *Leonardo als Philosoph*, Francke, Bern 1953 (trad. it. di F. Masini, *Leonardo filosofo*, Abscondita, Milano 2001, p. 24, dove, a proposito dell'opera di Leonardo, Jaspers scrive: "È il visibilizzarsi della trascendenza che pertanto resta nascosta, è l'esprimersi di ciò che nella corporeità non è corporeo").

²⁹ Cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., p. 2059: "L'oggetto semplicemente sussistente in modo opaco diviene trasparente nel trascendere. L'oggetto che sussiste muto e inespessivo diviene cifra".

però la trascendenza stessa, la quale è in sé inaccessibile³⁰. L'arte è per Jaspers una "scrittura metafisica in cifre" (*metaphysische Chifferschrift*) che lascia trasparire attraverso le sue forme la dimensione inoggettuale dell'essere³¹. L'arte, compresa in questo genuino significato metafisico, viene designata come "grande arte": così è chiamata "quell'arte metafisica che, con la visibilità raggiunta attraverso di essa, rivela l'essere stesso"³².

Volendo riassumere la positiva concezione dell'arte propria dei due autori, possiamo condensarla nella formula: l'arte è linguaggio dell'essere. Questa definizione è vera tanto per Jaspers, per il quale l'arte è cifra e quindi linguaggio della trascendenza³³, quanto per Heidegger, come si può ricavare più generalmente dal pensiero della storia dell'essere³⁴. Se questa definizione sintetica è valida per entrambi gli autori dal punto di vista formale, sono diversi i contenuti cui essa sottende. Si deve cogliere infatti una tensione tra le due prospettive, determinata da una diversa interpretazione del linguaggio³⁵. Se per Heidegger il linguaggio è la casa dell'essere³⁶, per Jaspers esso funge solo da ponte che rinvia inadeguatamente all'essere³⁷. Conseguentemente, nella prospettiva heideggeriana l'opera è la casa, il luogo, in cui si dà la verità e, per così dire, il corpo stesso dell'essere³⁸. Per Jaspers, invece, l'opera è ponte, perché non è il luogo di accadimento dell'essere, ma l'oggetto in cui l'essere, in sé inattingibile, diventa manifesto per noi.

³⁰ Cfr. K. Jaspers, *Metafisica*, cit., pp. 243 e 267.

³¹ Cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., p. 1831.

³² *Ibidem*.

³³ Per Jaspers le "opere autentiche di chi crea davanti alla verità della trascendenza [...] offrono all'uomo il linguaggio che rende accessibile l'essere" (K. Jaspers, *Philosophie*, vol. 1 [*Philosophische Weltorientierung*], Springer, Berlin 1932, 1956⁶ [trad. it. di U. Galimberti, *Orientazione filosofica nel mondo*, Mursia, Milano 1977, p. 269]).

³⁴ Cfr. M. Heidegger, *Logik. Heraklits Lehre vom Logos*, in *Heraklit, Gesamtausgabe*, vol. LV, a cura di M.S. Frings, 1979, pp. 183-402 (trad. it. di F. Camera, *Logica. La dottrina eraclitea del Logos*, in *Eraclito*, Mursia, Milano 1993, pp. 121-260, qui p. 241: "Pensare e poetare [*Dichten*], benché in modi fondamentalmente diversi, sono originariamente (ed inizialmente) la stessa cosa: sono quel portar fuori l'essere nella parola che lo riunisce nella parola").

³⁵ Cfr. D. Di Cesare, *Jaspers, Heidegger et le langage*, in "Archives de Philosophie", LIX, 3, 1996, pp. 381-401.

³⁶ M. Heidegger, *Brief über den „Humanismus“*, in *Wegmarken*, cit., pp. 313-64 (trad. it. di F. Volpi, *Lettera sull'„umanismo“*, in *Segnavia*, cit., pp. 267-315, qui p. 267).

³⁷ Cfr. M. Heidegger, K. Jaspers, *Briefwechsel 1920-1963*, a cura di W. Biemel, H. Saner, Klostermann, Frankfurt a.M. 1990 (trad. it. di A. Iadicicco, *Lettere 1920-1963*, Cortina, Milano 2009, p. 164: "Espressioni come 'casa dell'essere' – rifiuto di accoglierle, dal momento che a me tutto il linguaggio pare invece solo un ponte").

³⁸ Cfr. M. Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, Erker, St. Gallen 1969 (trad. it. di C. Angelino, *L'arte e lo spazio*, il nuovo melangolo, Genova 2000, p. 39, dove a proposito della scultura si legge: "Il farsi corpo [*Verkörperung*] della verità dell'Essere nella sua opera instaurante luoghi").

Questo aspetto risalta con maggiore evidenza se si considera in che senso l'opera è linguaggio. Nella prospettiva jaspersiana l'opera è linguaggio soprattutto nella misura in cui è la comunicazione della personale esperienza dell'essere avuta dall'artista³⁹. Dalla riflessione heideggeriana si deduce invece che l'opera è linguaggio poiché è essenzialmente Poesia (*Dichtung*), cioè istituzione dell'essere, nel senso che essa fa scaturire la verità, o, meglio, lascia che la verità accada⁴⁰. Se nel fare artistico Jaspers privilegia quindi il momento comunicativo, Heidegger accentua quello passivo-responsivo poiché "il produrre che fa [che crea = *schöpfen*] è 'in primo luogo un ricevere e un assumere'"⁴¹ la verità dell'essere che si concede all'uomo in una logica di riferimento e bisogno vicendevole.

La diversa accentuazione appena rilevata si riflette sulla valutazione del ruolo dell'artista. A quest'ultimo, alla sua personale storia e sensibilità esistenziale, Jaspers attribuisce un peso decisivo, mentre Heidegger ne ridimensiona il significato, valorizzando in chi crea la docilità a ritrarsi per far spazio all'evento dell'essere⁴². Il creare risponde, in fondo, per Jaspers al bisogno e alla volontà di comunicazione⁴³, mentre per Heidegger è il risultato di un contegno in cui l'iniziativa soggettiva e la mira intenzionale sono sospese. Non stupisce quindi che i due autori si accostino diversamente all'opera di Van Gogh. Mentre Jaspers esamina l'evoluzione dell'opera del pittore olandese considerando il decorso della malattia e la visione personale dell'artista⁴⁴, Heidegger prescinde completamente dal dato biografico⁴⁵. Da un lato, Jaspers sottolinea l'importanza del contesto

³⁹ Cfr. K. Jaspers, *Metafisica*, cit., p. 316: "Se la trasmissione della lettura della cifra che si incontra nella natura, nella storia e nell'uomo si realizza nell'intuizione e non nei pensieri speculativi, questa trasmissione (*Mitteilung*) è arte".

⁴⁰ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pp. 56-61. Cfr. anche M. Heidegger, *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"*, *Gesamtausgabe*, vol. XXXIX, a cura di S. Ziegler, 1980 (trad. it. di G.B. Demarta, *Gli inni di Hölderlin "Germania" e "Il Reno"*, Bompiani, Milano 2005, p. 251).

⁴¹ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 67.

⁴² Cfr. *ivi*, p. 25: "È proprio della grande arte – e di questa soltanto qui si discorre – il porsi dell'artista di fronte all'opera come qualcosa di indifferente, come una specie di momento passeggero annullantesi nell'operare stesso in vista della produzione dell'opera".

⁴³ L'arte è un modo di estrinsecarsi della comunicazione esistenziale, la quale rappresenta, in un certo senso, un bisogno, costituendo una tappa necessaria nel processo del divenire se stessi. Cfr. K. Jaspers, *Chiarificazione dell'esistenza*, cit., p. 70: "Voler sottrarsi all'autentica comunicazione significa rinunciare al proprio se-stesso; se mi sottraggo, tradisco me stesso e con me l'altro".

⁴⁴ Cfr. K. Jaspers, *Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, Bircher, Bern 1922 (trad. it. di B. Baumbusch, M. Gandolfi, *Genio e follia. Strindberg e Van Gogh*, pref. di U. Galimberti, Cortina, Milano 2001).

⁴⁵ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pp. 21-22.

e del tessuto relazionale⁴⁶, dall'altro, Heidegger decontestualizza l'opera che finisce per ergersi nella sua solitudine e "sembra far dileguare ogni rapporto con gli uomini"⁴⁷.

L'incontro dello spettatore con l'opera d'arte, e quindi la percezione dell'essere in trasparenza, si presenta nelle riflessioni dei due autori come un'esperienza di stupore. Quest'ultimo è, potremmo dire, l'esperienza metafisica per eccellenza, un'esperienza ante-predicativa, cioè anteriore ad ogni postura scientifico-teoretica e radicata piuttosto nell'abituale prassi esistenziale. L'esperienza di una stretta connessione tra l'opera d'arte e lo stupore è innanzitutto desumibile dall'analisi heideggeriana del fenomeno dell'"urto": "Che mai c'è di più abituale del fatto che l'ente è? Nell'opera, invece, lo straordinario è proprio questo: che l'ente, in quanto tale, è"⁴⁸. Ciò che qui viene descritto come l'urto prodotto dalla grande arte, ovvero il divenire straordinario dell'abituale, appare coincidere con la dinamica tipica dello stupore così come è descritta nel corso heideggeriano del 1937-1938⁴⁹. Lo stupore è una tonalità emotiva fondamentale che non si è presentata però solo nel mondo greco – in cui essa era certo emblematica –, ma che può sempre insorgere nell'uomo in virtù della sua natura metafisico-trascendente⁵⁰. L'incontro con l'opera d'arte rappresenta una situazione privilegiata in cui l'uomo è portato a questa disposizione emotiva. A generare lo stupore è la sospensione del riferimento pratico-progettuale all'ente, in cui altrimenti ci troveremmo assorbiti, e quindi la possibilità di essere colpiti dal semplice fatto che qualcosa sia anziché non essere. Proprio perché l'ente non è più percepito come un che di "significativo", come un mezzo funzionale ad un progetto, esso libera l'uomo all'esperienza dell'essere, del fatto che qualcosa in generale sia.

Chi parla di "esperienza metafisica" in senso proprio è però Jaspers⁵¹, il quale intende così indicare una percezione diversa da quella meramente sensoriale, come pure dal coglimento teoretico-conoscitivo: si tratta di una "sensibilità" immediata per l'essere che si manifesta in trasparenza

⁴⁶ Cfr. K. Jaspers, *Genio e follia*, cit., in part. pp. 150-51.

⁴⁷ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 50.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Cfr. M. Heidegger, *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte „Probleme“ der „Logik“*, *Gesamtausgabe*, vol. LXV, a cura di F.-W. von Herrmann, 1984 (trad. it. di U.M. Ugazio, *Domande fondamentali della filosofia. Selezione di "problemi" della "logica"*, Mursia, Milano 1988, in part. p. 118).

⁵⁰ Cfr. M. Heidegger, *Nachwort zu: "Was ist Metaphysik?"*, in *Wegmarken*, cit., pp. 303-12 (trad. it. di F. Volpi, *Poscritto a "Che cos'è metafisica?"*, in *Segnavia*, cit., pp. 257-66, qui p. 261: "Unico fra tutti gli enti, l'uomo, chiamato dalla voce dell'essere, esperisce la meraviglia di tutte le meraviglie [*das Wunder aller Wunder*]: che l'ente è").

⁵¹ Cfr. K. Jaspers, *Metafisica*, cit., p. 244.

nella realtà circostante. A leggere il “primo linguaggio”, ovvero la realtà che riluce sotto forma di cifra, è solo l’uomo come esistenza, ovvero come soggetto libero e capace di “vedere” oltre il mero piano empirico e lo spazio della soddisfazione vitale-pulsionale. Agli occhi dell’esistenza – e proprio la fantasia è per Jaspers “l’occhio dell’esistenza possibile”⁵² – tutto può trasformarsi in cifra: sia le realtà date che quelle prodotte dall’uomo⁵³. La fantasia, concepibile come la fonte trascendentale dell’esperienza metafisica, è attiva, inoltre, nella contemplazione delle opere d’arte⁵⁴, le quali configurano per Jaspers un “secondo linguaggio”, ovvero l’espressione e la comunicazione di ciò che, ai limiti dell’indicibilità, è stato originariamente percepito dall’esistenza nell’ascolto del primo linguaggio. Tanto l’esperienza metafisica, materia d’ispirazione di ogni creare, quanto la contemplazione rivolta all’arte possono essere interpretate come esperienze di stupore. La realtà trasfigurata in cifra è infatti per Jaspers “il meraviglioso” (*das Wunder*)⁵⁵, non tanto da intendere come un accadimento eccezionale, ma – più nel senso heideggeriano – come un dato fenomenico, anche abituale, che improvvisamente, e in un dato attimo storico, si rivela sotto una nuova luce. Se quindi la realtà cifrata, sia essa primo o secondo linguaggio, è sorgente di stupore autentico, si comprende come quest’ultima esperienza qualifichi l’arte tanto nel suo momento sorgivo che nel momento della sua fruizione.

2. La valenza etica dell’arte

L’urto e l’impatto dell’opera sullo spettatore non sono eventi privi di conseguenze. Sia per Heidegger che per Jaspers, l’incontro con l’opera può comportare infatti una trasformazione esistenziale del singolo in direzione dell’autenticità. Questa trasformazione è dovuta al fatto che l’arte offre al singolo la possibilità di un rapporto con l’essere, nel quale giunge a maturazione il compito esistenziale della realizzazione di sé. La valenza etica dell’arte consiste nell’appello che essa rivolge al singolo a divenire se stesso.

Jaspers e Heidegger concordano nel definire l’autenticità a partire dalla condizione opposta dell’uomo massificato⁵⁶. In questo entram-

⁵² Ivi, p. 269.

⁵³ Cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., pp. 2083-2085.

⁵⁴ Cfr. K. Jaspers, *Chiarificazione dell’esistenza*, cit., p. 250.

⁵⁵ Cfr. K. Jaspers, *Metafisica*, cit., pp. 293-94.

⁵⁶ Cfr. K. Jaspers, *La situazione spirituale del tempo*, cit., p. 100: “Ogni uomo, in quanto esistenza possibile, è come singolo qualcosa di più d’un semplice membro della massa”. Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., § 54, p. 320: “L’esser Se-stesso autentico si determina come una modificazione esistenziale del Si”.

bi seguono Kierkegaard, per il quale il livellamento è il “demone” che comporterà la rovina del singolo⁵⁷. Tuttavia, l'autenticità si conquista attraverso un rapporto con l'essere che si configura diversamente nei due autori. Per Heidegger rapportarsi all'essere significa prendere coscienza della propria finitudine ontologica e, insieme, divenire custodi di quell'evento d'essere, che sta a fondamento di tutto ciò che appare e che si fa fenomeno⁵⁸. L'autenticità indica, però, in questa prospettiva solo un “come”, un modo di esistere memore dell'essere, ed è definita pertanto in termini formali e non valutativi. Del “che cosa”, del contenuto delle scelte che portano concretamente a divenire se stessi, Heidegger non si occupa, lasciando, da questo punto di vista, un vuoto di contenuto etico nel suo discorso. Diversamente, dalla riflessione di Jaspers si evince che l'autenticità è un modo di vita orientato alla trascendenza divina⁵⁹ – che, per quanto indeterminata, è pur sempre creduta come l'origine da cui promana la libertà umana – e teso a combattere le perversioni dell'antiragione⁶⁰, riconducibili al male morale, sostanzialmente determinato dalla perseveranza nella mera volontà di vivere e di affermarsi⁶¹. Bene e male sono coordinate etiche presenti nella riflessione jaspersiana sull'autenticità, ciò che permette, tra l'altro, una chiara presa di posizione e di giudizio sul presente⁶². Se in Heidegger l'autenticità si definisce a partire da un progetto dell'esserci cui basta essere cosciente della propria morte e della storia epocale dell'essere, in Jaspers si rende necessaria la contrapposizione attiva e responsabile al male.

Sulla base delle differenze delineate, l'idea che la grande arte sia promotrice di autenticità riceve una diversa accentuazione nei due autori. In Heidegger l'arte, in quanto Poesia, è “il risveglio e il raccoglimento dell'essenza più propria del singolo, attraverso cui egli si riporta al fondamento del suo esser-ci”⁶³. L'opera d'arte rende l'uomo autentico, poiché lo riconduce al

⁵⁷ Cfr. S. Kierkegaard, *En literair Anmeldelse. To tidsaldre, novelle af forfatteren til “En hverdags-historie”*, C.A. Reitzels forlag, Kjøbenhavn 1846 (trad. it. di D. Borso, *La nostra epoca*, Morcelliana, Milano 2003, p. 51).

⁵⁸ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., §§ 54-60, pp. 320-59 e Id., *Contributi alla filosofia*, cit., § 177, p. 301.

⁵⁹ Cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., p. 161: “Io sono esistenza solo in unità con il sapere della trascendenza come forza grazie a cui io sono autenticamente me stesso”.

⁶⁰ Cfr. K. Jaspers, *Vernunft und Widervernunft in unserer Zeit*, Piper, München 1950 (trad. it. di G. Saccomanno, *Ragione e antiragione nel nostro tempo*, SE, Milano 1999).

⁶¹ Come si deduce ad es. da: K. Jaspers, *Chiffren der Transzendenz*, a cura di H. Saner, Piper, München 1970 (trad. it. di G. Penzo, *Cifre della trascendenza*, Marietti, Casale Monferrato 1974, pp. 21-36).

⁶² Come quello espresso ad es. in K. Jaspers, *Die Schuldfrage*, Schneider, Heidelberg 1946 (trad. it. di A. Pinotti, *La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania*, Cortina, Milano 1996).

⁶³ M. Heidegger, *Gli inni di Hölderlin “Germania” e “Il Reno”*, cit., p. 8 (trad. mod.).

suo fondamento, ad occupare, cioè, la posizione di “mortale” che si prende cura del mistero d’essere che abita negli enti del mondo. L’opera d’arte rende attenti al mistero e richiama l’esistenza a farne memoria. Potremmo dire che l’opera induce alla trasformazione del pensiero rappresentativo-calcolante – che riduce tutto a fatti oggettivi e spiegazioni⁶⁴ – in pensiero rammemorante. È ciò che si deduce dall’attitudine di “salvaguardia” (*Bewahrung*) propria di chi si accosta all’arte come ad una cosa seria⁶⁵. La *Bewahrung* descritta da Heidegger è un sapere ed un volere: da un lato, la presa di coscienza – contro ogni tendenza all’oblio o alla spiegazione – del mistero di verità che accade nell’opera, dall’altro, la decisione di lasciarsi coinvolgere, nella propria esistenza, da tale evento di verità.

L’idea che l’opera comporti una trasformazione esistenziale si deduce dalle analisi che Jaspers dedica all’arte tragica. Nei momenti più alti della sua espressione, la tragedia ha realizzato una “liberazione interiore” poiché “gli ascoltatori [...] si trasformavano nel loro intimo divenendo se stessi”⁶⁶. La liberazione, caratteristica di ogni forma d’arte⁶⁷, dipende dal fatto che quest’ultima porta lo spettatore ad un ampliamento della sua coscienza d’essere, tanto dell’essere finito che egli stesso è, quanto dell’essere eterno della trascendenza. Proprio nel suo essere liberatoria, l’arte si rivela, inoltre, una forma di educazione etica. I grandi poeti sono per Jaspers gli “educatori del loro popolo”, i “profeti dell’*ethos*”, in grado di risvegliare “la serietà originaria”⁶⁸. È infatti la coscienza e la certezza dell’essere assoluto ciò che sostiene e rende possibili quelle “azioni incondizionate”⁶⁹ che spezzano l’ostinata volontà di vita e si oppongono al principio in cui è radicata la possibilità del male morale⁷⁰.

Nell’idea che l’arte sia stimolatrice di autenticità vi è, sia in Jaspers che in Heidegger, una chiara insistenza sul singolo e sulla sua conversione.

⁶⁴ Proprio per questo, per il pensiero calcolante l’arte è pura illusione. Cfr. M. Heidegger, *Hölderlins Hymne „Der Ister“*, *Gesamtausgabe*, vol. LIII, a cura di W. Biemel, 1984 (trad. it. di C. Sandrin, U. Ugazio, *L’inno “Der Ister” di Hölderlin*, Mursia, Milano 2003, p. 36).

⁶⁵ Sulla salvaguardia cfr. M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., pp. 51-52.

⁶⁶ K. Jaspers, *Della verità*, cit., p. 1901.

⁶⁷ Come si deduce dal modo in cui Jaspers descrive il fenomeno dell’arte decaduta, a proposito della quale egli scrive “Invece d’essere liberatoria della coscienza rivolta all’essere della trascendenza essa induce a rinunciare alla possibilità dell’esser sé, al quale soltanto la trascendenza può manifestarsi” (K. Jaspers, *La situazione spirituale del tempo*, cit., p. 161).

⁶⁸ Cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., p. 1901. Ancora sulla serietà cfr. K. Jaspers, *La fede filosofica di fronte alla rivelazione*, cit., pp. 264-65: “I grandi poeti e artisti sono stati presi dalla serietà che li colpiva provenendo dalla trascendenza. [...] Noi li intendiamo solo quando intendiamo la loro serietà. Accanto a loro noi siamo diretti alla verità della trascendenza”.

⁶⁹ Delle azioni incondizionate si tratta in K. Jaspers, *Chiarificazione dell’esistenza*, cit., pp. 258-93.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 249.

I due autori riconoscono, tuttavia, come il singolo si muova necessariamente entro un orizzonte di senso condiviso. Questa apertura costitutiva alla dimensione intersoggettiva si gioca per Heidegger nello spazio di una pre-comprensione già da sempre condivisa⁷¹, mentre è colta da Jaspers nella sua necessaria estrinsecazione comunicativa⁷². Sulla base di queste premesse, appare opportuno verificare come la valenza etica dell'opera, e quindi la sua carica esistenzialmente trasformativa, interessi anche la dimensione dell'essere-assieme.

Nel saggio sull'origine dell'opera d'arte Heidegger scrive che la salvaguardia, cui prima si accennava, fonda "l'essere-l'un-per-l'altro e l'esser-assieme come ex-posizione storica dell'Esser-ci al rapporto col non-esser-nascosto"⁷³. L'incontro sempre attuale con l'opera non porta quindi lo spettatore all'isolamento, ma ad una autotrasformazione che rende possibile un essere-assieme autentico fondato sul compito comune della custodia dell'essere. D'altro lato, nel momento della sua prima apparizione storica, l'opera che espone un mondo⁷⁴ dischiude un complesso di significati che diventano validi per una certa comunità storica. L'opera è quindi ciò che fonda l'identità di un popolo, raccogliendolo intorno ad un sistema di riferimenti condivisi.

Se, da questo punto di vista, l'opera ha un campo d'azione intersoggettivo limitato, non si può negare che una diversa enfasi è individuabile nell'idea heideggeriana secondo cui il poetare, e cioè il fare artistico nel suo significato essenziale, fonda l'abitare degli uomini⁷⁵. Nella dimensione intersoggettiva dell'abitare, così come è descritta da Heidegger, non appare infatti decisivo il momento dell'appartenenza ad un certo popolo, quanto più il riferimento alla condizione universalmente condivisa dell'essere mortali⁷⁶. Se è vero che non "si" muore, ma che a morire è sempre il singolo, il comune destino di finitudine può legare gli uomini nel profondo e creare comunità⁷⁷. Il poetare che fonda l'abitare dei "mortali", può essere riferito a questo livello più essenziale dell'essere-assieme.

⁷¹ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., § 34, p. 199.

⁷² Cfr. K. Jaspers, *Chiarificazione dell'esistenza*, cit., pp. 64-116.

⁷³ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 52.

⁷⁴ Cfr. *ivi*, pp. 29-30.

⁷⁵ Cfr., tra altri riferimenti possibili, M. Heidegger, *Gli inni di Hölderlin "Germania" e "Il Reno"*, cit., p. 229.

⁷⁶ Si veda ad es. M. Heidegger, *Das Ding*, in *Vorträge und Aufsätze*, cit., pp. 165-87 (trad. it. di G. Vattimo, *La cosa, in Saggi e discorsi*, cit., pp. 109-24, qui p. 119).

⁷⁷ Cfr. M. Heidegger, *Gli inni di Hölderlin "Germania" e "Il Reno"*, cit., p. 78: "Proprio la morte che ciascun singolo uomo deve morire per sé, la morte che isola in sé all'estremo ciascun singolo, proprio la morte e la prontezza al suo sacrificio creano prima di ogni altra cosa lo spazio della comunità".

Anche le riflessioni di Jaspers lasciano intuire una connessione non accidentale tra l'esperienza dell'arte e il costituirsi di una comunità autentica. Attraverso la produzione e la fruizione delle opere d'arte, e più generalmente delle formazioni spirituali, si costruisce infatti tra gli uomini un legame comunicativo. Non solo l'opera nasce dalla volontà comunicativa dell'artista e dalla sua esperienza dell'essere, ma essa trova un invero esistenziale nel fruitore, il quale vi si accosta in una attitudine interpretativa⁷⁸ aperta alla discussione intersoggettiva e perciò capace di far maturare nei dialoganti modalità di rapporto ogni volta uniche e personali alla trascendenza. Attraverso le formazioni spirituali, e nel libero confronto su di esse, gli uomini entrano a far parte di quella che Jaspers, riprendendo Kant, definisce come "comunità degli esseri ragionevoli"⁷⁹. Quest'ultima non presenta alcuna forma istituzionalizzata, ma è sostenuta da un legame invisibile che unisce gli uomini sulla base dell'esercizio intersoggettivo della ragione (kantianamente intesa), la cui istanza trascendentiva si esprime nelle creazioni cifrali e nella loro lettura interpretativa. Tale comunità non si fonda per Jaspers su una medesima appartenenza culturale, ma è potenzialmente estendibile a tutti gli uomini, riuniti dalla fiducia condivisa nelle potenzialità della comunicazione. L'opera d'arte, una delle più pure manifestazioni cifrali, diventa un punto di incontro tra uomini di epoche e culture differenti: è un laboratorio di umanità sia per l'artista, impegnato a comunicare e così a divenire se stesso, che per gli spettatori, che sono ridestati a realizzare le potenzialità del loro esistere e pensare⁸⁰.

Proprio la valenza etica dell'arte, fin qui esaminata, ne fa una cosa seria e non un mero oggetto di distrazione e intrattenimento. Questo è un punto su cui i due autori concordano. Entrambi infatti respingono un tipo di atteggiamento inautentico nei confronti dell'opera che qualificano come "estetico". Nella filosofia dell'arte heideggeriana, "estetica" è definita la concezione del "bello in quanto riferito allo stato sentimentale dell'uomo"⁸¹, una considerazione dominante nell'intera tradizione me-

⁷⁸ Dove qui l'interpretazione è intesa come "assimilazione trasformatrice", nella quale chi si accosta alle cifre si lascia interpellare e coinvolgere da esse così da essere stimolato a divenire se stesso. Su ciò cfr. K. Jaspers, *La fede filosofica di fronte alla rivelazione*, cit., pp. 237-42.

⁷⁹ Cfr. K. Jaspers, *Die Atombombe und die Zukunft des Menschen. Politisches Bewußtsein in unserer Zeit*, Piper, München 1958 (tr. it. di L. Quattrocchi, *La bomba atomica e il destino dell'uomo*, Il Saggiatore, Milano 1960, pp. 342-61).

⁸⁰ Cfr. K. Jaspers, *La fede filosofica di fronte alla rivelazione*, cit., pp. 243-44: "Sia detta qui solo una parola sulla poesia e sull'arte. Esse presentano nell'intuizione il linguaggio più puro e magnifico delle cifre. Esse ci traggono fuori dalla barbarie e ci fanno divenire uomini".

⁸¹ M. Heidegger, *Nietzsche*, 2 voll., Neske, Pfullingen 1961, vol. I (trad. it. di F. Volpi, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994, p. 87).

tafisica – da Platone a Nietzsche⁸² – e tale da determinare uno schema comportamentale caratteristico, in cui tutto è misurato sulla base di un superficiale e soggettivo emozionarsi. Un tale modo di comportamento nei confronti dell'ente e più specificamente dell'arte – atteggiamento che è spinto all'estremo nell'era dell'industria culturale⁸³ – è centrato sul mero vissuto soggettivo e sulla sua stimolazione, la quale finisce per offrire una via di fuga da se stessi.

È significativo che anche Jaspers si soffermi su quello che egli chiama “atteggiamento estetico” e lo valuti negativamente⁸⁴. In *Della verità* l'atteggiamento estetico, anche definito come “disimpegno”, designa un modo inautentico di rapportarsi all'ambito delle cifre, e quindi anche all'arte: esso ha luogo quando l'opera è accostata solo per cercarvi evasione e godimento disinteressato⁸⁵. Anziché ridestare ad una conversione etica, la fruizione meramente estetica porta ad una “paralisi dell'attività esistenziale”⁸⁶ in cui ci si mantiene in una contemplazione astratta e deresponsabilizzata dei modi di vita e delle visioni che giungono a manifestarsi nelle creazioni spirituali⁸⁷.

La caduta nell'atteggiamento estetico è un pericolo che non minaccia soltanto la crescita nell'autenticità, ma la stessa sopravvivenza dell'arte⁸⁸. La diffusione dell'atteggiamento estetico è infatti giudicata da Heidegger e Jaspers quale fattore determinante per la decadenza dell'arte diagnosticabile nel presente. L'epoca attuale è quella in cui l'arte è mera “funzione dell'esserci”⁸⁹, ovvero è fruita dall'uomo massificato solo come soddisfa-

⁸² Le tappe decisive della storia dell'estetica vengono riassunte da Heidegger in: M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., pp. 86-100.

⁸³ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pp. 25-26.

⁸⁴ Cfr. K. Jaspers, *La fede filosofica di fronte alla rivelazione*, cit., pp. 244-45.

⁸⁵ Cfr. K. Jaspers, *Della verità*, cit., pp. 2081. Cfr. anche ivi, pp. 1899-1903.

⁸⁶ Ivi, p. 1901.

⁸⁷ Questa valutazione negativa dell'estetico non pare però compromettere la figura di Kant. Nella lettura di Heidegger, il piacere disinteressato kantiano è inteso come una disposizione libera dall'intenzione calcolante ed è quindi assimilato a ciò che altrove è chiamato *Gelassenheit*, all'atteggiamento di apertura che lascia piena possibilità di manifestazione a ciò che viene incontro (cfr. M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., pp. 114-21). Quanto a Jaspers, è pur vero che egli rileva nel piacere estetico kantiano un'“assenza di impegno”, ma con questo non disconosce la presenza di un “significato morale del bello” che rappresenterebbe “la vetta della concezione kantiana” (K. Jaspers, *Die grossen Philosophen*, vol. 1, Piper, München 1957 [trad. it. di F. Costa, *I grandi filosofi*, Longanesi, Milano 1973, pp. 588-92]). In generale, si può dire che l'aggettivo “estetico” qualifica per i due autori un atteggiamento deiettivo ed è quindi assunto soprattutto in un'accezione kierkegaardiana.

⁸⁸ Heidegger afferma infatti che “il modo in cui l'uomo esperisce l'arte ne decide l'essenza”: l'esperienza vissuta (*Erlebnis*), un altro nome per l'atteggiamento estetico, è “l'elemento in cui l'arte sta morendo” (cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pp. 62-63).

⁸⁹ K. Jaspers, *La situazione spirituale del tempo*, cit., p. 161.

zione dei suoi impulsi vitali – occasione di sfogo o di riposo –, è quella in cui l'arte è “asservita a un mero consumo di cultura e misconosciuta nella sua essenza”⁹⁰. Tuttavia, la diagnosi di decadenza non esclude la possibilità di “un'altra origine dell'arte”⁹¹, nel cui orizzonte creazione e fruizione tornano ad attingere ad una dimensione ontologica e a guadagnare un portato etico-esistenziale. Il recupero di serietà nella pratica e nell'esperienza artistica è un cambiamento che, come ogni mutamento, richiede, anzitutto, la trasformazione del nostro sapere e modo di pensare. Ed è sul modo di pensare che Jaspers e Heidegger ritengono che la filosofia, altrimenti priva di effetti tangibili, sia capace di agire. Che l'arte possa ritornare a rilucere come linguaggio dell'essere e a parlare, così, all'esistenza, per una simile rinascita occorre preparare il terreno attraverso il compito di una riabilitazione pensante della valenza etico-metafisica dell'arte.

⁹⁰ M. Heidegger, *Contributi alla filosofia*, cit., § 56, p. 137.

⁹¹ Ivi, § 277, p. 485.

La valenza etico-metafisica dell'arte: un confronto tra Heidegger e Jaspers

La riflessione sull'arte e sul suo statuto è profondamente intrecciata ai motivi fondamentali delle analisi filosofico-esistenziali di Heidegger e Jaspers. La presenza di una tale tessitura concettuale è la conseguenza del riconoscimento da parte di entrambi i filosofi del carattere metafisico e della valenza etica che qualificano l'arte e la sua esperienza. Nello specifico, l'opera rende visibile la dimensione dell'essere, non riducibile a quella ontico-oggettuale, divenendo così il luogo di un esplicito trascendere da parte dell'esistenza. In questo movimento, in cui la coscienza individuale è ampliata, l'esistenza è risvegliata a realizzare se stessa in un percorso di autenticità, diversamente declinato nei due autori. La potenza trasformativa dell'arte non è diretta però solo al singolo, ma investe anche la dimensione intersoggettiva. L'opera crea infatti comunità tra singoli che sono e vogliono divenire se stessi. Se in Heidegger l'opera raccoglie i "mortali" intorno al compito comune della salvaguardia dell'essere, in Jaspers essa è l'occasione di un confronto comunicativo tra uomini di epoche, fedi e culture differenti, portati a realizzare le potenzialità della ragione.

PAROLE CHIAVE: arte, Heidegger, Jaspers, metafisica, etica

The Ethical-metaphysical Significance of Art: A Comparison between Heidegger and Jaspers

The reflection on art and its essence is deeply interwoven with the main issues of both Heidegger's and Jaspers' existential-philosophical examinations. The presence of such theoretical interconnection is the consequence of the two philosophers acknowledging that art and its experience are defined by a metaphysical character and an ethical value. In particular, a work of art brings into visibility the dimension of Being – which should not be reduced to the ontic-objective reality – and therefore circumscribes the place of an explicit transcendent movement accomplished by existence. In such dynamics, through which individual conscience is expanded, existence is awakened to realizing itself in a path of authenticity, which is conceived differently by the two authors. The transformative power of art is not only directed to individuals, but also affects the intersubjective dimension: namely, the work of art creates community between individuals who are and strive to be themselves. According to Heidegger, the work of art gathers the so-called "mortals" around the common task of guarding Being; whereas Jaspers sees in artistic creation and fruition the opportunity for a communicative exchange between men of different epochs, faiths and cultures, who are thus encouraged to fulfill reason's potentiality.

KEYWORDS: art, Heidegger, Jaspers, metaphysics, ethics

Lorenza Bottacin Cantoni

In cammino verso l'altro. Essenza e sofferenza del linguaggio tra Heidegger e Levinas

Davos, Svizzera, marzo 1929: un giovane, in un abito troppo leggero per la stagione e in scarpe di tela, siede su una montagnola di neve e legge, entusiasta, un libro in tedesco pubblicato due anni prima: *Essere e tempo* di Martin Heidegger. Il ragazzo traduce diversi passaggi in francese e li commenta insieme agli amici. Dopo ore di accalorato dibattito, complice un raggio di sole foriero di primavera, la neve si scioglie e l'appassionato lettore scopre di aver condotto raffinate elucubrazioni sull'esserci e sulla cura da un cumulo di letame¹.

Il giovane in questione è un Emmanuel Levinas ancora teoreticamente acerbo, ma già acuto lettore e attento discepolo di Husserl; l'aneddoto dimostra l'ammirazione profonda nutrita dallo studente lituano per Heidegger, all'epoca non ancora affermato. *Essere e tempo* resterà sempre, per Levinas, uno dei libri più belli della storia della filosofia², sebbene l'iniziale entusiasmo si frantumi contro il muro della colpa inemendabile della filosofia heideggeriana.

Il problema del linguaggio, intimamente connesso al concetto di assenza permette di tracciare un percorso di iniziale prossimità di Levinas rispetto al pensiero di Heidegger, di successiva cesura e, infine, di radicale ribaltamento della prospettiva. Levinas opera intorno a uno dei punti ciechi della filosofia di Heidegger, quello del corpo, per dimostrare la lacuna etica della prospettiva dello 'sciamano': da questo lavoro ai margini del non-pensato heideggeriano è possibile aprire la via di fuga dal pensiero dell'essere e dalle strettoie dell'ontologia. Levinas non muove in direzione di una *aletheia* sterile, ma di una feconda trascendenza di una diversa concezione del tempo. Il linguaggio stesso diviene testimonianza di questo tempo differente che non guarda devotamente indietro, verso

¹ Cfr. S. Malka, *Emmanuel Lévinas. La vita e la traccia* (2002), trad. di C. Polledri, Jaca Book, Milano 2003, p. 60.

² Cfr. E. Lévinas, *Etica e Infinito. Dialoghi con P. Nemo* (1982), a cura di E. Baccarini, introd. di G. Mura, Città Nuova, Roma 1984, p. 59.

l'origine, né in avanti al compimento di un progetto, ma è aperto al futuro ab-originario e anarchico. Il tempo, il linguaggio e la soggettività non presuppongono unicamente un ente che si stacca dalla totalità, ma anche uno che non la comprende; queste tre dimensioni implicano un'esperienza della pluralità nell'accoglienza dell'altro.

L'ontologia heideggeriana e la comprensione dell'essere sono subordinate alla relazione primordiale con l'altro cioè alla prossimità ad Altri³. Tempo, linguaggio e soggettività allora rappresentano un unico, variegato plesso che Levinas mette in campo per creare una radicale alternativa al pensiero di Heidegger.

1. Fuori dall'ombra del maestro

Tra la pubblicazione di *Essere e tempo* e l'uscita di Levinas dall'ombra di Heidegger passano vent'anni, cinque dei quali trascorsi dal giovane lituano naturalizzato francese in campo di prigionia: nel 1947, infatti, esce *Dall'esistenza all'esistente* che segna definitivamente il congedo di Levinas dal maestro⁴. In questo saggio la posta in gioco è l'esistente, il *Dasein*, denominato *ipostasi* (termine fortemente connotato in termini spaziali) nel suo rapporto con l'essere e con l'esistenza. Se tutto ciò sembra seguire linee palesemente heideggeriane, è, invece, nella nozione di tempo che si consuma lo scarto: solo l'irrompere dell'altro dischiude il tempo, inter-rompendo il mio ritmo individuale di ipostasi solitaria che vive nel mondo seguendo il ritmo del bisogno, scandito da nutrimento, manipolazione e comprensione. Solo il rapporto *infinito* con l'altro crea il tempo e mette, così, in scacco la nozione di finitezza, di "estasi verso la *fine*"⁵.

Dall'esistenza all'esistente riluce già della concettualità sviluppata in opere quali *Totalità e Infinito* e *Altrimenti che essere*: tale apparato teoretico si forma a partire dalla traduzione di alcuni lemmi heideggeriani

³ Cfr. E. Lévinas, *Signature*, in Id., *Difficile Libertà. Saggi sul giudaismo*, (1963, seconda ed. rifiuta e completata 1976), trad. it. integrale a cura di S. Facioni, Jaca Book, Milano 2004, p. 176.

⁴ "Se per ciò che concerne la nozione di ontologia e la relazione che l'uomo intrattiene con l'essere, le nostre riflessioni si ispirano, all'inizio, in larga misura alla filosofia di Martin Heidegger, esse sono spinte dal bisogno profondo di abbandonare il clima di tale filosofia, e dalla convinzione che da essa non si può uscire in direzione di una filosofia che potremmo chiamare pre-heideggeriana", dichiara Levinas nell'introduzione al suo lavoro "sul *Dasein*", anelando ad abbandonare Heidegger, ma riconoscendone sempre e comunque la caratura (E. Lévinas, *Dall'esistenza all'esistente* [1947], a cura di F. Sossi, con una premessa di P. A. Rovatti, Marietti, Casale Monferrato 1986, p. 13).

⁵ *Ibidem*.

quali *Dasein*, che diventa *hypostase*, ed *es gibt* che muta in *il y a*. Il rapporto del soggetto con il mondo serve a Levinas per lacerare l'orizzonte della finitezza e della solitudine, fino a trascendere l'essere mediante l'irruzione dell'*altrimenti* e dell'alterità che istituisce il tempo e origina *anarchicamente* il linguaggio.

Il corpo è un elemento indispensabile per comprendere la concezione del linguaggio proposta da Levinas e, di conseguenza, per capirne la differenza rispetto Heidegger⁶. Levinas assimila interamente la lezione husserliana; in *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo* e in *Dell'evasione*, egli esamina dapprima la costellazione corpo-libertà-storia-destino nella filosofia dell'hitlerismo, giunge poi alla constatazione dell'impossibilità di sbarazzarsi del corpo – a dispetto di tutto quel filone di pensiero che predilige anima e spirito alla materia – e infine invoca un'evasione che non è semplice abbandono della carne, ma scoperta della trascendenza nel corpo e solo mediante di esso.

Tale assetto non verrà abbandonato da Levinas, bensì radicalizzato prima nella categoria di fecondità in *Totalità e Infinito*, poi nel 's'offrire' per l'altro in *Altrimenti che essere*, come si vedrà in seguito. È interessante notare che, per riabilitare il corpo e renderlo sede di accoglienza della trascendenza, il filosofo parta dalla constatazione del gravame del corpo, negli stati di debolezza e depotenziamento, vale da dire quei momenti in cui l'io non ha alcun controllo sul corpo, e anzi ne patisce le modificazioni con dolore (la malattia, la nausea, l'insonnia ecc.).

Levinas si impegna in un radicale ripensamento della sofferenza corporea trasformandola in 'molla' ermeneutica positiva verso quanto trascende il corpo stesso; ciò non comporta, tuttavia, che il corpo sia esclusivamente letto in termini di patimento, dal momento che desiderio, eros e fecondità rappresentano degli snodi altrettanto fondamentali per l'apertura all'altro e la scaturigine della parola come risposta generosa. All'incapacità radicale di uscire dal mondo causata da un rifiuto della trascendenza sottesa alla filosofia dell'hitlerismo⁷, Levinas oppone la difettività del corpo sofferente, plurale, aperto, abitato dall'alterità, e incapace di appropriarsi delle proprie possibilità.

In *Dall'esistenza all'esistente* il *Dasein* si traduce – nel suggestivo francese di Levinas che in questo testo è ancora molto vicino allo stile dell'a-

⁶ Per Heidegger il tema del corpo è il più difficile da affrontare. Cfr. M. Heidegger, *Seminari di Zollikon* (1987), trad. it. di A. Giugliano, Guida, Napoli 2000, p. 325. Per un'attenta disamina del tema della corporeità nei seminari di Zollikon, si veda M. Letteri, *Heidegger and the Question of Psychology Zollikon and Beyond*, Rodopi, Amsterdam-New York 2009.

⁷ Cfr. G. Agamben, *Introduzione a E. Levinas, Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo* (1933), trad. it. di A. Cavalletti, introd. di G. Agamben, con un saggio di M. Abensour: *Le mal elemental* (trad. it. di S. Chiodi), Quodlibet, Macerata 1996, p. 7.

mico Blanchot – in *hypostase*: il “ci” che contraddistingue la situatività heideggeriana si radicalizza in un “qui” elementare, in quel corpo che condivide tutti i tratti sordi della materia dalla quale si stacca. Ergendosi in piedi, l’ipostasi impone il proprio dominio sulle cose mediante il bisogno, che viene colmato seguendo la logica del nutrimento e della manipolazione e mediante lo sguardo comprensivo. L’ipostasi, tuttavia, in virtù della sua corporeità, è sempre minacciata di ritornare alla brutta realtà impersonale nell’insonnia, nella malattia e soprattutto nella nausea. Nell’attimo senza futuro che precede il vomito, l’ipostasi percepisce il riempimento soffocante della materia che la schiaccia *dall’interno*⁸.

Noi contrapponiamo quindi l’orrore della notte, “il silenzio e l’orrore delle tenebre”, all’angoscia heideggeriana; la paura d’essere alla paura del nulla. Mentre in Heidegger l’angoscia realizza l’essere-per-la-morte, che in qualche modo viene colta e compresa, l’orrore della notte “senza via d’uscita” e “senza risposta” è l’esistenza irremissibile [...]. Orrore dell’immortalità, eternità del dramma dell’esistenza, necessità di assumerne per sempre il peso.⁹

Necessità che si accompagna al tentativo di evasione, una nozione già presente in Heidegger.

Il primo carattere ontologico essenziale della situazione emotiva è pertanto il seguente: *la situazione emotiva apre l’Esserci nel suo esser-gettato e, innanzitutto e per lo più, nella forma della diversione evasiva (ausweichende Abkehr)*. [...] La situazione emotiva non solo apre l’Esserci nel suo esser-gettato ed esser-rimesso a quel mondo che gli è sempre aperto insieme al suo essere, ma è anche il modo di essere esistenziale in cui l’Esserci si abbandona costantemente al mondo e viene affetto da esso in modo da evadere da se stesso (*daß es ihm selbst in gewisser Weise ausweicht*). La costituzione esistenziale di questa evasione (*Ausweichen*) si farà chiara nel fenomeno della deiezione.¹⁰

L’evasione in Heidegger si trasmette nella deiezione, che precipita il *Dasein* nell’inautenticità del quotidiano. Per Levinas la prospettiva è rovesciata: l’uomo si sforza di evadere dall’impersonale che lo nausea

⁸ Da un lato si trova un *Dasein* sospeso nell’angoscia, nella rarefazione del mondo, in un faccia a faccia con il nulla, dall’altro, invece, c’è un esistente nauseato, incapace di sottrarsi alla soffocante “presenza” dell’essere. Angoscia heideggeriana e nausea levinasiana si somigliano, ma a uno sguardo attento le divergenze sono esplosive: entrambi i fenomeni coinvolgono un soggetto solitario, che tuttavia per Heidegger diverrà pastore dell’essere, mentre per Levinas rimane sempre ostaggio dell’essere che lo trattiene a sé con la sua presenza brutale.

⁹ E. Lévinas, *Dall’esistenza all’esistente*, cit., pp. 55-56.

¹⁰ M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), nuova ed. it. a cura di F. Volpi sulla vers. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2008, pp. 169 e 173.

e che lo opprime da tutte le parti, rispetto al quale non c'è niente da fare, perché la relazione con l'utilizzabile e la comprensione non annullano l'*il y a*. Se il rapporto con l'*il y a* è ineludibile, come il nostro corpo ossessivamente ci ricorda, come è possibile pensare a un'evasione dall'impersonale, in una dimensione che lo Heidegger di *Essere e tempo* chiamerebbe autentica? Sia in Heidegger che in Levinas tale chance ha a che fare con il tempo e con il linguaggio.

2. S-fondare l'ontologia

L'ontologia è fondamentale? Si interroga, non senza malizia, Levinas nell'omonimo saggio del '51. Certamente lo è, poiché struttura interamente l'esistenza situata del *Dasein* o dell'ipostasi. Tutto l'uomo è ontologia, ogni aspetto dell'esistenza, dal lavoro all'affettività, alla vita sociale alla morte: tutto dipende dalla comprensione dell'essere o dalla verità.

La nostra intera civiltà deriva da questa comprensione – anche se quest'ultima si configurasse come oblio dell'essere [...]. C'è umanità perché l'essere in generale si trova inseparabile dalla sua apertura [...]. L'ontologia è l'essenza di ogni relazione con gli esseri e anche di ogni relazione nell'essere [...]. Succede così che l'analisi dell'esistenza e di ciò che viene chiamato la sua *ecceità* (*Da*) non è altro che la descrizione dell'essenza della verità, della condizione stessa dell'intelligibilità dell'essere.¹¹

Il linguaggio come *logos* è connesso a una modalità di rapporto con l'essere per la quale gli enti particolari sono conosciuti mediante la conoscenza che è sempre conoscenza dell'universale. Heidegger, che corona una “venerabile tradizione”¹², è inconfutabile: “D'altronde come può il rapporto con l'essente essere, in partenza, qualcosa di diverso dalla sua comprensione come essente, cioè dal fatto di lasciarlo-essere liberamente in quanto essente? Salvo che per altri”¹³.

L'inciso finale di Levinas pone l'ontologia sotto una nuova luce. Altri non chiede di essere compreso, ma si pone innanzitutto come interlocutore: “Comprendere una persona significa già parlarle”¹⁴. L'uomo è quell'ente che incontro prima di instaurare un rapporto di conoscenza, che risponde a un nome proprio e non a un concetto: la relazione con altri non rientra nell'ontologia. Per Heidegger l'incontro con altri avviene

¹¹ E. Levinas, *L'ontologia è fondamentale?*, trad. it. a cura di E. Baccarini, in Id., *Tra noi. Saggio sul pensare all'altro* (1991), Jaca Book, Milano 1998, pp. 30-33.

¹² Ivi, p. 34.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 35.

sotto il segno dell'essere-con per cui ogni *Dasein* è sempre in compagnia di altri *Dasein*. Per Heidegger, tuttavia, anche il lasciar essere l'altro si compie sul piano ontologico, è comprensione dell'altro come quell'essente che va lasciato essere.

Levinas inverte i termini della questione: non si incontra l'altro *identificandolo* già come ente da lasciar essere, ma piuttosto come in un *singhiozzo ontologico* che è già invocazione. Non più ipostasi solitaria o *Dasein* che risponde alla chiamata della comprensione, ma appello silenzioso dell'altro: la comprensione (l'ontologia) non viene spazzata via in favore di un edulcorato umanismo, ma si interrompe nella trascendenza *provocata* da Altri. L'immediato dell'incontro con l'altro è quanto sfugge alla comprensione e alla mediazione della coscienza. Non esistono dati immediati della coscienza, ma dati già sempre mediati dalla mia percezione: l'incontro con l'altro si sottrae alla datità e alla mediazione della coscienza. L'altro non ha significato, ma istituisce il senso, dà origine alla possibilità di significare. Ecco che allora la relazione con l'altro è parola intesa come possibilità di parlare prima che come specifica espressione linguistica.

La relazione con altri non è solo ontologia, ma è un modo di significare differente, ribelle alla comprensione, è parola come "evento della collettività"¹⁵. L'ontologia fondamentale risulta, quindi, sfondata dalla trascendenza e bucata dall'eccezione del volto, una nozione che, prima di essere protagonista di *Totalità e Infinito*, viene abbozzata in innumerevoli annotazioni che ne evidenziano la connessione con il pensiero heideggeriano:

Volto: è una risposta alla questione heideggeriana: τὸ τί ἐστίν [...]. Il volto è un modo del *quid* interamente distinto dal contenuto [...]. Il volto non è un'idea, ma l'interlocutore-l'essere in un senso nuovo – colui che parla. Ciò non vuol dire che si rivela – Perché allora sarebbe ~~volto~~ idea. Acquisisce la durezza stessa del suo essere – nel parlare – (nell'esteriorità che la rende possibile). Ma parola è etica.¹⁶

Per Levinas l'orientamento della coscienza e l'essere-per-la-morte, la dimensione inautentica del *Man...* "tutto ciò è interrotto davanti al volto dell'altro uomo"¹⁷. Il volto non è manifestazione alla quale assisto, non è svelamento, ma è espressione, rivelazione, esposizione pura all'altro nel faccia a faccia. A partire da questa 'manifestazione' del volto, si può *pro-*

¹⁵ Ivi, p. 39.

¹⁶ E. Levinas, *Note filosofiche varie*, trad. it. a cura di S. Facioni, in Id., *Quaderni di Prigionia. E altri inediti* (2009), a cura di R. Calin e C. Chalier, pref. di J.-L. Marion, Bompiani, Milano 2011, p. 284 (raccolta A, f. 49).

¹⁷ E. Levinas, *Dall'Uno all'Altro. Trascendenza e tempo*, in *Tra Noi*, cit., p. 184.

priamente parlare. Il linguaggio nasce come risposta al ritardo ontologico; questo non significa semplicemente assumere la scoperta lacaniana che ‘c’è chi parla’ né quella heideggeriana della “lingua che parla”, ma comporta una genuina destituzione del *Dasein* nudo, esposto fin nel rovescio della pelle, sradicato da sé. Levinas parla di fissione del nocciolo del soggetto fino ad un polmone al fondo di sé, di dolore, di bruciatura: non si ascolta il linguaggio che parla, ma si scopre qualcuno che parla, pur nel silenzio, e che impone di rispondere.

Dopo lo sfondamento dell’ontologia non si ha più un *Dasein* cercante che “ha quella possibilità d’essere che consiste nel porre il problema dell’essere”¹⁸ e si mette all’ascolto del linguaggio, bensì un’ipostasi che (paradossalmente) deve rispondere ancora *prima* di porre la domanda, perché la domanda viene da fuori e non domanda alcunché. Il volto non domanda, comanda.

3. Acustica della visione

Per rispondere alla domanda, il *Dasein* deve porsi in ascolto dell’essere: vi è una connotazione ‘acustica’ dell’essere che implica una passività dell’ascoltante. Levinas condivide con Heidegger tanto l’approccio non linguistico né strettamente filologico quanto l’accento sulla passività del soggetto che ascolta, ma differisce nel ‘che cosa’ si ascolta, o meglio nel modo in cui si ascolta. Innanzi tutto Heidegger presenta, in *Essere e Tempo*, una concezione del linguaggio che già anticipa le riflessioni di *In cammino verso il linguaggio* sulla passività del *Dasein* quando afferma che il sentire, connesso alla comunicazione con gli altri nel con-essere, è addirittura l’apertura primaria autentica dell’Esserci al suo poter essere più proprio, il fondamento del poter-sentire permette anche di *ascoltare*¹⁹. L’ascolto è interno all’orizzonte della comprensione perché in un dialogo “innanzitutto *non* sentiamo semplicemente il suono delle parole. Anche quando il discorso ci risulta non chiaro o ci è addirittura ignota la lingua, udiamo innanzi tutto parole *incomprensibili* e non una molteplicità di dati sonori”²⁰.

Anche l’apparente spaesamento della lingua straniera, in realtà, maschera un essere a casa dell’essere²¹. L’essere a casa e l’abitare il linguaggio

¹⁸ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., § 2, p. 19.

¹⁹ Cfr. *ivi*, § 34, p. 201.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Come rileva L. Amoroso, la dottrina del linguaggio sviluppata in *Essere e Tempo* giunge a più radicale trattazione nella *Lettera sull’umanismo* in cui entrano in gioco, accanto all’esistenza e al discorso, anche le nozioni di linguaggio e di essere fin dalle prime righe

devono sempre essere considerati al di fuori del regime strumentale delle attività propriamente umane; Heidegger, infatti, piega la sua argomentazione in direzione di una verbalità “attiva” del linguaggio che non si fa dominare²². Il *Dasein* è piuttosto soggetto al linguaggio che *mostra* e dà significato ai segni: “Ciò che fa essere il linguaggio come linguaggio è il Dire originario (*die Sage*) in quanto Mostrare (*die Zeige*)”²³. Il mostrarsi è, poi, un apparire che precede ogni nostra enunciazione e indicazione. Sebbene si pensi sempre il parlare come un enunciare o un udire articolazioni vocali – seguita Heidegger – in realtà parlare e ascoltare procedono di pari passo e anzi l’ascolto cinge il parlare: “Il parlare è, per se stesso, un ascoltare. È il porgere ascolto al linguaggio che parliamo. Perciò il parlare è, non al tempo stesso, bensì *prima* un ascoltare”²⁴.

Noi ascoltiamo il linguaggio che ci mette in cammino verso il “Dire originario” – il rimando immediato va al Dire (e al detto) levinasiano di cui si parlerà seguito – che “in quanto vi porgiamo ascolto, ci fa giungere alla parola”²⁵. Il dire originario permette a un ascoltatore zelante di appartenervi, di abitarlo – non per dominarlo, certo, ma per custodirlo. Pensare e poetare si approssimano, nel Dire originario (*Sage*) e

Dire (*sagan*), significa mostrare, far apparire, dischiudere illuminando-celando, nel senso di: porgere ciò che chiamiamo mondo. Questo porgere il mondo, che è insieme un illuminare e celare o velare, è la vivente essenza del dire [*das Wesende im Sagen*].²⁶

Il linguaggio testimonia, così, la “vivente essenza del dire”²⁷ grazie alla quale è possibile porsi in ascolto al del linguaggio vivente che parla. “L’essenza del linguaggio: linguaggio dell’essenza”²⁸, chiosa Heidegger, dove però il termine “essenza” subisce una radicale modificazione e non

in cui Heidegger afferma perentoriamente la costitutiva linguisticità dell’esistenza e imponendo all’uomo il compito di essere custode di una verità che viene linguisticamente svelandosi per lasciarsi abitare (cfr. L. Amoroso, *Lichtung. Leggere Heidegger*, Rosenberg & Sellier, Torino 1993, pp. 152-153).

²² Come sostiene Derrida in merito all’apparente tautologia heideggeriana “*Die Sprache spricht*”, non si può propriamente dire che il linguaggio faccia qualche cosa o agisca poiché valori quali il fare, l’atto o l’essere non sono sufficienti a fornire un metalinguaggio intorno al linguaggio (cfr. J. Derrida, *Memorie. Per Paul de Man. Saggio sull’autobiografia* [1988], trad. it. di G. Borradori e V. Costa, Jaca Book, Milano 1995, p. 83).

²³ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio* (1959), a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano 2015, p. 199.

²⁴ Ivi, pp. 199-200 (corsivo mio).

²⁵ Ivi, p. 202.

²⁶ Ivi, p. 157.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 158. Queste due espressioni separate dai due punti sono l’una l’inverso dell’altra in una coappartenenza speculare assai lontana dalla dissimmetria del Dire levinasiano.

rappresenta un conglomerato statico, ma un dinamismo, uno sviluppo temporale contenuto nel verbo *wesen* e nel participio *wesend*. Il rapporto temporale inaugurato dal linguaggio è ancora un rapporto con l'essere.

L'intera riflessione di Levinas, a questo punto, può apparire quasi come la colta parodia e contemporaneamente come la più dura critica a Heidegger, critica sottile e incisiva come un bisturi e, talvolta, misconosciuta da heideggeriani che 'snobbano' buona parte del pensiero 'post-heideggeriano' e da levinasiani accecati dal furore con cui vogliono far capitolare il filosofo nazista. A forza di restare impigliati *nel linguaggio* dell'uno o dell'altro – entrambi peculiari e mossi da una propria logica interna – spesso si dimentica di *tradurre* il tedesco di Heidegger nel francese di Levinas.

Levinas interpreta la concettualità heideggeriana entro l'orizzonte etico dell'incarnazione, solcando quei limiti che Heidegger non si interessò di vagliare o lo fece solo parzialmente, sollecitato dagli uditori dei seminari di Zollikon del 1965. Quasi quarant'anni sono trascorsi dalla pubblicazione di *Essere e tempo*, venti dall'uscita della *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty e quattro dalla comparsa di *Totalità e Infinito* – solo per citare due opere fondamentali per comprendere il tema del corpo – e il panorama filosofico è profondamente diverso da quello degli anni '20-'30. Gli ospiti di casa Boss, teatro dei seminari, anelano a mettere alla prova il pensiero di Heidegger con plessi teoretici più 'caldi' dell'epoca. Nel luglio del '65 Heidegger è chiamato a rispondere a (letteralmente!) un *sacco* di domande sul corpo e sul metodo per affrontarlo²⁹.

Heidegger dapprima temporeggia denunciando l'incapacità della scienza di costruire una critica su se stessa, poi ripercorre brevemente alcuni temi della fenomenologia e infine inizia a parlare del corpo. Innanzitutto, il corpo, secondo Heidegger, è assunto dalle scienze (la medicina e la psichiatria) sempre come sofferente a causa di una precisa direzione dei saperi: il modello biologico-organico. Il relatore dei seminari, invece, concepisce il *Dasein* come fenomeno "in sé spaziale nel senso del concedere-spazio" e della spazializzazione intesa come corporeità³⁰. L'essere corpo appartiene, come apertura, all'essere nel mondo ed è un modo dell'essere sempre *mio* dell'esserci, di conseguenza è co-determinato dal mio essere uomo inteso come "soggiornare estatico nel mezzo dell'essente"³¹. Il confine del corpo non è, però, esclusivamente spaziale, ma è "l'orizzonte d'essere in cui io

²⁹ Il filosofo, infatti, riceve dal padrone di casa un sacchetto pieno di biglietti lasciati dagli uditori nell'incontro precedente risalente al maggio dello stesso anno. Cfr. M. Heidegger, *Seminari di Zollikon*, cit., p. 161.

³⁰ Ivi, p. 146.

³¹ Ivi, p. 153.

soggiorno”³² e muta continuamente in base all’ampliarsi del mio raggio d’azione nel mondo, vale a dire in base al mio rapporto con esso e con gli altri.

Tuttavia il corpo rimane, per la comprensione, un abisso incolumabile³³. Heidegger – riprendendo colui che chiama, non senza ipocrisia, “il mio venerato maestro”³⁴, cioè Husserl – definisce il corpo in termini di misurabilità. Il rapporto interumano rientra anch’esso nell’orizzonte della comprensione, quindi della commisurazione, cosa che lo stesso Levinas ammette per quanto concerne rapporto con i molti, in società. Il corpo può, però entrare a colloquio³⁵.

L’ascoltare è [...] il modo dell’esser-corpo a colloquio. Non solo ascolto, bensì anche parlo, eseguo anche io il colloquio. [...] L’ascoltare è riferito al divenire sonoramente manifesto del tema del colloquio. [...] Ascoltare e parlare appartengono interamente al linguaggio [...] e sono sempre *anche* un fenomeno del corpo.³⁶

Il linguaggio si articola in un corpo che è sempre essere-nel-mondo, essere aperto e avere il mondo, sostiene Heidegger, che poi rileva, evocando Platone, che anche il pensiero tacito è dialogo silenzioso con se stessi. Il linguaggio è innestato in un corpo, dà vita a un dialogo, ma Heidegger non si lascia ingannare dalla relazione interumana intesa come *zwischenmenschlich*, come rapporto duale io-tu e come *Einfühlung* (ridotta all’unità di un soggetto a cui fa capo l’empatia). Il *Mitsein* non è rapporto a due, ma è un “soggiornare” con altri “nel medesimo essere qui”³⁷. Con-essere, insieme ad altri, nel linguaggio diviene un “essere comune presso ciò che si fa incontro”³⁸.

Si demarca ulteriormente la differenza di approccio che contrappone Levinas a Heidegger, poiché per il primo non è possibile essere in comune presso ciò che si fa incontro: io non sono mai presso l’altro, sto a distanza incolumabile e l’altro mi chiama in causa in prima persona obbligandomi a una responsabilità illimitata che è solo mia. Non vi è alcuna comunità di fronte al volto. Levinas interpreta le categorie dei *Essere e tempo* in *Totalità e Infinito*, ribaltando l’orizzonte heideggeriano proprio in virtù della potenza del volto. L’apertura costitutiva del *Dasein* si riverbera nella vulnerabilità, nella ferita, nella sofferenza per l’altro, nella responsabilità

³² *Ibidem*.

³³ Cfr. *ivi*, p. 280.

³⁴ *Ivi*, p. 179.

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 165.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, pp. 182-83.

³⁸ *Ivi*, p. 183.

al di là della comprensione³⁹; l'abitare nella casa dell'essere si trasforma nel tema della dimora che occupa la seconda sezione del saggio del '61, così come la finitezza del *Dasein* e la sua temporalità vengono riletti alla luce dell'infinito del tempo.

L'operazione di Levinas non si limita a una traduzione categoriale, e comporta, piuttosto, una metamorfosi del pensiero heideggeriano che, prendendo *letteralmente* corpo, si carica di tutto il peso della dimensione etica, vale a dire della concretissima relazione con l'alterità. Levinas non privilegia il campo della comprensione dei fonemi articolati, ma si concentra sul suono stesso, qualità accessoria "di lusso"⁴⁰ che richiede tempo per essere ascoltata. Il suono si aggiunge alle cose (il rumore dei passi al camminare, il sibilaro al vento ecc.):

Il suono non è una qualità pura e semplice – è una qualità che si riversa nel *tempo*, che *intrattiene con il tempo una relazione* che non assomiglia per niente a quella che caratterizza il colore. Anche il colore ha una durata, ma in qualche modo il tempo passa su di lui, mentre *il suono fa scorrere il tempo stesso*, come se fosse lo spostamento o il risuonare del tempo stesso, *come se fosse il tempo che diviene visibile. Manifestazione di quanto, per essenza, non si manifesta.*⁴¹

Il suono – prima dei fonemi – cattura l'udito, lo tiene ostaggio per un certo tempo e obbliga all'ascolto. Non ci si sottrae dall'ascolto e ogni gesto, dal porgere ascolto al tapparsi le orecchie, è già una risposta. Attraverso la sonorità della parola e l'oralità⁴², Levinas mostra in maniera

³⁹ L'al di là della comprensione e della significazione dipende dalla peculiare concezione di segno e significato di Levinas. Come ricorda D. Franck, l'attinenza del segno al suo significato è diretta: un segno indica qualcos'altro (è l'uno per l'altro), ma non il tutt'altro (altrimenti non sarebbe possibile la comprensione), che invece costituisce la responsabilità levinasiana, nella forma dell'uno per il totalmente altro. Per una puntuale analisi di questo tema si veda: D. Franck, *L'un-pour-l'autre. Levinas et la signification*, Puf, Paris 2008, pp. 157-160 e pp. 223-238.

⁴⁰ E. Levinas, *Parola e Silenzio*, trad. it. a cura di S. Facioni, in Id., *Parola e Silenzio. E altre conferenze inedite al Collège Philosophique* (2011), Bompiani, Milano 2012, p. 82 (corsivi miei).

⁴¹ *Ibidem* (corsivi miei)

⁴² Cfr. E. Levinas, *Alterità e trascendenza* (1995), a cura di P. Hayat, trad. it. di S. Regazzoni, il melangolo, Genova 2006, p. 146; Levinas afferma che il problema principale, in seno a quello della parola, non è per lui legato alla scrittura, come per Blanchot e Derrida, ma all'oralità. Levinas, nel 1952, dedica una conferenza a *Lo scritto e l'orale* in cui espone la preoccupazione di restituire la componente vitale alla parola, sottraendola alla filologia e a un sapere che non entra direttamente in gioco in una relazione concreta: l'orale esige la presenza di un interlocutore, esige, quindi, che ci si metta interamente in gioco nel rapporto con l'altro. A partire da questi temi, Levinas svilupperà anche quello dell'insegnamento e della figura del maestro in *Totalità e infinito* (cfr. E. Levinas, *Lo Scritto e l'orale*, in Id., *Parola e Silenzio*, cit., pp. 191-215).

immediata la passività rispetto al linguaggio. La passività dell'udire è già da subito colpa, ritardo. In equilibrio tra l'ottica e l'acustica, Levinas descrive la manifestazione del volto da cui dipende il linguaggio al di là dell'essenza nel Dire pre-originario, anarchico, che – certamente – si deve sempre tra-durre, tradire e disdire in un detto, ma che incarna quella soglia liminale di germinazione del linguaggio che è dover-sentire prima che poter-ascoltare.

L'esperienza assoluta non è svelamento, ma rivelazione: coincidenza di ciò che è espresso e di chi esprime, manifestazione, per ciò stesso privilegiata, di Altri, manifestazione di un volto al di là della forma. La forma che tradisce incessantemente la sua manifestazione – fissandosi in forma plastica, in quanto adeguata al Medesimo, aliena l'esteriorità dell'Altro. Il volto è una presenza viva, è espressione. La vita dell'espressione consiste nel disfare la forma nella quale l'ente, che si espone come tema, finisce, per ciò stesso. Con il nascondersi. Il volto parla. La manifestazione del volto è già discorso.⁴³

4. Il volto occhieggia al di là dell'essenza del linguaggio

L'accento sulla sonorità della parola marca l'intenzione di Levinas di ricondurre il linguaggio all'esperienza anche fisica dell'incontro con l'altro: la parola è parola di qualcuno a qualcuno, è tentativo di porre rimedio al ritardo della risposta andando verso l'origine del linguaggio, che non è più un dire originario, ma un Dire ab-originario e anarchico che si fa, di volta in volta, *detto*. In poche parole, per Levinas la possibilità di parlare dipende da una relazionalità irriducibile: c'è sempre un puro *per-l'altro* a monte di ogni possibile espressione di linguaggio. Se il Dire non si dà senza detto, è necessaria una manifestazione sensibile che rende possibile il detto stesso. Il volto è il punto di conversione tra il Dire anarchico e il detto che s'innesta in un sistema di rimandi.

Il volto è il catalizzatore del senso da cui si dipartono i significati, è senso come orientamento verso l'altro. Ecco che allora appare chiaramente la distinzione tra un linguaggio senza volto, come quello heideggeriano, considerato neutro⁴⁴, e un Dire che si fa testimonianza di una trascendenza rispetto al regime della comprensione.

Senza l'apparizione del volto d'Altri, l'io si afferma entro il solo regime economico del detto che compara il comparabile in assenza del sommanente incomparabile. L'espressione segnica e il mondo dei rimandi nei

⁴³ E. Lévinas, *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità* (1961), a cura di A. Dall'Asta, introd. di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1980, p. 64.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. 306-307.

linguaggi dipendono da un *linguaggio* vivo che non è segno, ma *sensò*, orientamento, trascendenza che innerva il vissuto e lo innesta nella dimensione autenticamente temporale.

Il linguaggio non è lingua, né sistema di segni, né dimora accogliente da custodire, ma è costante spossessamento del mondo, ferita sulla superficie adamantina della comprensione, irruzione di un'alterità che *mette in questione* il mio *essere*, invocazione che provoca una risposta, *responsabilità* indipendente dalla mia scelta, domanda che mi obbliga ad accogliere l'altro nella quiete della mia casa⁴⁵. Il linguaggio è

Un atteggiamento del Medesimo nei confronti di Altri, irriducibile alla rappresentazione, irriducibile a un'intenzione di pensiero, ad una coscienza di... in quanto si riferisce a ciò che nessuna coscienza può contenere, in quanto si riferisce all'Infinito d'Altri [...]. Il linguaggio [...] mi viene da Altri.⁴⁶

Come per Heidegger, anche per Levinas, il linguaggio mi parla e mi fa parlare, ma solo l'apparizione concretissima del volto d'altri sprigiona il potenziale del linguaggio. Levinas si appella all'essenza del linguaggio – una dicitura che non gli è propria, ma che impiega in *Totalità e Infinito* – sostenendo che

L'essenza originaria del linguaggio non deve essere cercata nell'operazione corporea che la svela a me e agli altri e che servendosi del linguaggio edifica un pensiero, ma nella presentazione del senso [...]. Il senso è il volto d'altri ed ogni riferimento alla parola si situa già all'interno del faccia a faccia originario del linguaggio.⁴⁷

L'essenza del linguaggio mi mette sempre *direttamente* in questione in prima persona, mi interpella interamente nel mio essere corpo: "Questo qualcosa che si chiama significato viene all'essere con il linguaggio perché *l'essenza del linguaggio è la relazione con altri*"⁴⁸. Non c'è linguaggio che parla al di fuori della relazione con l'altro.

La critica rivolta a Heidegger, allora, si concentra sull'elemento relazionale: la relazione con l'essere, relazione di comprensione, subordina quella con gli altri enti, dove, malgrado i tentativi di bloccare le accuse di solipsismo, anche il con-essere è uno dei modi di essere del *Dasein* ed è quindi esaminato sempre e comunque a partire dal *Dasein* stesso e solo in relazione ad esso. L'essere heideggeriano è neutro e ogni rapporto

⁴⁵ Cfr. J. Derrida, *Addio a Emmanuel Levinas* (1997), trad. di S. Petrosino e M. Odorici, Jaca Book, Milano 1998.

⁴⁶ E. Lévinas, *Totalità e Infinito*, cit., p. 210.

⁴⁷ Ivi, pp. 211-212.

⁴⁸ Ivi, p. 212.

con l'altro è subordinato a questo rapporto primo con l'essere neutro. Per Levinas Heidegger si macchia, così, di un "materialismo vergognoso" perché

Pone la rivelazione dell'essere nell'abitazione umana tra Cielo e Terra, [...] ed innalza il paesaggio o la "natura morta" ad origine dell'umano. *L'essere dell'ente è un Logos che non è verbo di nessuno*. Partire dal volto come da una fonte in cui appare ogni senso, dal volto nella sua nudità assoluta, nella sua miseria di testa che non trova luogo su cui riposarsi, significa affermare che *l'essere entra in gioco nel rapporto tra uomini*.⁴⁹

Di conseguenza, per Levinas, in Heidegger manca una vera relazionalità e viene meno anche una proposta etica effettiva, di conseguenza la generosità del darsi dell'essere e dello svelarsi della verità si colorano di una imperdonabile ipocrisia. Il logos apofantico heideggeriano lascia vedere ciò che da se stesso si mostra, ma questo presuppone che il significare sia già incluso nell'evento d'essere e nel suo mostrarsi. Il darsi originario dell'essere è l'evento di verità.

In Levinas c'è uno iato che l'ontologia non riesce a colmare perché il significare non è evento d'essere, ma è prima (pre-originariamente) etica, avvento ed evento etico della relazione interumana. Senso e significato si articolano a partire da un'esperienza traumatica come quella del volto, esperienza limite perché differente dall'esperienza degli utilizzabili, dei nutrimenti, dei segni. Il volto si pone come soglia del passaggio dal Dire al detto, ma non ci sarebbero né Dire né detto senza il volto. Il linguaggio è cosa *essenzialmente* umana. L'essenza del linguaggio è la relazione con Altri è il mio dover rispondere ad altri, è subito responsabilità.

5. La generosità del corpo: generare il tempo

Levinas trasla la relazione con il linguaggio sul piano interumano, mantenendo l'ontologia come modalità di rapporto di comprensione e dominio del mondo, ma evidenziandone il limite nella trascendenza del rapporto con l'altro. Il modo di rapportarsi alla trascendenza è quello della donazione e della generosità. In *Dall'Esistenza all'esistente*, Levinas presenta l'*il y a*, il neutro c'è⁵⁰, che segna un'importante divergenza rispetto alla 'rigogliosa

⁴⁹ Ivi, p. 307 (corsivi miei).

⁵⁰ Non a caso l'*il y a*, che in *Dall'esistenza all'esistente* e soprattutto in *Il tempo e l'altro* è molto simile al neutro blanchotiano, viene descritto proprio con ossimori come densità di atmosfera, pienezza di vuoto, mormorio del silenzio e anche in *Altrimenti che essere* di trent'anni più recente rimane quest'idea dell'*il y a* con i suoi caratteri orrorifici; cfr. E. Lévinas, *Altrimenti che essere. O al di là dell'essenza* (1974), trad. it. di S. Petrosino e M.T. Aiello, introd. di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1983, p. 220.

generosità' del darsi heideggeriano – *es gibt* – che non ricalca alla perfezione il francese *il y a*, anche a dispetto dell'etimologia simile⁵¹. Tuttavia, per Levinas, il neutro non si dà, ma c'è, non è né positivo né negativo e quindi non può, appunto, darsi positivamente né sottarsi. Mentre la dicitura *es gibt* esplicita, per Heidegger, una manifestazione generosa e una donazione al soggetto, *il y a* levinasiano annuncia, beffardo, un inquietante 'essere là' di un 'qualche cosa' che non è una cosa, che è il brutto fatto che c'è un residuo d'essere anche a fondo del non essere. *L'il y a* è la soffocante ineliminabilità del crudo in-significare che non ha nulla di generoso perché è, di fatto, inattuabile e neutro, quindi *sterile*.

“Nessuna generosità che sembrerebbe contenuta nel lemma tedesco *es gibt* corrisponde allo *il y a*, e non vi si è manifestata tra il 1933 e il 1945, bisogna dirlo!”, ammonisce Levinas in *Difficile Libertà*⁵². Per Levinas, la generosità non è dell'essere, ma è intimamente umana, è trascendenza nel rapporto con l'altro. Levinas individua una forma di *evasione* dalla situazione umana messa in atto dal linguaggio e quindi, *in primis*, intimamente legata alla relazione con l'altro.

Solo nella generosità il mondo posseduto da me – il mondo offerto al godimento – può essere scoperto da un punto di vista diverso da un punto di vista indipendente dalla posizione egoistica [...]. La presenza d'Altri equivale a questa messa in questione del mio indisturbato possesso del mondo [...]. La generalità dell'Oggetto è correlativa alla generosità del soggetto che va verso Altri, al di là del godimento egoistico e solitario [...]. Il linguaggio è universale appunto perché è il passaggio dall'individuale al generale, perché offre cose mie ad altri. Parlare significa rendere il mondo comune, creare dei luoghi comuni.⁵³

La prima conclusione che Levinas trae dalla sua critica a Heidegger sul piano del linguaggio in *Totalità e Infinito* si articola allora in direzione di quella duplicità che comparirà nella struttura Dire/detto in *Altrimenti che essere*, opera che insisterà maggiormente sul problema di linguaggio (e non *del* linguaggio) con la ricorrenza quasi ossessiva all'espressione 'linguaggio etico' e con la torsione deformante delle categorie sviluppa-

⁵¹ A dispetto di una traduzione superficiale che volge *es gibt* nel francese *il y a*, bisogna ricordare che il francese ha una maggiore estensione rispetto all'*es gibt*; quest'ultimo definisce un darsi “generoso” un rivelarsi della verità, mentre *il y a* non dona nulla (tanto meno dona il nulla), non esprime alcuna verità, non svela, perché non c'è nulla di nascosto da trarre fuori dall'ombra, non concede possibilità di manovra al soggetto perché non ammette alcuna soggettività. Cfr. E. Ferrario, *Il y a. Della letteratura e altro*, in S. Facioni, S. Labate, M. Vergani (a cura di), *Levinas inedito. Studi critici*, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 161.

⁵² E. Lévinas, *Difficile libertà. Saggi sul giudaismo*, cit., p. 43 (trad. it. modificata).

⁵³ E. Lévinas, *Totalità e Infinito*, cit., pp. 73-74.

te in *Totalità e Infinito*, cioè con il tentativo di connettere il linguaggio impiegato nel saggio alla dimensione della carnalità e della concretezza dell'altro.

In *Totalità e Infinito* la generosità del linguaggio è la possibilità di mettere in comune il mondo, da cui dipende direttamente la dimensione della giustizia, che riporta la responsabilità illimitata verso l'altro al regime di comparazione dei molti. Non c'è solo l'altro a cui devo tutto, ma c'è anche il terzo: è necessario comparare. In *Altrimenti che essere*, invece, non è sufficiente mettere in comune il mondo, occorre ripensare la generosità fin nel rovescio della pelle.

L'uscita dalla sfera della totalità comporta il ripensamento dell'essente in generale. Il filo teso del linguaggio si annoda tra un *altrimenti* – l'infinita molteplicità dei singoli – e un essere che è la totalità degli enti. Il linguaggio viene da Altri, mi chiama e mi mette in cammino verso quell'altro che, *assente* dal mondo degli essenti, lo permea interamente conferendogli senso. Il linguaggio *crea* il mondo, ma solo nel momento in cui il mondo è in comune, radicalmente differente anche dal cosmo della quadratura heideggeriana percorso idilliamente da un poeta che sta in relazione con il mondo stesso prima che con gli altri. E anche quando "l'essere svanisce nell'*Ereignis*"⁵⁴, Heidegger non esce da una prospettiva incentrata sul soggetto che mette in secondo piano il rapporto con gli altri. Nell'*Ereignis* qualcosa si dà – tanto che Heidegger gioca sul soggetto impersonale di *es gibt* dicendo che lo *es* che si dà nello "es gibt Sein" come nello "es gibt Zeit" si attesta come *Ereignis* – "Un dare che dà solo la sua donazione, ma che in questo darsi allo stesso tempo si trattiene in sé e si ritrae, un tale dare noi lo chiamiamo il destinare"⁵⁵.

Qualche cosa si dà all'uomo che ne è il *destinatario*: "In quanto si dà essere e tempo solo nell'ap-propriadere im-propriadere, a questo appartiene, come sua peculiare proprietà di portare l'uomo in quel che gli è *proprio* come colui che percepisce l'essere"⁵⁶ nel tempo autentico. "Così *appropriato* a sé, l'uomo avrà il suo *posto*, appartenendovi, nell'*Ereignis*"⁵⁷. L'ap-propriadere rimane saldato all'ottica dell'*Ereignis* che lampeggiando colpisce l'*Auge*, un vero colpo d'occhio perché il verbo *er-eignen* significa originariamente adocchiare, gettare lo sguardo, guardando chiamare a sé, fare proprio. L'essenza dell'uomo è allora l'occhiata appropriante di dominio di un soggetto situato e non in relazione con l'altro, di un io nel rapporto di conoscenza. L'etica levinasiana, invece, non è un'ottica,

⁵⁴ M. Heidegger, *Tempo ed essere* (1962), trad. it. di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1991, p. 128.

⁵⁵ Ivi, p. 110.

⁵⁶ Ivi, p. 132 (corsivi miei).

⁵⁷ *Ibidem*.

semmai è ‘ottica acustica’ non riflessa nella polarità soggetto/oggetto, ma è caratterizzata dalla dirittura del faccia a faccia.

Il linguaggio *effettua* l’entrata delle cose in un etere nuovo in cui esse ricevono un nome e diventano concetti, prima azione al di sopra del lavoro, azione senza azione [...]. Esso supera ad ogni momento questo lavoro con la generosità dell’offerta immediata di questo stesso lavoro. Le analisi del linguaggio che tendono a presentarlo come un’azione sensata tra le altre, misconoscono questa *offerta* del mondo, questa offerta di contenuti che risponde al volto di altri o che lo interroga e apre la prospettiva del sensato. La “visione” del volto non si separa da questa offerta costituita dal linguaggio. Vedere il volto significa parlare del mondo. La trascendenza non è un’ottica ma il primo gesto etico.⁵⁸

La vera generosità che è spossessamento, dis-appropriazione, togliere da sé per dare all’altro. Una generosità che riluce nella *generazione*, nella fecondità del darsi interamente all’altro fin nella propria carne, fino al punto estremo del ‘per l’altro’ (poiché *soffrire* è *offrirs-si* all’altro). In *Altrimenti che essere* ritorna il tema del corpo, con il quale il giovane Levinas aveva mosso i primi passi verso l’elaborazione di un pensiero proprio e il linguaggio, nel Dire che continuamente si dice e disdice come detto, diviene il mezzo che mostra la continua, feconda, proliferazione degli ‘essenti’ in carne e ossa:

Questa passività della passività e questa dedica all’Altro, questa sincerità è il *Dire*. Non comunicazione di un Detto che subito ricoprirebbe ed estinguerebbe o assorbirebbe il Dire, ma Dire che mantiene aperta l’apertura, senza scuse, senza evasioni né alibi, abbandonandosi senza dire niente di Detto [...]. È l’estrema tensione del linguaggio, il per-l’altro della prossimità.⁵⁹

La generosità, miracolo dell’etica prima della luce, nasce con un Dire che deve esporsi e raccogliersi in *essenza*, deve porsi, ipostatizzarsi (diventando un io), in vista di un futuro senza progetto, un futuro che non è il suo⁶⁰. La fecondità, sottratta al destino, alla storia, a ogni compimento teleologico, “Smonta il *tempo recuperabile* della storia e della memoria in cui la rappresentazione si svolge. [...] Nella prossimità si ode un comandamento venuto da un passato immemorabile: che non fu mai presente, che non è cominciato in alcuna libertà. Questo *modo* del prossimo

⁵⁸ E. Lévinas, *Totalità e Infinito*, cit., p. 177.

⁵⁹ E. Lévinas, *Altrimenti che essere*, cit., p. 179.

⁶⁰ Cfr. M. Vergani, *Levinas fenomenologo. Umano senza condizioni*, Morcelliana, Brescia 2011, pp. 241-67.

è volto”⁶¹. Il tempo di Levinas è quello delle generazioni bibliche (cfr. *Numeri*, 1, 5-15), che procede a singhiozzi e a spire aperte di genitore in figlio, è

La vulnerabilità di una pelle offerta, nell'oltraggio e nella ferita, al di là di tutto ciò che si possa mostrare, al di là di tutto ciò che, dell'essenza dell'essere, possa esporsi alla comprensione e alla celebrazione. Nella sensibilità, “si pone allo scoperto”, si espone un nudo più nudo di quello della pelle che, forma e bellezza, ispira le arti plastiche; nudo di una pelle offerta al contatto, alla carezza che sempre – persino equivocamente, nella voluttà – è sofferenza per la sofferenza dell'altro.⁶²

L'intrigo primordiale dell'etica e del linguaggio è produce una responsabilità intesa come dover rispondere a, come obbligazione a dire “eccomi” prima di dire “io”. “Ogni individuo è virtualmente un eletto, chiamato ad uscire [...] dal concetto dell'Io, dalla sua estensione nel popolo, a rispondere di responsabilità: *io*, vale a dire *eccomi per gli altri*, che perde radicalmente il suo posto – o il suo riparo nell'essere – che entra nell'ubiquità che è anche un'utopia”⁶³. La passività del soggetto al Dire non è la passività di un 'linguaggio che parla' senza soggetto, ma “un offrersi che non è assunto neppure dalla propria generosità – un *offrersi* che è sofferenza, una bontà malgrado se stessa [...]. È vita, invecchiamento della vita e irrecusabile responsabilità – Dire”⁶⁴.

La grande colpa di Heidegger fu, per Levinas, escludere quella vita molteplice e carnale che espropria l'io, lo tiene in ostaggio e, caricandolo di una responsabilità infinita, lo mette in cammino verso la trascendenza. Il pensiero di Heidegger è senza volto, privo di quel volto fuori dal rappresentabile che si cerca comunque di cogliere, come ben racconta Paul Claudel rievocando una leggenda cinese quando descrive l'occhio che *ascolta* i segni:

Dietro quelle labbra umide, quelle guance colorite dal sangue, quegli occhi che hanno cessato di vivere, ma non di interrogare, di rispondere, noi sentiamo quel che, al di sopra, produce, nutre e compone tutto ciò, la pienezza di un'anima che si indirizza alla nostra e che la provoca alla conversazione, qualcuno che offre il suo volto.⁶⁵

⁶¹ E. Lévinas, *Altrimenti che essere*, cit., pp. 110-11.

⁶² E. Lévinas, *Umanesimo dell'altro uomo* (1972), trad. it. a cura di A. Moscato, il melangolo, Genova 1998, p. 127.

⁶³ E. Lévinas, *Altrimenti che essere*, cit., p. 228.

⁶⁴ Ivi, p. 69.

⁶⁵ P. Claudel, *L'œil écoute. Introduction à la peinture hollandaise*, Flammarion, Paris 1946, p. 28 (trad. it mia).

In cammino verso l'altro. Essenza e sofferenza del linguaggio tra Heidegger e Levinas

Il saggio intende ripercorrere la riflessione sull'origine del linguaggio in Levinas e la sua critica a Heidegger. Si cercherà di mostrare in che modo il pensatore francese elabori una critica del linguaggio di Heidegger a partire dall'assenza, nell'orizzonte del Dasein, della nozione di corpo e dalla conseguente mancanza di una dimensione etica. Le critiche mosse da Levinas si sviluppano dapprima come tentativo di oltrepassamento dell'ontologia, poiché la filosofia heideggeriana è interamente permeata dalla nozione di essere che Levinas reputa insufficiente per cogliere l'umano, e approdano, poi, a un radicale ripensamento della temporalità, che assume senso solo se calata in un corpo. Per fare ciò Levinas ripensa l'origine del linguaggio, la colloca nell'apparire traumatico del volto e trasla la generosità del darsi della parola nella relazione tra uomini. Inoltre La traduzione in francese delle categorie heideggeriane mostra come Levinas abbia colto fino in fondo la lezione del maestro, ma sia riuscito anche a fornirne un'alternativa originale, subordinando l'essere al legame interumano e alla generosità del per l'altro.

PAROLE CHIAVE: Levinas, Heidegger, essenza, linguaggio, Dire

On the Way to the Other. Language as Essence and Suffering in Heidegger and Levinas

The essay analyses the speculation concerning the origin and the essence of language in Levinas and in his criticism of Heideggerian philosophy. Levinas argues that Heidegger lacks of a proper meditation on the notion of body, thus Heideggerian philosophy does not involve a true ethical dimension. First of all, Levinas tries to overcome ontology, since Heideggerian thought is based on the notion of Being and on the relation between man and being. This relation is inadequate to explain the inter-human bond. Then Levinas reconsiders the temporality based on the notion of embodiment: only if time arises from the relationship with the Other and the other human beings, it is possible to find the origin of language. Language comes from the ab-original, traumatic experience of the face of the other and from the generous response I am obliged to give. Moreover, Levinasian translation of Heideggerian categories highlights how deeply Levinas understood and assimilated the master's lesson, but it also proves that the Author provided an original alternative to Heideggerian philosophy of essence by subordinating being to the generosity for the other.

KEYWORDS: Levinas, Heidegger, essence, language, Saying

Federica Negri

“In cammino da Husserl a Heidegger”? L’arte come “ontologia indiretta” nell’ultimo Merleau-Ponty

Ciò che la filosofia cerca sono questi incroci più vecchi dei cammini, queste eco di cui ciascuna pretende di essere la fonte del rumore.

Dal momento che la visione di un solo dipinto può cambiare la mia idea del mondo, lo spirito non è dunque solo nell’invisibile.

(Merleau-Ponty, *Abbozzo di una redazione*)

1. Motivi di un confronto

Dalla fenomenologia all’ontologia, un passaggio e uno sviluppo che interessano in modo chiaro due autori fondamentali della filosofia del Novecento come Maurice Merleau-Ponty e Martin Heidegger. Quello che mi propongo di fare è impostare un confronto tra gli esiti filosofici del pensatore francese e alcune questioni del filosofo tedesco, nella precisa consapevolezza che la vastità e la complessità del tema condannano questo contributo ad essere solo un lavoro *in fieri*.

“In cammino da Husserl a Heidegger”? Il punto di domanda è d’obbligo perché, effettivamente, quello che cercherò di verificare è, precisamente, se e come in Merleau-Ponty vi sia un movimento di avvicinamento rispetto alla filosofia dell’ultimo Heidegger, o piuttosto non si tratti di una distanziamento. Tenterò di mantenere, come cartina di tornasole, un riferimento preciso alla questione dell’arte e del suo valore nei due autori, così da poter esemplificare nel modo più chiaro possibile la questione ontologica cui si fa riferimento.

È lo stesso Heidegger a muovere la nostra curiosità quando, in una lettera a Hannah Arendt del 15 febbraio 1972, scrive: “Merleau-Ponty era in cammino da Husserl a Heidegger. Morì troppo presto, otto giorni prima del viaggio previsto a Freiburg. Ma non conosco a sufficienza i

suoi lavori; è uscito anche un volume di scritti postumi. I francesi hanno grande difficoltà con il loro innato cartesianesimo”¹.

Ricordiamo brevemente il contesto di questa lettera: Heidegger sta rispondendo alle sollecitazioni di Arendt², che lo aveva invitato a leggere Merleau-Ponty, ritenendolo un pensatore significativo ed interessante soprattutto perché, come lei stessa dice, è “l’unico filosofo a me noto che abbia tentato non solo di rendere conto della struttura organica dell’esistenza umana, ma anche di avventurarsi in tutta serietà nell’impresa di una ‘filosofia della carne’”. Tuttavia, nell’interpretazione della Arendt, vi sono delle difficoltà, dato che il pensatore francese sembra essere “ancora fuorviato dalla vecchia identificazione di mente e anima quando definisce ‘la mente come l’altra faccia del corpo’ in quanto ‘c’è un corpo della mente e una mente del corpo, e tra essi c’è un chiasmo’”³. Interessante è ricordare come sia lei a richiamare l’attenzione di Heidegger su questo autore, proprio per la frequentazione assidua con i testi, come si evince dall’importante riferimento alla filosofia di Merleau-Ponty contenuta nella prima parte de *La vita della mente*, ultimo testo incompiuto di Arendt⁴.

Quello che dobbiamo chiederci ora è se davvero il movimento di ricostruzione dell’ontologia, che costituisce di fatto il progetto della produzione e dell’insegnamento degli ultimi anni di vita di Merleau-Ponty, fosse veramente indirizzato a una adesione più stretta nei confronti della filosofia di Heidegger⁵? O se, invece, non costituisca piuttosto un momento di confronto fondamentale in vista di un definitivo superamento. È di questo che dovremo preoccuparci.

¹ H. Arendt, M. Heidegger, *Lettere 1925-1975*, Einaudi, Torino 2007, p. 175.

² “Nelle ultime settimane mi sono rilassata un pò, ho letto per la prima volta Merleau-Ponty, che tu certo conosci. Mi sembra molto meglio e più interessante di Sartre. Cosa ne pensi?” (lettera del 2 febbraio 1972).

³ Arendt H., *La vita della mente*, a cura di A. Dal Lago, Il Mulino, Bologna 1987, p. 114.

⁴ Su questa interessante vicinanza, nonostante la critica arentiana all’ontologia, si possono leggere: Boella L., “Phenomenology and Ontology: Hannah Arendt and Merleau-Ponty”, in Burke P., Van der Veken J. (a cura di), *Merleau-Ponty in Contemporary Perspective*, Kluwer Academic Publishers, 1993, pp. 171-179. Inoltre, Tavani E., *Il mondo e la sua ombra: estetica e ontologia in Hannah Arendt e Merleau-Ponty*, “Chiasmi International”, 2013, 15, pp. 313-340.

⁵ J. Taminiaux, *Was Merleau-Ponty on the Way from Husserl to Heidegger?*, “Chiasmi International”, 11, 2009, pp. 21-31. Per Taminiaux non è possibile affermare che Merleau-Ponty fosse in cammino verso Heidegger perché, secondo lo studioso, egli semplicemente si muove da posizioni husserliane per giungere, infine, a discutere il “nuovo Heidegger”. Uno studio molto completo su questo argomento è quello di E. Petres, *Arte, verità, essere. La riabilitazione ontologica dell’arte in Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma 2013, che tuttavia chiude con un tentativo di superare le distanze tra i due autori attraverso il riferimento alla concezione di verità di von Balthasar, ponendosi così distante dal nostro tentativo di analisi, che cerca piuttosto di mantenere aperta la problematicità.

2. "Sempre di nuovo". Il confronto con Husserl

Prima di tutto, è necessario fare qualche precisazione metodologica.

I testi di Merleau-Ponty a cui farò riferimento sono effettivamente molti, perché costituiscono sia gli appunti nelle lezioni degli ultimi anni, più o meno dal '56-'57 al '61 anno della sua morte, sia la bozza preliminare dell'ultima opera concepita da Merleau-Ponty, ossia *Il visibile e l'invisibile*, oltre al testo *L'occhio e lo spirito*. La continuità e la ricchezza di questi testi permette di ricostruire un'unità di senso che si può, per ora, riassumere nel progetto di ricostruzione di una "ontologia indiretta", in grado di rispondere alla crisi della filosofia che, in modo sempre più inequivocabile, affligge il contesto occidentale. L'insegnamento al Collège de France dà la possibilità a Merleau-Ponty di aprire la propria indagine ad approfondimenti specifici e successivi, come quelli in rapporto alla questione dell'animalità, in diretto confronto con Heidegger con riferimento agli scritti di von Uexküll⁶; e, in generale, alla natura intesa come contesto comune degli esseri.

Vi è uno stato dell'umanità, in cui noi siamo, che è: 1) distruttore della filosofia nel senso ordinario e classico; 2) [che] tuttavia richiede in sommo grado presa di coscienza filosofica – la "fenice", dice Husserl.

Ne deriva 1) decadenza della filosofia esplicita, ufficiale; 2) carattere filosofico della letteratura, dell'arte, ecc.

La mia tesi: questa decadenza della filosofia è inessenziale; è quella propria di una certa maniera di filosofare (secondo sostanza, soggetto-oggetto, causalità). La filosofia troverà aiuto in poesia, arte, ecc. in un rapporto molto più stretto con esse, rinascerà e reinterpreterà così il proprio passato di metafisica – che non è passato.⁷

Ci troviamo di fronte all'annuncio del progetto di Merleau-Ponty, ossia del tentativo di ricostruzione di una nuova ontologia che comporta un nuovo concetto di metafisica, completamente nuovo, non senza aver analizzato in maniera approfondita sia lo "stato" del contemporaneo, nei suoi rapporti problematici tra natura e scienza, nelle questioni sociali e storiche, per dedicarsi in seguito all'indagine dei fondamenti naturali e logici, e giungere, infine, all'indagine sulle forme già operanti di ontologia indiretta, le cosiddette "voci del silenzio", come il filosofo scrisse in un testo dedicato a Malraux, ossia arte, letteratura, poesia e musica.

⁶ Cfr. "Le descrizioni di J. Von Uexküll", in M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, a cura di M. Carbone, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 245 e ss. (d'ora in poi N). Cfr. A. Firenze, *La filosofia dell'animalità in Heidegger e Merleau-Ponty*, "Chiasmi International", 12, pp. 311-331.

⁷ M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, a cura di M. Carbone, Raffaello Cortina, Milano 2003, p. 7 (d'ora in poi PF).

Visto il progetto così ampio ed esaustivo che Merleau-Ponty era intenzionato a portare avanti, non stupisce il fatto che sia possibile rintracciarne l'eco in molti saggi indipendenti dai materiali già citati degli stessi anni, tra cui i più interessanti sono senza dubbio *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* (1952) e *Il filosofo e la sua ombra* (1959).

Un altro fatto va tenuto presente, ossia la morte improvvisa di Merleau-Ponty che ci ha privati, forse, di una vera e propria “sistemazione” finale, e quindi della possibilità di un quadro esaustivo riguardo a questo progetto ontologico. Possiamo però ricordare che la fenomenologia – come già aveva detto nella *Fenomenologia della percezione* – è soprattutto un metodo, un modo di pensare⁸, più che una scuola, e proprio questo ci può autorizzare ad una interpretazione abbastanza attendibile⁹.

Non è inutile sottolineare, inoltre, che tutto il percorso del filosofo sia coerentemente annunciato sin dalle prime opere: già dalla *Fenomenologia della percezione* (1945), infatti, l'interesse nei confronti della corrente filosofica nata dal pensiero di Husserl, si esplicita da subito come centrata sulla questione del *Leib*, il corpo vivente e percipiente, e, quindi, su una fenomenologia percettiva e non cognitiva. La distanza, da lui stesso rilevata rispetto alla fenomenologia classica, è quella che passa tra una fenomenologia della coscienza e una fenomenologia del corpo vissuto.

Questi sono esattamente i motivi che sostengono anche successivamente l'elaborazione filosofica di Merleau-Ponty, facendolo discostare dall'insegnamento di Husserl e distinguendolo nettamente da un discorso unicamente concentrato sull'eidetica a scapito della percezione. La centralità della dimensione percettiva è anche il motivo che lo riporterà negli ultimi anni, forzatamente in un certo senso, ad una necessaria analisi del pregresso della filosofia e a riscoprire nella filosofia di Husserl alcuni motivi di profondo interesse, proprio nel momento in cui si interroga sulla crisi della filosofia e sulla possibilità di riemergerne attraverso una torsione di senso del fare filosofico¹⁰.

⁸ Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 31 (d'ora in poi FP).

⁹ “Pensare non è possedere oggetti di pensiero: è circoscrivere, mediante questi ultimi, un campo da pensare, che dunque non pensiamo ancora” (Merleau-Ponty M., “Il filosofo e la sua ombra”, in *Segni*, a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 2003, p. 212).

¹⁰ Sappiamo che lo studio di Husserl accompagna tutta l'elaborazione del pensiero di Merleau-Ponty, come ricorda Mancini, in una interessante puntualizzazione: “Dalla testimonianza di Van Breda risulta che tra il '50 e il '55 M.-P. aveva consultato i manoscritti husserliani F 14, F 117, F 113 sul rapporto tra fenomenologia e psicologia. Il fondatore dell'Archivio Husserl di Lovanio ricorda anche che M.-P. ebbe la possibilità di consultare alcuni manoscritti portati nel deposito di inediti husserliani che era stato formato a Parigi nel 1958, tra i quali quelli del gruppo D sulla *Urkonstitution*, di quello E III sulla *transzendente Anthropologie*, oltre che del gruppo K III concernenti la *Krisis*” (S. Mancini, *op. cit.*, p. 210, nota 33). L'interesse per Husserl rimane effettivamente vivo

Per questo motivo, elemento fondamentale da tenere in considerazione è, prima di tutto, il confronto con Husserl, proprio per comprendere pienamente il rapporto con Heidegger che si esplicita con insistenza negli ultimi corsi al Collège. A questo proposito, non bisogna dimenticare che, contemporaneamente ai corsi del 1958-1959, Merleau-Ponty procede alla stesura di un saggio che potremmo considerare come una presa di coscienza nei confronti del "padre" Husserl, ossia *Il filosofo e la sua ombra*. In questo saggio possiamo trovare molte importanti indicazioni circa l'eredità fenomenologica che il filosofo francese ritiene determinante per il proprio percorso: è nei termini dell'*impensato* contenuto nella filosofia di Husserl che Merleau-Ponty rinnova la necessità di confrontarsi con il suo pensiero.

Così scrive:

Quando Husserl giunge al termine della sua vita, c'è un non pensato di Husserl, che è interamente suo, e che però mette capo a qualcosa d'altro. Pensare non è possedere oggetti di pensiero: è circoscrivere mediante questi ultimi, un campo da pensare, che dunque non pensiamo ancora. Come il mondo percepito non si regge se non per i riflessi, le ombre, i livelli, gli orizzonti tra le cose, nel quale non sono cose e neppure un nulla, ma viceversa sono gli unici a delimitare i campi di variazione possibile nella medesima cosa e nel medesimo mondo, – così l'opera e il pensiero di un filosofo sono fatti anche di certe articolazioni tra le cose dette, riguardo alle quali non esiste dilemma dell'interpretazione oggettiva e di quella arbitraria, perché non sono *oggetti* di pensiero, perché, come l'ombra e il riflesso, esse verrebbero distrutte se fossero sottoposte all'osservazione analitica o al pensiero isolante, e perché non si può rimanere fedeli a esse e ritrovarle se non pensando di nuovo.¹¹

L'attenzione si deve rivolgere alle "articolazioni tra le cose dette", spazi più che elementi, relazioni tra luce e ombra che "non sono *oggetti* di pensiero". Chiaramente bisogna filosofare in altra luce¹². Proprio l'inesauribilità del mondo percepito come ambito del pensiero determina un secondo

e supportato da un'analisi ininterrotta degli scritti, che confermano le intuizioni delle prime opere riguardo alla fondamentale questione dell'*Ineinander* che diventa centrale nel momento in cui il filosofo francese si dedica alla radicalizzazione della nozione di *chair* in senso ontologico. Per un'analisi, puntuale e documentata, della preponderanza dell'influenza di Husserl rispetto ad Heidegger, negli scritti degli ultimi anni di Merleau-Ponty si può consultare S. Mancini, *op. cit.*, cap. II *Husserl e Merleau-Ponty*, pp. 189-240. Cfr. H. L. Van Breda, *Maurice Merleau-Ponty et les Archives Husserl à Louvain*, "Revue de Métaphysique et de Morale", 67, n°4, pp. 410-430.

¹¹ "Il filosofo e la sua ombra", *op. cit.*, p. 212.

¹² Singolare l'assonanza tra questa concezione e quella di Maria Zambrano, che parlava del proprio modo di fare filosofia come di un tentativo di restituire una "penombra toccata d'allegria". Interessante, in questo senso, sarebbe un confronto con *Chiari del bosco* (SE, Milano 2016).

elemento di grande continuità con il pensiero husserliano, ossia sicuramente una certa idea di filosofia. Come osserva Antonino Firenze: “Ciò che realmente è qui in gioco è l’esperienza del pensiero come ‘stile’. La filosofia viene a coincidere così con quell’esercizio infinito di ricominciamento, quella *unendliche Aufgabe* che, per Merleau-Ponty come per Husserl, costituisce il compito del pensiero inteso come interrogazione incompiuta”¹³.

Fattore fondamentale, per Merleau-Ponty, nell’interpretazione di Husserl è il fatto che l’intenzionalità originaria sia sempre antecedente alla consapevolezza dell’io pensante, sia cioè sempre posizionata prima della scissione tra soggetto e oggetto: è l’unità vissuta del corpo, è il suo sentirsi nelle cose, che si ritrova al fondo della riduzione fenomenologica con una modalità non esclusivamente conoscitiva, ma prima di tutto percettiva.

Questa unità primordiale, che si dà prima di qualsiasi movimento intenzionante è l’Essere grezzo, è l’essere che si dovrebbe ritrovare al di sotto e al di là di ogni movimento del pensiero, nel suo “essere così”, prima ancora del movimento intenzionale della coscienza. Il mio corpo fisico è, da sempre, “innestato nel mondo sensibile”¹⁴, ed è questa connotazione ontologica che gli permette di ritrovare nella percezione l’unità precedente la scissione di soggetto e oggetto.

C’è un rapporto del mio corpo con se stesso che fa, di questo corpo, il *vinculum* dell’io e delle cose. Quando la mia mano destra tocca la mia mano sinistra, io la sento come “cosa fisica”, ma nello stesso momento, se voglio, si produce un evento straordinario: ecco che la mia mano sinistra si mette a sentire la mano destra, *es wird Leib, es empfindet*. [...] Bisogna rendersi conto che questa descrizione sconvolge anche la nostra idea della cosa e del mondo, e che sfocia in una riabilitazione ontologica del sensibile. Ormai si può dire alla lettera che lo spazio conosce se stesso attraverso il mio corpo.¹⁵

¹³ A. Firenze, *Il corpo e l’ontologia interrogativa. Riflessioni sull’impensato merleau-pontiano*, “Chiasmi International”, 6, 2005, pp. 191-206, p. 194. Sul rapporto tra Merleau-Ponty e Husserl: S. Mancini, *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell’espressione*, Milano 2001; T. Toadvine – L. Embree (a cura di), *Merleau-Ponty’s Reading of Husserl*, Springer, Dordrecht 2002.

¹⁴ “Il filosofo e la sua ombra”, *op. cit.*, p. 219. Come già aveva precisato nella *Fenomenologia della percezione*: “Il più grande insegnamento della riduzione è l’impossibilità di una riduzione completa. Ecco perché Husserl si interroga sempre di nuovo sulla possibilità della riduzione. Se noi fossimo lo spirito assoluto, la riduzione non sarebbe problematica. Ma poiché invece noi siamo al mondo, poiché anche le nostre riflessioni prendono posto nel flusso temporale che cercano di captare (poiché esse *sich einströmen*, come dice Husserl), non vi è pensiero che abbracci tutto il nostro pensiero. Il filosofo [...] è un eterno principiante. [...] Significa anche che la filosofia stessa non è un’esperienza rinnovata del proprio cominciamento, che consiste interamente nel descrivere questo cominciamento e infine che la riflessione radicale è coscienza della propria dipendenza nei confronti di una vita irriflessa la quale è la sua situazione iniziale, costante e finale” (FP, p. 23).

¹⁵ “Il filosofo e la sua ombra”, *op. cit.*, pp. 219-220.

Questa precisazione risulta fondamentale perché fonda la nozione di *carne* che sarà il centro della proposta ontologica dell'ultimo Merleau-Ponty¹⁶.

Questa rilettura del contributo husserliano meriterebbe sicuramente una descrizione e un'analisi ben più ampia di quella che possiamo abbozzare in questa sede, tuttavia, sarà utile ricordare qualche altro passaggio. Lo faremo entrando ancora più nel dettaglio, appoggiandoci all'*Abbozzo di una redazione*¹⁷ che ritroviamo in coda alle lezioni dell'ultimo anno di vita.

Si tratta di una prima stesura sistematica degli argomenti che si possono ritrovare, a vari livelli di elaborazione, anche negli appunti delle lezioni, e che ci offre una chiave di lettura utile al suo rapporto con Husserl, oltre che ovviamente con Heidegger, come vedremo in seguito.

Ottobre 1960.

Il visibile e l'invisibile

1. Essere e Mondo

1° parte: Riflessione e interrogazione

2° parte: Il mondo verticale o l'Essere selvaggio

3° parte: L'Essere selvaggio e l'ontologia classica

2. parte: Il visibile e l'Essere selvaggio

[o forse anettere i paragrafi 1 e 2 della 1° Parte: Riflessione e Interrogazione]¹⁸

Il primo paragrafo del testo che segue questo breve sommario è fondamentale perché rimette al centro i motivi di un interesse che, in realtà, non è mai scemato nel tempo: l'*Ineinander* è la questione fondamentale dalla quale bisogna ripartire, perché

ciò che condanna a morte la filosofia è questo pensiero tutto negativo (io non sono niente) e tutto positivo (l'Essere è), che crede di poter fissare il nulla nel suo nulla, l'Essere nel suo essere, quando invece, appunto, se il nulla non è e l'Essere è, non si può parlare né del nulla né dell'Essere identico: sono l'uno per l'altro come il dritto e il rovescio, e proprio nella misura in cui un esame scrupoloso esclude da me tutte le proprietà della cosa [...] per venire al mondo devo contare su quelle.¹⁹

¹⁶ "La chiave d'accesso alla duplice dimensione problematica dell'ultimo Merleau-Ponty è la nozione di *en-être*, cioè l'*implicazione* del soggetto, che è nel mondo pur costituendolo. [...] è una nozione mobile, una metafora di ordine topologico che ci permette di allargare un terreno ontologico non più confinato al solo soggetto metafisico (l'io, la coscienza, la monade ecc) né all'essere. L'uno e l'altro, il soggetto e l'essere, devono essere *pensati insieme*, come il dritto e il rovescio di una medesima superficie plastica" (R. Kirchmayer, *Merleau-Ponty. Una sintesi*, Marinotti, Milano 2008, pp. 211-212).

¹⁷ "Abbozzo di una redazione", PF, pp. 257-280.

¹⁸ PF, p. 257.

¹⁹ Ivi, p. 262.

La cosiddetta crisi della filosofia è, in realtà, solamente la crisi di un certo modo di pensare il mondo e il nostro rapporto con questo, che coinvolge tutti i saperi, ma che tuttavia non esaurisce, non intacca, la necessità filosofica. Per questo motivo Merleau-Ponty ritiene che

Per superare la crisi occorre comprendere l'origine, e l'origine sta in questo pensiero, lo si chiami negativistico o positivistico, che definisce lo spirito mediante la negazione pura del corpo, e il corpo come positività assoluta, e che, avendo così scisso il mondo in due ordini, può ritrovarne l'unità solo grazie alla mitologia bastarda della *psyché*. La crisi sarà superata solo quando avremo disfatto la pura idea dell'estensione come positività pura e la contro-estrazione dello spirito come negatività pura, e beninteso la mitologia bastarda della *psyché*.²⁰

Per poter ritornare ad una “possibilità della filosofia” bisogna quindi cambiare completamente il modo di intendere i nostri rapporti con l'Essere, che vogliamo conoscere e al quale da sempre apparteniamo.

È necessario riconcepire la *Weltlichkeit* dello spirito senza assoggettarla ai principi del mondo fisico, messi del resto di recente sottosopra. -la filosofia è questa distruzione delle idealizzazioni, degli idoli, essa rinasce come ritorno non già a un immediato chimerico e che nessuno ha mai visto, ma all'indivisione dell'Essere e del nulla che noi siamo e che conosciamo in qualche modo dal momento che la viviamo. *L'Ineinander*.²¹

In definitiva, ciò che rimane non è mai una scelta tra l'uno o l'altro, “non il caos o l'immediato, ma l'*Ineinander*”²², quello che dobbiamo ritrovare è la dimensione eccedente, sconfinante, l'*empiètement* che caratterizza ogni atto percettivo.

Bisogna quindi ritornare alla “mano che si tocca toccante” di cui già parlava nella *Fenomenologia della percezione*, perché è proprio l'analisi di quel “territorio” pre-categoriale, pre-dialettico e oppositivo che costituisce il luogo del reincrociarsi di attività e passività, della mano toccante e toccata, ad essere la base di una nuova ricerca filosofica. Questa riflessività primordiale che non è riflessione identitaria o riconferma di un principio fondante, ma è piuttosto abbandono della divisione, “confusione”, “nello stesso modo in cui su due specchi prospicienti nascono due serie indefinite di immagini racchiuse l'una nell'altra che non appartengono veramente a nessuna delle due superfici, giacché ciascuna non è se non la replica dell'altra, che quindi fanno coppia, una coppia più reale

²⁰ Ivi, p. 264.

²¹ *Ibidem*.

²² PF, p. 262.

di ciascuna di esse"²³. Quello che, in Husserl, Merleau-Ponty continua ad apprezzare, dall'inizio alla fine del suo percorso, è proprio la capacità di formulare una "filosofia dell'*Ineinander*"²⁴. Nel commentare un passo di Husserl²⁵, Merleau-Ponty esplicita il valore che egli attribuisce all'*Ineinander*, come "implicazione intenzionale, elaborata a proposito dell'*Einfühlung* d'altri; che diventa coestensiva all'essere, e che rimpiazza l'idea dell'immanenza trascendentale"²⁶.

Solo all'interno di questo primordiale coimplicazione, dell'Essere grezzo, si può veramente istituire un pensiero nuovo in grado di superare la concezione idealizzata dello Spirito e della Natura, restituendo loro la dimensione di una appartenenza reciproca che non si traduce mai, tuttavia, in coincidenza o riassorbimento²⁷.

"Verso Heidegger...?"

In questa serie di considerazioni si inserisce la ripresa sistematica della filosofia heideggeriana, che il filosofo francese intraprende negli ultimi corsi tenuti al Collège. Potremmo dire che si tratta di una "resa dei conti" nei confronti di due grandi antecedenti filosofici, alla ricerca di una "possibilità" della filosofia, di un nuovo modo di intendere la filosofia.

Per quanto riguarda Heidegger, il modo in cui Merleau-Ponty se ne interessa rispecchia e continua la modalità di analisi del contributo husserliano, ma ovviamente si rivolge con attenzione anche sul suo approccio alla questione dell'arte così come viene sviluppata da Heidegger, proprio perché questo gli permette di chiarire la propria proposta di "ontologia indiretta" che, come sappiamo, trova nell'arte una dimensione preferenziale. Il filosofo francese precisa immediatamente che egli non vuole semplicemente illustrare "il vecchio e il nuovo, ma rilevare nel nuovo quel che concerne la nostra questione: [la] possibilità della filosofia"²⁸. È la prospettiva ontologica quella che maggiormente interessa Merleau-Ponty e, perciò, i territori dell'arte e del linguaggio appaiono evidentemente carichi di attrazione. Come aveva precisato in apertura al corso del 1958-1959, intitolato *Il nostro stato di non filosofia*, "la filosofia troverà aiuto in

²³ VI, p. 155.

²⁴ PF, p. 141.

²⁵ Si tratta dell'appendice XXIII al §65 del *Die Krisis*, PF, p. 141.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ "Finché mi concepisco come rappresentazione, attività sintetica, coscienza, insomma come un essere spirituale, non posso vedere nell'altro che un non-io, e non esiste funzione di coordinamento, percezione dell'altro, sinossi, ragionamento per analogia, che possa trasferire a un altro l'ipseità che provo come mia" (PF, p. 266).

²⁸ PF, p. 63.

poesia, arte, ecc., in un rapporto molto più stretto con esse, rinascerà e reinterpreterà così il proprio passato di metafisica – che non è passato”²⁹.

Le nozioni di chiasma e carne del mondo, così come quelle di visibile e invisibile – inteso come necessario correlato delle cose e delle loro ombre –, anche se spesso non appaiono esplicitamente, sono il ritmo costante che scandisce questo corpo a corpo con la filosofia di Heidegger.

Si tratta di un’analisi puntuale dello sviluppo delle posizioni e della novità della filosofia del pensatore tedesco, che, evidentemente, ha delle motivazioni didattiche, ma che intreccia la ricerca personale. Quello che interessa maggiormente Merleau-Ponty – come era facile prevedere – è l’apertura dell’interrogazione dello *Sein* sulla dimensione coesistentiva del *nicht Seiend*, che non è nulla, ma che – potremmo dire – sopravanza qualsiasi esperienza dell’essere, senza mai ridurvisi né sparire. Il punto che egli intende esplorare è quindi esattamente la dimensione di intreccio di visibilità e invisibilità, che costituisce la trama coestensiva di corpo e mondo, di io e altro, che non si lascia ridurre a una categoria, ma esplose nelle innumerevoli pieghe del mondo.

Che cosa è successo? L’approfondimento dell’essere interno del *Dasein* svela che, negativo in rapporto all’*Innerweltlich*, all’ontico, esso è apertura a un positivo diverso da questo, che è il *Sein*. Il suo negativo non è che veduta esterna, preliminare. Ormai Heidegger si concentra sull’espressione di questo nuovo ambito. Non vi è più: il positivo, il *Seiend*, l’ontico, e di fronte un *Dasein* abisso, che è, come abisso, le *sue* possibilità [...] Questo *Dasein* stesso apre su un ambito al quale è essenziale rimanere nascosto, non presentarsi che come sottrarsi – ambito che ingloba sia la *Welt* sia il *Dasein* sia la *Zeitigung*.³⁰

L’analisi, impossibile da restituire totalmente in questa sede, dell’opera di Heidegger è estremamente precisa e puntuale³¹, si concentra sugli elementi, anche terminologici, che segnalano il cambiamento della prospettiva heideggeriana negli anni che vanno da *Essere e tempo* a *Che cos’è la metafisica*, sino a *Sentieri interrotti*.

Egli ripercorre, infatti, le tappe che hanno condotto ad una sostanziale trasformazione della domanda, in modo tale da annullare la domanda metafisica, nel senso di risposta esplicita, formulabile, definitiva. Un cambiamento – che Merleau-Ponty descrive come già prevedibile da *Essere e tempo* – dall’analitica del *Dasein* a *Fundamentalontologie*³²: “Proprio per-

²⁹ Ivi, p. 7.

³⁰ Ivi, p. 66.

³¹ Si veda in particolare PF, p. 68 e ss.

³² “Con il suo pensiero dell’Essere, Heidegger vuole ritrovare contro la metafisica l’esperienza dell’Essere che essa ha espresso e sfigurato tramite le sue *Vorstellungen* [...] Non si tratta: 1) né di fare a pezzi; 2) né di conservare surrettiziamente la metafisica. Si tratta

ché si è passati dal *Dasein* al *Sein*, si vede più chiaramente che il *Sein* non è [l']occasione di [un] "problema", ma che esso è segreto o mistero³³.

Merleau-Ponty insiste molto sul carattere di apertura dello *Sein* che diviene *Nicht-Sein*, una negatività che appartiene all'Essere come fattore essenziale. Questo concetto completamente diverso di negatività dell'Essere trasforma anche la relazione con l'Infinito. Come scrive in un appunto del 1959 de *Il visibile e l'invisibile*, con ampio riferimento alla terminologia di Husserl e di Heidegger:

L'autentico infinito non può essere quello [l'infinito positivo]: occorre che esso sia ciò che ci supera; infinito d'*Offenheit* e non *Unendlichkeit* – Infinito della *Lebenswelt* e non infinito d'idealizzazione – Infinito negativo, dunque – Senso o ragione che *sono* contingenza. L'Essere grezzo o *selvaggio* (= *mondo percepito*) e il suo rapporto con il *λόγος προφορικός* come *Gebilde*, con la "logica" che produciamo.³⁴

Il punto decisivo è costituito dall'apertura a "quel che egli chiama *Seyn* o *Sein*, è quel che *non è un niente*, è l'"*es gibt*", il "c'è", l'"*etwas*" aperto nei confronti del quale abbiamo "apertura", nella verità del quale noi siamo"³⁵. Quello che risulta è proprio l'ambito che Merleau-Ponty definisce come "Essere grezzo" con la sua dimensione verticale, "questo essere che è fonte o *milieu* comune all'essere positivo-scientifico-oggettivo e del nulla in quanto se ne parla, vi si pensa, e che dunque non è un niente"³⁶.

Mancando, come sappiamo, la fine di questa stesura, non possiamo sapere se fosse nell'intenzione di Merleau-Ponty dedicarsi ad una disanima altrettanto puntuale anche dell'*Origine dell'opera d'arte*, ma forse non sarebbe stato necessario, perché effettivamente già qui egli chiarisce bene la propria posizione a riguardo.

Il rischio che, secondo Merleau-Ponty, non è scongiurato dalla filosofia di Heidegger è quello legato alla proposta di una ontologia diretta, ossia il rischio di cadere nel silenzio, nell'impossibilità dell'espressione. Per Merleau-Ponty, al contrario, è necessario preservare il mondo della vita, perché solo da questo nasce la nostra possibilità di dire l'Essere.

di convertirla nella sua verità. Donde l'assurdità dell'accoglienza riservata a Heidegger: lo si accusa di distruggere, mentre egli esprime la verità de...lla metafisica [...] Qual è dunque questo *Wesen-Unwesen* dell'Essere che è la verità della metafisica, – e che discredita definitivamente la metafisica, forse la "Filosofia"? (PF, pp. 73-74).

³³ PF, p. 68.

³⁴ VI, p. 187.

³⁵ PF, p. 75.

³⁶ *Ibidem*.

Nella parte conclusiva dell'analisi dedicata ad Heidegger, Merleau-Ponty scrive:

Quanto al disagio essenziale di questo pensiero (non quello che è dovuto agli anni), vi è sempre stato nell'espressione di Heidegger un disagio: 1) le sue doti sono "filosofiche" ed egli deve esprimere più che non della "filosofia"; 2) il suo linguaggio non si incammina se non lentamente, non sfocia in *Sage* se non raramente [...]; 3) La stessa cosa di 1): egli cerca un'espressione diretta dell'essere di cui egli mostra per altro che non è suscettibile di espressione diretta. Occorrerebbe tentare l'espressione indiretta, cioè far vedere l'essere attraverso i *Winke* della vita, della scienza, ecc. Così la filosofia è possibile forse come "*das rechte Schweigen*" di cui parla *La lettera sull'umanismo*.³⁷

Merleau-Ponty si confronta con le dimensioni dell'apparire dell'essere in Heidegger, e vi ritrova un problema dovuto ad una immediatezza pericolosa. Quello che non lo convince è il tentativo di pensare la verità come qualcosa che si "offre", che si dà come *Dichtung*, come un tutto compiuto, ma rischia di non cogliere pienamente una dimensione che per il filosofo francese è prettamente percettiva, dato che si identifica con la *Lebenswelt*, che sopravanza inesorabilmente ogni espressione, ogni *Dichtung*.

Il pensiero fondamentale, che deve costituire il compito della nuova filosofia, è quello che riguarda la coappartenenza originaria di uomo e Essere, che la filosofia esplicita non ha ancora veramente pensato, e che forse non è pensabile nei termini di un apparire dell'Essere, ma solo nella materialità del farsi Essere.

Scrive in un appunto del 1959:

noi facciamo una filosofia della *Lebenswelt*, la nostra costruzione (nel modo della "logica") ci fa ritrovare questo mondo del silenzio. Ritrovare in che senso? C'era già? Come si può dire che c'era, giacché, prima che il filosofo lo dicesse, nessuno lo sapeva? – Ma è vero che esso c'era: tutto ciò che dicevamo o diciamo lo implicava e lo implica. C'era appunto come *Lebenswelt* non tematizzata. In un certo senso è ancora implicato come non tematizzato dagli enunciati stessi che lo descrivono [...] Fra la *Lebenswelt* come Essere universale e la filosofia come prodotto estremo del mondo non c'è rivalità o antinomia: è la filosofia che disvela la *Lebenswelt*.³⁸

Ecco perché questa attenzione alle forme del linguaggio indiretto, alle voci del silenzio; queste voci indirette sono le forme naturalmente filosofiche dell'espressione artistica, che ci aiutano a cogliere l'Essere nel

³⁷ PF, pp. 122-123.

³⁸ VI, p. 188.

suo farsi e, quindi, nella sua coimplicanza originaria³⁹. Ma in cosa allora possiamo distinguere dal pensiero sull'arte di Heidegger? Per esempio, da ciò che egli dice nel saggio *L'origine dell'opera d'arte*?

Ponendo il problema dell'origine dell'opera d'arte, ci siamo proposti di fare qualche passo innanzi su questa via [dell'essenza dell'arte]. L'essenziale è di porre in luce il carattere di opera dell'opera. Il significato attribuito qui al termine "origine", è pensato in base all'essenza della verità. La verità di cui qui si discorre non fa tutt'uno con ciò che è comunemente inteso con questo termine [...] la verità è il non-essere-nascosto dell'ente in quanto ente. La verità è la verità dell'essere. La bellezza non è qualcosa che si accompagna a questa verità. Ponendosi in opera, la verità pare. L'apparire, in quanto apparire di questo essere-in-opera in quanto opera, è la bellezza. Il bello rientra pertanto nel farsi evento nella verità.⁴⁰

Ciò che subito precisa Heidegger, ossia che la bellezza riposa nella forma solo perché la "forma prese luce dall'essere", ci fa capire come per Heidegger la riabilitazione ontologica dell'arte sia una delle tante modalità di apparizione dell'Essere. La verità si mostra, appare, si incarna, dà luce, ma permane un centro distaccato e oscuro, un fondo diverso dalla forma dell'apparire.

Nello scritto che abbiamo preso in considerazione, come si ricorda, egli va dalla cosa all'analisi della cosalità per giungere alla verità dell'Essere che è in opera nell'arte. Se l'unico senso dell'arte è quello di svelare l'Essere, rinunciando alla connotazione estetica che diviene accidentale rispetto al significato ontologico, ecco che l'arte muore in quanto tale.

Un'altra diversità, che dice molto sulla diversità ontologica delle concezioni, è la preminenza che Heidegger riconosce alla poesia, rispetto alle altre forme di arte, là dove, invece, Merleau-Ponty privilegia la pittura. Scrive Heidegger che "l'opera d'arte in parola, la poesia in senso stretto, ha una posizione sua propria nell'insieme e delle arti", e questo accade per il valore fondamentale che occupa il linguaggio nella filosofia heideggeriana.

³⁹ "La filosofia, proprio come "Essere parlante in noi", espressione dell'esperienza di per sé muta, è creazione. Creazione che in pari tempo è reintegrazione dell'Essere: infatti essa non è creazione nel senso di uno dei *Gebilde* qualsiasi che la storia fabbrica: essa si sa *Gebilde* e vuole superarsi come puro *gebilde*, ritrovare la propria origine. È dunque creazione in senso radicale: creazione che in pari tempo è adeguazione, l'unico modo di ottenere una adeguazione. [...] l'arte e la filosofia *insieme* sono appunto non fabbricazioni arbitrarie nell'universo dello "spirituale" (della "cultura"), ma contatto con l'Essere proprio in quanto creazioni. L'Essere è *ciò che esige da noi creazione* affinché ne abbiamo l'esperienza" (VI, p. 213).

⁴⁰ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1989, p. 64.

Il linguaggio, nominando l'ente, per la prima volta lo fa accadere alla parola e all'apparizione. [...] Questo dire è un progetto dell'illuminazione in cui è detto il modo di essere in cui l'ente accede all'Aperto. [...] Il dire [sagen] progettante è Poesia. Questo dire è saga [*Sage*] del Mondo e della Terra, dell'ambito della loro lotta e quindi del costituirsi della vicinanza o della lontananza degli Dei. La Poesia è la saga del non-esser-nascosto dell'ente. [...] Il dire progettante è quello che, nella elaborazione del dicibile, fa sì che contemporaneamente acceda al mondo anche l'indicibile come tale.⁴¹

Diverso è ciò che accade in Merleau-Ponty, dove invece la rivalutazione ontologica dell'arte appare inevitabile, ma strettamente connessa alla materialità dell'atto artistico, dato che l'unica possibilità di cogliere l'Essere è quella di ritrovare la coappartenenza primordiale di soggetto e oggetto, l'*Ineinander*, grazie a quella che lui chiama "filosofia spontanea", che "non raggiunge l'adeguamento – il possesso intellettuale – ma che fa segno"⁴². Rimanere a contatto della materia è quindi essenziale per mantenerne aperto il senso proprio perché noi possiamo esperire l'essere nel suo *farsi* materiale dell'esperienza artistica.

Scrivendo Merleau-Ponty, riferendosi a Proust, "il visibile (con tutto l'invisibile che si trascina dietro) è l'Essere che ci è comune e il linguaggio dell'artista (in quanto indiretto e inconscio) è il mezzo per portare a compimento la nostra partecipazione comune a tale Essere"⁴³. Proust, come nessun altro, ci ha insegnato che non esiste visione senza schermo, ossia

Noi non conosceremmo meglio le idee di cui parliamo se fossimo privi di corpo e di sensibilità, in questo caso esse ci sarebbero anzi inaccessibili; la "piccola frase", la nozione della luce, al pari di una "idea dell'intelligenza", non sono esaurite dalle loro manifestazioni, e *come idee* potrebbero esserci date solo in un'esperienza carnale. Non perché noi vi troviamo solamente l'*occasione* di pensarle, ma perché esse ricavano la loro autorità, il loro potere affascinante, indistruttibile, proprio dal fatto che sono in trasparenza dietro il sensibile o nel suo cuore.⁴⁴

Non esiste idealità pura, ma solo un'idea innestata nella carne dell'Essere, ed è questa idea che noi possiamo tentare di cogliere come "ramo portante" che ci mette in presenza della radicale coappartenenza all'Essere. Il pittore ha la capacità di farlo, così come lo scrittore o il musicista, perché è in grado di presentare "l'invisibile *di* questo mondo, quello che

⁴¹Ivi, pp. 57-58.

⁴²*Segni*, pp. 164-165.

⁴³VI, p. 186.

⁴⁴VI, p. 165.

lo abita, lo sostiene e lo rende visibile, la sua possibilità interna e propria, l'Essere di questo essente"⁴⁵.

Come scrive ne *L'occhio e lo spirito*: "Il pittore 'si dà con il suo corpo' dice Valéry. E, in effetti, non si vede come uno Spirito potrebbe dipingere. È prestando il suo corpo al mondo che il pittore trasforma il mondo in pittura. Per comprendere tali transustanziazioni, bisogna ritrovare il corpo operante ed effettuale, che non è una porzione di spazio, un fascio di funzioni, che è un intreccio di visione e di movimento"⁴⁶.

La capacità di rimanere nella sospensione di una materialità che non si vuole risolvere né completamente in forma né in linea, riesce a dare all'artista una capacità che è quella di accedere nuovamente al mondo della *Lebenswelt*.⁴⁷

Quali sono le risorse di questo pensiero carnale, del pensare in pittura? Per Cézanne la partita si gioca a livello del colore, che è il "luogo dove s'incontrano il nostro cervello e l'universo"⁴⁸, ma anche la modalità che egli sceglie per restituire quella profondità che è la percezione esatta dello *stare nell'Essere*, che risulterebbe immiserita da una restituzione meramente prospettica. Tramite la materialità del colore, la corposità informe, Cézanne riesce a "mostrare come le cose si fanno cose, e il mondo mondo". La visione delle cose ha origine dall'incontro dei colori, dal loro scontro e reciproco avvolgersi e così Cézanne constata che "spazio e colore vanno cercati insieme"⁴⁹, che l'unico movimento è quello di un'immersione impersonale, dove egli si ritrova sempre in bilico, in una reversibilità che lo rende "abitato" dal mondo.

Non esistono, però, vie preferenziali per giungere all'Essere, ogni strada è, già da sempre quella giusta, a patto di non staccarsi mai dalla percezione, proprio per gli stessi motivi per cui "la filosofia è la fede percettiva che si interroga su se stessa"⁵⁰. In questo senso, dopo aver parlato di Cézanne, Merleau-Ponty ricorda altri pittori, come Paul Klee e Matisse, che hanno saputo liberare la linea, renderla genesi delle cose, più che semplice delimitazione. Pittori che sono stati profondamente consapevoli

⁴⁵ VI, p. 166.

⁴⁶ OS, p. 17.

⁴⁷ Il termine husserliano è sicuramente fondamentale, ma estremamente complesso perché – come ricorda Ales Bello, rimanda nel filosofo tedesco "ad un territorio che comprende, al suo interno, una complessità che richiede una paziente analisi, contenendo in se stesso tutte le operazioni e sedimentazioni culturali e, nello stesso tempo, la sfera precategoriale che consente di descrivere la genesi di quelle formazioni" (A. Ales Bello, "Essere grezzo" e *hyletica fenomenologica. L'eredità filosofica del Visibile e l'invisibile*, "Chiasmi International", 10, p. 142).

⁴⁸ OS, p. 49.

⁴⁹ OS, p. 48.

⁵⁰ VI, p. 123.

dell'atto pittorico come protensione dell'attività percettiva primaria. Per questo, "la linea non imita più il visibile, ma 'rende visibile', è lo schizzo tridimensionale di una genesi delle cose. [...]. È un certo squilibrio introdotto nell'indifferenza della carta bianca, un varco aperto nell'in sé, un certo vuoto costituente che, come mostrano perentoriamente le statue di Moore, sorregge la pretesa positività delle cose"⁵¹.

La pittura moderna *sa* tutto questo e non smette di indagarlo. La pittura è sempre materialmente storica, e realizza a pieno quell'idea carnale di cui parla Merleau-Ponty ne *Il visibile e l'invisibile*, per la quale "non c'è visione senza schermo"⁵². Ed ecco che è più chiaro, infine, quanto la visione non sia "una certa modalità del pensiero", ma "il mezzo che mi è dato per essere assente da me stesso, per assistere dall'interno alla fissione dell'Essere"⁵³.

Quello che i pittori sanno fare è cogliere i sistemi di equivalenze che pervadono l'Essere, le "membrature" che non distinguono, ma portano in profondità, dispiegano il mondo.

L'opera non si fa lontano dalle cose, in qualche intimo laboratorio di cui il pittore sarebbe il solo a possedere la chiave: sia che guardi fiori veri o fiori di carta, egli si riporta sempre al *suo* mondo, come se il principio delle equivalenze con cui sta per manifestarlo vi fosse sepolto da sempre.⁵⁴

Diverso potrebbe sembrare il discorso per la letteratura, data la sua diversa materialità, ma, in realtà, il presupposto è comune perché ciò che mi permette di comprendere e stare nell'essere creato dall'opera è la mia appartenenza allo stesso mondo a cui allude l'autore, vi è un sopravanzamento (*empiétement*) nella comprensione del detto che lo completa nella sua invisibile connotazione di silenzio, perché "comprendere una frase non è altro che accoglierla pienamente nel suo essere sonoro, o, come si dice opportunamente, *intenderla*; il senso non è su di essa come il burro sulla tartina [...] esso è la totalità di ciò che è detto, l'integrale di tutte le differenziazioni della catena verbale, è dato con le parole in coloro che hanno orecchie per udire"⁵⁵. L'essenziale rimane sempre la possibilità di descrivere "l'Essere verticale o selvaggio come quell'ambito pre-spirituale senza il quale nulla è pensabile, nemmeno lo spirito, e in virtù del quale noi passiamo gli uni agli altri, e noi stessi in noi stessi per avere il *nostro* tempo"⁵⁶.

⁵¹ OS, pp. 53-54.

⁵² VI, p.165.

⁵³ OS, p. 56.

⁵⁴ *Il linguaggio...*, p. 81.

⁵⁵ VI, p. 170.

⁵⁶ VI, p. 219.

Vorrei sottolineare un ulteriore aspetto della discussione dell'ultimo Merleau-Ponty che mi sembra possa sostenere le mie argomentazioni su una sostanziale preferenza nei confronti di Husserl, la questione dello stile. Se, come ho premesso, uno dei motivi fondamentali della vicinanza di Merleau-Ponty alla filosofia husserliana è la capacità, che egli riconosce al filosofo – nonostante tutto – di evidenziare la co-implicanza di uomo e Essere a livello *fondamentalmente percettivo*, l'inerenza primordiale, allora lo "stile" diviene la questione fondamentale perché, essendo connotazione essenziale della persona, permette di comprendere come egli possa, pur rimanendo "conficcato" nell'Essere, trovarvi la propria personalissima posizione, possa quindi appartenervi senza sparire. Come aveva scritto ne *Il linguaggio indiretto*, lo stile del pittore non è distinguibile dai segni che lo esprimono, è il modo di *mettere in atto*, di portare ad espressione il suo particolare modo di stare nell'Essere, il suo modo di essere carne. Lo stile⁵⁷ nasce "nelle pieghe della percezione del pittore come pittore"⁵⁸. Sono modalità tramite le quali non si inventa nulla, dato che "il tracciato, la pennellata e l'opera visibile non sono se non la traccia di un movimento totale di Parola, il quale va all'Essere intero, e che questo movimento abbraccia tanto l'espressione mediante linee quanto l'espressione mediante colori, quanto la *mia* espressione quanto quella degli altri pittori"⁵⁹.

Il percorso intrapreso ci ha condotto alla delimitazione di alcuni punti di confronto tra due posizioni filosofiche estremamente complesse e stimolanti, come quella di Merleau-Ponty e Heidegger. In questo lavoro *in fieri*, che offre più domande che risposte, è possibile, tuttavia, richiamare brevemente alcuni dei punti emersi.

Per rispondere alla domanda che ha guidato il nostro interrogarci, Merleau-Ponty sembra discostarsi da Heidegger più di quanto non faccia con Husserl; infatti, pur riconoscendo tutti i debiti e gli avanzamenti del suo pensiero che derivano anche dalla filosofia heideggeriana, egli non sente giustamente tutelata, nella filosofia di quest'ultimo, l'inerenza primordiale nell'Essere che è riscontrabile solo nella percezione carnalmente intesa. In Husserl, al contrario, egli legge, nel concetto di *Ineinander*, la possibilità di vedere tutelata l'appartenenza ad un fondo originario che rimanda alla *Lebenswelt*.

La proposta filosofica alla quale Merleau-Ponty lavora, negli ultimi anni della sua vita, è quella di una ontologia indiretta che, secondo il pensatore francese, garantisce, molto più dell'ontologia diretta di Heidegger,

⁵⁷ C. Di Bitonto, *Il tema dello stile in Merleau-Ponty*, "Chiasmi International", 4, pp. 157-186.

⁵⁸ "Il linguaggio indiretto...", *op. cit.*, p. 80.

⁵⁹ VI, p. 226.

dal pericolo di perdersi nell'indistinzione e nel silenzio, dando la possibilità di una esperienza più originaria dell'Essere attraverso gli "specchi dell'Essere", ossia attraverso tutte quelle forme indirette che rimandano all'Essere in modi estremamente diversi, dispiegando le potenzialità inesauribili dell'Essere "grezzo". Queste tracce di "filosofia spontanea" si ritrovano nella letteratura, nella musica e nella pittura, che più delle altre ci aiuta ad immergerci nell'originario.

In questo senso, la filosofia deve necessariamente farsi aiutare da queste voci indirette, dato che "il filosofo parla, ma è una sua debolezza, e una debolezza inspiegabile: egli dovrebbe tacere, coincidere in silenzio, e raggiungere nell'Essere una filosofia che vi è già fatta"⁶⁰, tuttavia la verità è sempre da fare, da riconquistare tramite un'attività che realizza la nostra differenza nella differenza, che esplicita la nostra appartenenza alla carne pur non potendo mai esaurirne la ricchezza.

Se l'ontologia indiretta trova una modalità di espressione nella pittura, è evidentemente necessario considerare le posizioni dei due filosofi su questo argomento, prendendo spunto da due testi fondamentali come *L'origine dell'opera d'arte* e *L'occhio e lo spirito*. Emergono effettivamente due posizioni diverse che, a mio parere, ben chiariscono le diverse posizioni.

L'opera d'arte per Heidegger è messa in opera di una verità dell'Essere che sembra preesistere all'evento stesso, in maniera indipendente, rendendolo di fatto inessenziale allo stesso avvento. Il peso della materialità sembra cioè sparire per lasciare posto esclusivamente all'avvento dell'Essere. Per Merleau-Ponty, invece, siamo sempre in presenza di una verità che *si compie carnalmente nell'opera*, solo nella materialità e grazie a questa. L'arte ha la capacità di porci in contatto con l'Essere grezzo, di immergermi in quella coappartenenza nella quale, però, non rischio di perdermi perché la affronto dal punto di vista di una *Lebenswelt*, di un corpo senziente e sentito. In questo senso, lo stile del pittore ci indica la via, dato che si forma a stretto contatto proprio con la carnalità dell'Essere, grazie a questa. Come le "idee sensibili" non è altrimenti comprensibile se non attraverso lo schermo che ne permette la visione, perché "l'Essere è ciò che esige da noi creazione affinché ne abbiamo l'esperienza"⁶¹.

⁶⁰ VI, p. 143.

⁶¹ VI, p. 213.

**"In cammino da Husserl a Heidegger"?
L'arte come "ontologia indiretta" nell'ultimo Merleau-Ponty**

Il contributo si prefigge lo scopo di evidenziare i motivi di confronto tra la proposta di una "ontologia indiretta" di Merleau-Ponty e la filosofia di Heidegger, in modo da discuterne le affinità e le divergenze che emergono dai testi dell'ultima fase del pensiero del filosofo francese.

PAROLE CHIAVE: ontologia, pittura, carne del mondo, Essere, visibile/invisibile

**"On the Way from Husserl to Heidegger"?
Art as "Indirect Ontology" in the Last Merleau-Ponty**

The purpose of the contribution is to highlight the reasons for the comparison between the proposal of an "indirect ontology" by Merleau-Ponty and the philosophy of Heidegger, in order to discuss the affinities and divergences that emerge from the texts of the last phase of thought of the French philosopher.

KEYWORDS: ontology, painting, flesh of the world, Being, visible / invisible

Alberto Giacomelli

La struttura dell'iki e l'ascolto dell'essere. Riflessioni sul linguaggio tra Shūzō Kuki e Martin Heidegger

Sotto lo stesso tetto
dormono anche donne di piacere.
Piante di lespezeza e luna...

1. Il Giapponese e l'Interrogante

Era la fine del mese di marzo del 1954 quando il professore di Letteratura tedesca presso l'Università Imperiale di Tōkyō, Tomio Tezuka (手塚富雄, 1903-1983), incontrò il professor Martin Heidegger a Friburgo. Come riporta Tezuka¹, la sua visita fu essenzialmente animata dalla domanda sul ruolo e sul significato del Cristianesimo nell'Europa contemporanea nonché dal vivo auspicio che la risposta del filosofo avrebbe potuto aiutarlo a riflettere sullo stato attuale della spiritualità giapponese². La prima metà del colloquio fu tuttavia scandita da alcune domande sul pensiero e sull'arte giapponese poste da Heidegger, il cui interesse nei confronti del Giappone era stato inizialmente destato dall'incontro con Shūzō Kuki (九鬼周造, 1888-1941) negli anni Venti.

Figlio del barone Ryūichi Kuki (九鬼隆一 membro della Camera dei Pari, direttore delle Collezioni d'arte imperiali e consigliere personale dell'Imperatore Hirohito), Shūzō Kuki visse il passaggio epocale convulso che traghettò il Giappone dalla restaurazione Meiji (明治時代, 1868-1912) alla contemporaneità, studiando insieme al celebre scrittore Sōseki Natsume (夏目漱石, 1867-1916) alla scuola di Raphael von Koeber – primo intellettuale a far conoscere alla Terra del sol levante il pensiero di Schopenhauer – e di Mūkyū Naruse, traduttore di Nietzsche. In un paese ansioso di uniformarsi ai canoni moderni dell'Occidente e di ap-

¹ Cfr. T. Tezuka, *Eine Stunde mit Heidegger*, in H. Buchner (a cura di), *Japan und Heidegger*, Thorbecke, Sigmaringen 1989, p. 173.

² Il riscontro di Heidegger sul tema del Cristianesimo venne poi documentato da Tezuka in un articolo per il giornale *Tōkyō Shinbun* (東京新聞) alla fine di gennaio 1955.

propriarsi dei suoi presupposti teorici e tecnici, Shūzō Kuki si approssima a Kierkegaard e Bergson, e nel 1921 si imbarca con la moglie per un viaggio di studio in Europa, dove fatalmente lo irretiscono i versi di Baudelaire, Valéry, Mallarmé, Dante, Petrarca, D'Annunzio. Alla poesia accosta a Heidelberg la lettura di Kant e poi di Cartesio, Rousseau, Hegel, Nietzsche e Sartre, coltivando, in parallelo agli studi, quel raffinato dandismo che gli varrà il titolo di “principe” tra gli albergatori tedeschi e di “conte” presso Martin Heidegger. È in occasione di un tè a casa di Husserl, nell'aprile friburghese del 1927, che Shūzō Kuki fa la conoscenza del “nume” di Meßkirch: trasferitosi a Marburgo, nel semestre invernale del 1927-1928 il “conte” segue il corso di Heidegger sull'interpretazione fenomenologica della *Critica della ragion pura* e il seminario sull'*Essenza della libertà umana* di Schelling, poi nel semestre estivo il corso sulla logica di Leibniz e il seminario sulla *Fisica* di Aristotele³. Perfeziona il tedesco prendendo lezioni da Karl Löwith, visita Bergson malato a Parigi e si avventura arditamente con Heidegger “sul filo teso tra Oriente e Occidente”, così da far “vibrare rischiosamente la voce del silenzio, mettendo a repentaglio l'onorata carriera della parola”⁴. Proprio il tema della parola, della traduzione, della partecipazione congiunta al concetto e del simultaneo ascolto dell'essere costituiscono gli elementi problematici e decisivi per una riflessione interculturale sul linguaggio che in questo contesto intendiamo mettere in luce.

La possibilità stessa di un dialogo tra le radici dell'Occidente europeo e l'identità profonda del Giappone, che si incarna nel raffronto tra Heidegger e Kuki, costituisce così il perno della presente indagine: è possibile una condivisione dell'essenziale tra linguaggi? Si può vivere e pensare un autentico colloquio tra culture, civiltà, pratiche e forme di pensiero immune dalla mortificante traslazione meccanica da una lingua all'altra? Al tramonto dell'epoca del *sakoku* (鎖国), ovvero dell'isolamento nazionale, l'osmosi tra “mondo proprio” giapponese e “mondo altro” occidentale rivela tutta la sua controversa complessità: “Le sacre isole giapponesi, gocce cadute dalla lancia di Izanagi e coagulatesi [...] nelle acque del Pacifico [...] non si sarebbero lasciate decifrare facilmente da chi conosceva altri dei”⁵. La medesima indisponibilità a svelare la propria essenza promanava per Kuki dai versi poetici francesi, o ancora dal plesso tra *Sprache* e *Geist* convocato dai vertiginosi paragrafi di *Sein und Zeit*, che ponevano il “conte” in diretto e aperto contatto con la questione della Differenza, con l'alterità del linguaggio, con la resistenza alla compren-

³ Cfr. G. Baccini, *Una grazia inflessibile*, in S. Kuki, *La struttura dell'iki* (1930, d'ora in poi: SI), trad. it. a cura di G. Baccini, Adelphi, Milano 1992, pp. 25-26.

⁴ Ivi, p. 27.

⁵ Ivi, p. 11.

sione e alla pacifica traducibilità dialogica. La poesia occidentale sembra in particolare racchiudere in sé un mistero al quale – pur conscio del suo carattere insolubile – Kuki tentava di approssimarsi, in un esercizio di devoto accostamento all'indicibilità dell'essere. È nel segno di una sfida impossibile che Kitarō Nishida impiegherà più di un anno a tradurre una lirica di Goethe – al fine di far risuonare tra il tedesco e il giapponese il medesimo carattere ineffabile dalla parola poetica – prima vergando il *Lied* con un pennello a inchiostro su carta, poi facendolo incidere sulla stele che avrebbe ricordato il passaggio terrestre di Shūzō Kuki⁶.

Proprio alla prematura morte di Kuki sono dedicate le “parole piene di calore” (*Worte voller Herzlichkeit*)⁷ che inaugurano il saggio di Heidegger *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, pubblicato nel 1959 nella raccolta *In cammino verso il linguaggio (Unterwegs zur Sprache)*. Lo scritto, che riprende e rielabora in forma dialogica la conversazione effettivamente svoltasi nel 1954 tra Tezuka (“un Giapponese”) e Heidegger (“un Interrogante”), rimanda dunque a sua volta ai colloqui avvenuti oltre venticinque anni prima con Kuki. “Ella conosce il conte Shūzō Kuki” esordisce il Giapponese, “Aveva studiato lunghi anni alla Sua scuola”; “Il conte Shūzō Kuki”, replica Heidegger, “è sempre nel mio ricordo [...]”. Ecco che tutto il colloquio si sviluppa sotto il segno e la tonalità emotiva del “pensiero rammemorante” (*Andenken*)⁸. “L'iscrizione che si legge sulla sua tomba” procede il Giapponese, “è stata dettata dal suo maestro Nishida: per più di un anno questi ha lavorato a tale suprema onoranza per il suo discepolo”⁹. Tutto il meditare di Kuki, rileva sempre Tezuka “era volto a ciò che i giapponesi dicono *iki*”¹⁰. Deciso a “riconduurre a un significato unitario la dispersa identità giapponese”¹¹, Kuki individua in

⁶ Si tratta di uno dei cosiddetti *Canti del viandante notturno (Wanderers Nachtlieder)* intitolato convenzionalmente *Su tutte le vette (Über allen Gipfeln)*. Fonti biografiche che si intrecciano alla leggenda tramandano che Goethe scrisse questi versi a matita il 7 settembre 1780 sulla parete di legno di un capanno da caccia nei pressi di Weimar: *Über allen Gipfeln/Ist Ruh, In allen Wipfeln/Spürest du/Kaum einen Hauch;/Die Vögelein schweigen im Walde./Warte nur, balde/Ruhest du auch. Su tutte le vette/è pace./In tutte le cime (degli alberi)/trasenti/appena un respiro./I piccoli uccelli tacciono nel bosco./Aspetta un poco, presto/riposerai anche tu. Cfr. B. Tecchi, *Sette liriche di Goethe*, Ricciardi, Milano-Napoli 1959, pp. 120-121.*

⁷ Cfr. T. Tezuka, *Eine Stunde mit Heidegger*, cit., p. 173.

⁸ Cfr. L. Amoroso, *Lichtung. Leggere Heidegger*, Rosenberg & Sellier, Torino 1993, p. 218.

⁹ Cfr. M. Heidegger, *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio* (d'ora in poi: CL), in Id., *In cammino verso il linguaggio* (1959), trad. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano 2015², p. 83. Precedentemente alla visita di Tezuka Heidegger venne in effetti raggiunto a Friburgo dalla visita di Keiichi Uchigaki, il quale fu poi in grado di inviargli da Kyōto alcune foto della stele di Kuki. Cfr. T. Tezuka, *Eine Stunde mit Heidegger*, cit., p. 173.

¹⁰ CL, p. 83.

¹¹ Cfr. G. Baccini, *Una grazia inflessibile*, cit., p. 30.

effetti nella nozione e nella pratica di vita *iki* (いゝき) l'esemplare espressione della squisita unicità della sua terra. Se a questo tema Kuki – tornato in Giappone e profondamente imbevuto della lezione heideggeriana – dedicherà nel 1930 la sua opera decisiva intitolata *Iki no kōzō* (『「いゝき」の構造』, La struttura dell'*iki*), sul fenomeno dell'*iki* vertevano già i dialoghi tra il “conte” e il filosofo a Marburgo.

Molti anni dopo, la riflessione di Heidegger sulla funzione del linguaggio, e in particolare sul tema della possibilità di una parola comune, che comporti un altrettanto comune porsi all'ascolto dell'Essere, risuonerà di quei remoti incontri: “Mai mi riuscì nei colloqui con Kuki” osserva l'Interrogante, “di intuire il senso di questa parola, se non vagamente, come di lontano”¹².

Lo spirito della lingua giapponese condensato nel termine *iki* appariva inaccessibile a Heidegger, il quale a sua volta dubitava della possibilità che Kuki potesse accedere al senso occidentale dell'essere. Quantomeno a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, l'essere traluce per Heidegger nel linguaggio poetico liberato dal suo ruolo strumentale e dalla schiavitù della tecnica.

Già i canti di Zarathustra sembrano d'altra parte esprimere un'affine funzione liberatoria del linguaggio, rispondendo all'esigenza di restare aderenti all'essere nella sua plurivocità attraverso il poetare lirico, la sinfonia metaforica, il simbolismo della danza. Solo attraverso una nuova nominazione delle cose è possibile che le parole dell'essere si dischiudano: esse, come si legge nel capitolo zarathustriano significativamente intitolato *Il ritorno a casa*, “balzano dagli scrigni che le contengono: l'essere tutto vuol qui diventare parola, e tutto il divenire qui vuole imparare da me la parola (*alles Sein will hier Wort werden, alles Werden will hier von mir reden lernen*)”¹³. Come per Nietzsche il mondo non va soggiogato da un dire aggressivo e totalitario, ma va piuttosto accolto da un dire poetico-sensuale che ne rifletta l'essenza plastica ed enigmatica, così per Heidegger l'ingranaggio impositivo della tecnica deve abdicare alla sua funzione definitoria nel *mélos*, nel “canto che dice cantando”¹⁴. Al fine di portare ad espressione un pensiero dell'essere, in cui questo genitivo significa che il pensiero appartiene all'essere, deriva dall'essere, ma anche che ad esso si rivolge per rivelarlo, il linguaggio deve pertanto sottrarsi alla propria funzione dichiarativa e assertiva – tipicamente metafisica – in favore di

¹² CL, p. 83.

¹³ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, trad. it. di M. Montinari, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, VI/I, 1968, *Il ritorno a casa*, p. 210.

¹⁴ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, in Id., *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 210.

un dire poetico-creativo, ovvero poetico, produttivo, che ponga al suo centro il carattere istitutivo e aprente della nominazione. È possibile, da una prospettiva come quella giapponese di Kuki e Tezuka – si interroga Heidegger – condividere questo orizzonte di ripensamento della questione ontologica a partire dal linguaggio? È giustificato, per rendere conto del fenomeno dell'*iki*, ricorrere a concetti che provengono dal pensiero europeo, e in particolare dalla matrice greca della filosofia? Potrà mai il giapponese attingere alla semantica dei termini *lógos* e *tò ón*? Per converso, comprenderà mai l'europeo il senso profondo dell'*iki*, ineluttabilmente radicato in una cultura "altra"? Risuonerà il medesimo mistero della parola nelle liriche di Hölderlin e Trakl ovvero negli haiku di Bashō e di Kobayashi? La risposta di Heidegger appare inizialmente negativa, e tuttavia l'operazione compiuta da Kuki fu paradossale, dal momento che egli tentò di indagare l'essenza dell'arte giapponese e dell'*iki* esattamente con l'ausilio di quella concettualità dell'estetica e della metafisica europea, a cui tale essenza sembra appunto restare inaccessibile.

2. L'*iki*, lo chic e il profumo

“Sappiamo che esiste un fenomeno *iki*. Quale sarà la sua struttura? Che non sia in fondo un modo di vivere (*ikikata*) peculiare della nostra razza?”¹⁵. L'obiettivo del libro di Kuki appare quello di dare espressione logica ad un'esperienza che andrebbe “assaporata”, vale a dire di applicare in fondo una sovrastruttura teoretica al modo di vivere che egli riconosce come peculiare del suo popolo. *Iki* è forse una parola universale, rintracciabile in tutte le lingue? Se concludessimo che così non fosse, e che quindi il termine non si rinvenisse al di fuori della lingua giapponese, il suo significato verrebbe ad assumere una specifica natura etnica. Ma quale rapporto sussiste allora fra lingua ed etnia, fra lingua e “razza”? La lingua, afferma Kuki, “è semplicemente l'automanifestazione dei modi d'essere dell'etnia e l'autosvelamento di una specifica cultura sedimentata nella storia”¹⁶. Riecheggia in questa risposta di Kuki l'insegnamento del padre della linguistica tedesca Wilhelm von Humboldt, per il quale la lingua parlata da un popolo ne struttura il pensiero ed è espressione della sua *Weltanschauung*: “Grazie alla reciproca dipendenza del pensiero e della parola appare chiarissimo che le lingue non servono propriamente a esporre la verità già nota, ma piuttosto a scoprire la verità che era prima ignota. La loro diversità non è una diversità di suoni e di segni, ma di vi-

¹⁵ SI, p. 41.

¹⁶ Ivi, p. 44.

sioni del mondo”¹⁷. Siamo evidentemente al cospetto di una concezione antiuniversalistica della relazione tra significante e significato: il primo esempio apportato da Kuki in questo senso riguarda la parola “cielo”, la quale non ha affatto lo stesso contenuto semantico in francese, inglese e tedesco: *Ciel* nel verso poetico di Baudelaire *Le ciel est triste et beau*, contenuto in *Harmonie du soir* (il cielo è triste e bello come un immenso altare)¹⁸, è altra cosa da *sky* nel verso *What shapes of sky or plain* (Quali linee di cielo o di pianura?) del poema di Shelley¹⁹, o ancora dallo *Himmel* evocato nella celebre formulazione di Kant *Der bestirnte Himmel über mir*²⁰.

Anche in parole con la stessa etimologia affiorano differenze di contenuto semantico, come nel caso del latino *Caesar* e del tedesco *Kaiser*. Ancor più chiaramente il nucleo più intimo di un'etnia si esprime nel caso di termini astratti come *esprit*, vocabolo che “rispecchia l'indole e l'intera storia del popolo francese”²¹, e che non troverà un equivalente lessicale in tedesco, dove il sostantivo *Geist* e l'aggettivo *geistreich* possiedono un significato affatto diverso. La parola tedesca *Sehnsucht* ha a sua volta un rapporto organico con il suo popolo, che Kuki esemplifica nello “struggente desiderio per l'assolato meridione”²², ovvero nell'anelito verso quelli che Nietzsche chiama “meridioni [...] più assolati di quanto non abbia mai potuto sognare un artista: là, dove gli dèi si vergognano delle vesti”²³.

Come *Sehnsucht* ed *esprit*, anche la parola giapponese *iki* manifesta una marcata sfumatura etnica, traducendo un contegno fascinioso, elegante, raffinato e una tonalità emotiva ineffabile e graziosa. La figura che ne affiora, rileva Kuki, è “quella di una geisha dal Tatsumi di Fukagawa del periodo Bunka-Bunsei: attrice di una grazia いき (iki) che è andamento 行 (iki) del respiro 息 (iki) della vita 生 (iki) e dello spirito 氣 (iki)”²⁴. Il primo termine europeo che si avvicini a questa costellazione semantica

¹⁷ W. v. Humboldt, *Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung* (1820), in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di A. Leitzmann, Reimer, Berlin 1905, vol. IV, p. 27.

¹⁸ C. Baudelaire, *I fiori del male e altre poesie* (1857), trad. it. di G. Raboni, Einaudi, Torino 1999³, pp. 74-75.

¹⁹ P.B. Shelley, *A un'allodola* (1820), in Id., *Prometeo slegato*, trad. it. di C. Pavese, a cura di M. Pietralunga, Einaudi, Torino 1997, pp. 200-201.

²⁰ I. Kant, *Critica della ragion pratica* (1788), trad. it. F. Capra, Laterza, Bari 1974, pp. 197-198: “Due cose riempiono l'animo di ammirazione e venerazione sempre nuova e crescente, quanto più spesso e più a lungo la riflessione si occupa di esse: *il cielo stellato sopra di me, e la legge morale in me.*”

²¹ SI, p. 45.

²² Ivi, p. 46.

²³ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., *Dell'accortezza verso gli uomini*, p. 177.

²⁴ Cfr. G. Baccini, *Una grazia inflessibile*, cit., p. 31.

sembra essere la parola francese *chic*, che attiene al gusto e allude all'eleganza (*élégant*), ma anche alla *coquetterie*, ad un atteggiamento galante, il quale costituisce indubbiamente uno degli attributi dell'*iki*, ma che può volgere alla volgarità e alla leziosaggine, che dell'*iki* sono l'antitesi. Anche la parola *raffiné* costituisce un attributo dell'*iki*, specialmente se allude ad una sfumatura austera della raffinatezza, ma ancora non corrisponde specularmente all'espressione giapponese.

L'impossibilità di trovare un esatto equivalente linguistico sembra legittimare Kuki a "considerare l'*iki* una evidente automanifestazione del modo d'essere specifico della cultura orientale, o, per meglio dire, della razza Yamato"²⁵. La chiave per la comprensione di un campo semantico culturale, di una rappresentazione estetica o ancora di uno stile di vita, rileva il "conte", "sta nel coglierlo nella sua forma vivente, non lasciandosi sfuggire la sua concretezza di essere reale"²⁶. Parafrasando Bergson, come non esiste nella realtà qualcosa di fisso e immutabile detto "profumo di rose", ma esistono solo profumi singoli dai contenuti diversi – che mutano al mutare del mio gusto e che restano identici solo nel suono specifico del nome – così la chiave per comprendere l'*iki* sta nel coglierlo prescindendo da qualsiasi astrazione formalizzante²⁷.

L'esperienza dell'effluvio di rose, che desta magicamente un ricordo sopito, trae fuori il fenomeno estetico dal cerchio dell'oggettivazione e dal giudizio di valore assoluto: il richiamo bergsoniano, che di riflesso evoca l'esperienza olfattiva giapponese del "trasmettersi di un buon profumo" *utsuriga* (移り香) – come nel caso della fragranza di pruno che si diffonde impercettibilmente nella notte oscura –²⁸ si coglie in modo vivido nel ricordo che assale la memoria olfattiva nella *Recherche*. Il profumo *iki*, intrecciato al sapore agro-*sanmi* (酸味), a metà strada fra l'asprezza-*shibumi* (渋味) e la dolcezza-*amami* (甘味), sembra rimandare in effetti alla gioia ineffabile conseguita all'esperienza sinestetica di Swann, che gusta e odora le dolci *petites madeleines* sbriciolate nel tè caldo²⁹. Come l'agro delle prugne in salamoia (*umeboshi*) immerse nel tè *Kisen* restituisce un sapore *iki* che può ridestare in cuore "la trepidazione amorosa di

²⁵ SI, p. 49.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889), trad. it. di F. Sossi, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 85: "Un certo sapore, un certo profumo, mi piacevano da piccolo, ed ora mi ripugnano. Tuttavia, alla sensazione che provo, do ancora lo stesso nome, e parlo come se il profumo o il sapore fossero rimasti identici, come se fossero cambiati solo i miei gusti".

²⁸ Cfr. R. Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone* (1986), trad. it. di A. Giacomelli, Mimesis, Milano 2017, p. 21.

²⁹ M. Proust, *Dalla parte di Swann* (1913), trad. it. di G. Raboni, in *Alla ricerca del tempo perduto*, VIII voll., Mondadori, Milano, vol. I, 1983, p. 19.

Genji lo splendente [...] la tenerezza per la natura del vagabondo Bashō [...] la nostalgia dei colori del Kabuki”³⁰, così “il liquido al quale erano mescolate le briciole del dolce” pervade col suo aroma l’alter ego di Proust di una voluttà affatto personale: “Io ero quell’essenza”³¹.

3. Ermeneutica e struttura “intensiva” dell'*iki*

Se il sentire *iki* possiede una componente “etnica” che manca evidentemente alla rimembranza olfattiva proustiana, appare chiaro come per la comprensione del fenomeno, sia che lo si approcci dall’orizzonte della percezione sensibile, sia che se ne sottolinei la dimensione linguistica, non si possa fare appello a degli *universalia*. Non dunque l’intuizione eidetica, non il problema dell’*essentia*, ma quello dell’*existentia* investe la struttura dell’*iki*, il cui studio dovrà essere di tipo fondamentalmente ermeneutico. Ricorrere all’ermeneutica costituisce un gesto metodologico decisivo tanto per Kuki quanto per Heidegger, il quale, nel dialogo *Da un colloquio nell’ascolto del linguaggio*, afferma di aver utilizzato per la prima volta l’espressione *das Hermeneutische* in una delle ultime lezioni dell’estate del 1923, in concomitanza con le prime stesure di *Essere e tempo*³².

Ermeneutica della fatticità è in effetti il titolo assegnato da Heidegger al ciclo di lezioni che tenne nel semestre estivo del 1923 e che fu ufficialmente annunciato con il titolo di *Ontologia*. Mentre Kuki non sembra argomentare la sua impostazione “ermeneutica” se non attraverso la critica alla concezione universalistica del linguaggio, Heidegger sottolinea come la sua visione dell’“ermeneutico” sia venuta formandosi attraverso lo studio del rapporto tra Parola e Sacra Scrittura, tra linguaggio ed essere in ambito teologico, e quindi in relazione all’interpretazione della Bibbia.

Rileggendo la fenomenologia di Husserl e riprendendo la teoria delle scienze storiche di Dilthey – oltre che lo scritto aristotelico *Perì hermeneias* – Heidegger intende la prassi ermeneutica come un “dare notizia dell’essere di un ente nel suo essere per-(me)”³³. Sarà poi in *Essere e tempo* che Heidegger renderà conto analiticamente del carattere già da sempre ermeneutico dell’originaria apertura dell’Esserci al mondo, costituita dall’esistenziale della comprensione (*Verstehen*). L’interpretazione (*Auslegung*) esprime pertanto una dinamica progettuale che di fatto

³⁰ Cfr. G. Baccini, *Una grazia inflessibile*, cit., p. 31.

³¹ M. Proust, *op. cit.*, p. 19.

³² Cfr. CL, p. 89.

³³ Cfr. Heidegger, *Ontologia. Ermeneutica della effettività* (1923), a cura di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1992, p. 10.

nega la possibilità di una comprensione “pura”, e costituisce una sorta di processo trascendentale sempre in atto che designa inevitabilmente il comprendere come un comprendere-interpretante³⁴.

Se storicamente l'ermeneutica è “l'arte di intendere rettamente il discorso di un altro”³⁵, ovvero un'*ars interpretandi*, in ambito moderno essa costituisce una “tecnica dell'interpretazione” finalizzata ad un'analisi della vita fattuale, alla salvaguardia del suo peculiare movimento, alla “pratica” del suo attuarsi. L'essenza stessa della fenomenologia viene dunque pensata da Heidegger in modo più originario laddove all'atto del comprendere si intreccia l'analisi della vita nella sua motilità, nelle sue modalità di incontro con gli enti, nelle sue articolazioni strutturali. Proprio questa attenzione all'interpretazione delle dinamiche “pratiche” dell'esistenza consente un accostamento dell'“ermeneutica della fatticità” a nozioni quali quelle di “situazione emotiva” (*Befindlichkeit*), di “effettività” (*Faktizität*) e di “essere sempre mio” (*Jemeinigkeit*), che da diverse angolazioni di senso rivelano per Heidegger la condizione del *Dasein* in quanto esser-ci già da sempre contestualizzato e innestato nel mondo, legato ad una pre-comprensione e mai ad un “puro occhio”.

In quanto progetto gettato sempre connotato da una certa tonalità emotiva e articolato in una comprensione che si determina “di volta in volta” (*Jeweilig*), l'esserci non può che approcciarsi al mondo in termini ermeneutici, interpretativi, prospettici, cosicché il linguaggio non potrà mai corrispondere oggettivamente a tale mondo, non si esaurirà nella sua attività concettualizzante, né nel suo essere suono in quanto segno del concetto, ma si caricherà contestualmente di valori figurativi, emozionali, sentimentali, simbolici. Se l'analisi heideggeriana degli stati dell'Esserci nei termini di un'“ermeneutica della fatticità” ha valore ontologico affatto differente dalla situatività eminentemente etnica del fenomeno giapponese dell'*iki*, sia Heidegger che Kuki intendono tuttavia interpretare i movimenti peculiari della vita oltre e al di là dell'astrazione formale. Coerentemente con l'approccio ermeneutico che interpreta l'esistenza nel suo concreto darsi temporale e storico, Kuki parla in primo luogo della struttura “intensiva” dell'*iki*, riferendosi agli attributi che ne costituiscono il contenuto semantico proprio.

Primo attributo dell'*iki* è la seduzione (媚態, *bitai*) dell'altro sesso, che si deduce dal fatto che l'espressione *ikigoto* (faccenda *iki*) sia sinonimo di

³⁴ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), nuova ed. italiana a cura di F. Volpi sulla versione di P. Chioldi, Longanesi, Milano 2001, § 32, pp. 183-189.

³⁵ CL, p. 90. Cfr. A. Fabris, *L'“ermeneutica della fatticità” nei corsi friburghesi dal 1919 al 1923*, in F. Volpi (a cura di), *Guida a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari 2005², p. 110: “Nel contesto dell'antichità ebraico-cristiana, l'ermeneutica si configura come quell'approccio che consente di far emergere e di rendere accessibile ciò che uno scritto vuole dire”.

irogotto (faccenda erotica), e che l'espressione *ikina hanashi* fa riferimento a una storia nel senso di una relazione sessuale³⁶. A questo attributo è concomitante la tensione di un rapporto illecito e incostante, in cui la vera e propria conquista non si è ancora consumata e dunque in cui la seduzione non si è estinta. Come nel paradosso di Zenone gli spazi infiniti che intercorrono tra Achille e la tartaruga non consentiranno mai all'eroe di raggiungerla, così nella seduzione *iki* si tratta di ridurre la distanza duale al minimo senza tuttavia abolire la differenza che crea lo scarto³⁷. Il secondo attributo dell'*iki* è l'audacia di Edo, vale a dire una particolare forma di contegno morale che rinvia al coraggio, alla fierezza, al valore. Nella vivacità dell'*iki* vive quindi l'ideale dell'etica *Bushidō*, ovvero del combattente *bushi*, del samurai che percorre la Via del guerriero (武道, *budō*) e riconosce nella preparazione alla morte la norma fondamentale della vita. L'*iki* non è quindi solo seduzione erotica, ma anche energia spirituale sprigionata dalla baldanza guerriera, che rinvia alla poetica dell'*Hagakure* (『葉隠』 *All'ombra delle foglie*), ossia al classico dedicato alla Via della spada. "La Via del guerriero significa praticare la morte ogni mattina [...] avere la morte innanzi agli occhi, 'tagliare' la morte innanzi agli occhi"³⁸: l'azione del taglio (*kire* 切れ) sembra qui riferirsi comunemente alla *katana* (刀) che recide la vita con la sua lama, e tuttavia il banale significato del "fendere" si arricchisce in questo caso di un senso più profondo se si coglie il legame del termine giapponese *kire* con l'espressione più ampia *kire-tsuzuki*, la quale esprime la dis/continuità, la paradossale continuità nel taglio. La Via del guerriero è pertanto segnata da una compenetrazione di vita e morte: è permeata dalla disposizione spirituale *shōji* (生死), che compendia i caratteri che significano "vita" (生) e "morte" (死), a indicare l'intero arco della vita, dalla nascita alla morte, ma anche l'unità di vita e morte, normalmente concepite come separate, e di contro intrecciate in una circolarità incessante secondo la dottrina buddhista.

Il terzo attributo dell'*iki*, a sua volta intrinsecamente legato alla spiritualità buddhista, è costituito dalla rinuncia (諦め, *akirame*), vale a dire dall'indifferenza in quanto liberazione dall'attaccamento. Sembra paradossale in questo senso che l'attributo della liberazione, generalmente riconosciuto nell'acquietamento delle brame proprio del santo asceta, venga invece accostato da Kuki non solo a quello della seduzione erotica, ma anche esplicitamente al mondo della prostituzione: la geisha *iki*

³⁶ Cfr. SI, p. 53.

³⁷ Ivi, p. 55.

³⁸ Cfr. T. Yamamoto, *Hagakure. Il codice segreto dei samurai* (1716), trad. it. a cura di L. Soletta, Einaudi, Torino 2015. (La traduzione è nostra poiché il passo specifico [2, 48] non è riportato nella raccolta di brani scelti dell'ed. italiana, cfr. R. Ōhashi, *op. cit.*, p. 115).

è libera dall'attaccamento perché non subisce né delusioni d'amore né il dolore per la separazione. Temprata dalle sofferenze, essa perviene alla sprezzatura *iki* in quanto perfetta indifferenza e rinuncia ai legami³⁹. Ri-emerge quindi il tema del rapporto tra i sessi, legato in questo caso alla noncuranza, al distacco elegante e senza rimpianti dell'anima dall'instabilità fluttuante-impermanente (*ukiyo*) del mondo e delle relazioni. La rinuncia in quanto distacco, l'orgoglioso controllo che si incontra secondo Kuki più facilmente nelle geisha esperte e attempate, permea l'*iki* della visione cosmica buddhista. Proprio la grazia ineffabile *iki*, squisitamente giapponese, rappresentava ciò che a Kuki era mancato nelle sue avventure sensuali parigine, in cui le varie *demi-mondaines* Antoinette, Suzanne, Henriette, Yvonne e così via gli sembravano sempre piuttosto *demi-mortes* se paragonate al riserbo ascetico delle geisha del suo paese⁴⁰. Ri-emerge quindi il tema dell'intraducibilità di uno stile di vita in cui, rivela Kuki, pulsa il ritmo arcano della razza Yamato.

4. Il suono della quiete

Relativamente alla struttura "estensiva" dell'*iki*, vale a dire agli attributi e alle espressioni estrinseche di questo peculiare modo d'essere in ambito naturale e artistico, esso si palesa a livello uditivo in una particolare cadenza del parlato, che deve essere sensuale ma non sdolcinata. Riguardo al gusto, il sapore *iki* blandisce delicatamente il palato con sentori asprigni e dolcemente raffinati, seduce l'olfatto, come si è visto, con afrori di pruno, ma anche di lespedeza, camelia, sakè e con il sentore agrumato dello *yuzu* (柚子). L'*iki* sollecita poi il tatto attraverso le infiorescenze di *sanshō* (山椒) e la consistenza del *wasabi* (山葵), mentre si esprime visivamente nelle gamme cromatiche del grigio, del marrone e del blu e in generale nel tono semplice e disadorno che rinvia alla nozione di *sabi* (寂), in cui si manifesta la sontuosità di ciò che è dimesso, ovvero il fascino delle cose consunte e patinate dal tempo. È *iki* il piede nudo sulla neve delle geisha di Edo, il gesto del sollevare un lembo del kimono mostrando di sfuggita lo scarlatto che cinge i fianchi, il trucco leggero e non impiastroccato delle donne di piacere, la silhouette di colei che indossa una semplice vestaglia di cotone dopo essere uscita dall'acqua del bagno e quindi il motivo degli abiti di seta leggera a diretto contatto con la pelle (soggetto ricorrente della pittura *ukiyo-e*). Se la seduzione e la nudità della Venere medicaea appaiono a Kuki troppo eloquenti, l'*iki* si ma-

³⁹ Cfr. SI, pp. 57-59.

⁴⁰ Cfr. G. Baccini, *Una grazia inflessibile*, cit., p. 24.

nifesta invece nell'esibizione dell'attaccatura dei capelli, in determinate acconciature, o nelle stampe di Kiyonaga, che immortalano i corpi snelli e dai fianchi sottili in una posizione leggermente inclinata, o ancora nelle stampe di Utamaro, in cui l'attenzione è posta sul volto e sulla mano.

Se torniamo brevemente sulla struttura "intensiva" dell'*iki*, si è visto come questa si condensi e si riveli in tre momenti: la seduzione erotica, l'energia spirituale guerriera derivante dall'ideale etico del Bushidō e la rinuncia buddhista a fronte dell'irrealtà del mondo. Attingendo alla dottrina aristotelica, Kuki osserva come la seduzione costituisca la causa materiale dell'*iki*, che ha completamente realizzato il proprio essere grazie alle cause formali rappresentate dalla tensione della via del guerriero e dalla liberazione buddhista dall'attaccamento in quanto irrealtà⁴¹. Appare evidente da questa schematizzazione che se Kuki intese prendere in considerazione il fenomeno *iki* per chiarire lo specifico modo d'essere del popolo giapponese, e in questo modo realizzare un'"ermeneutica dell'esistenza del popolo giapponese", tale operazione appare condotta attraverso il filtro delle categorie metafisiche ed estetiche europee, che vengono utilizzate ma non interrogate sulla loro essenza e sui loro confini.

Parlare della seduzione come *causa materialis* e della via del guerriero e della liberazione buddhista come *causa formalis* dell'*iki* significa quindi imbrigliare impropriamente il *Bushidō* e il buddhismo nel sistema concettuale europeo. Heidegger ammonisce in questo senso il suo interlocutore giapponese nel saggio *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio* sul pericolo implicito insito nella loro stessa conversazione, condotta in tedesco, la quale rischiava di traslare il senso dell'*iki* nell'ambito filosofico occidentale e dunque di lasciare nascosto ciò che doveva autenticamente venire a parola⁴².

"Il tentativo di Kuki", afferma Tezuka, "è quello di indagare l'essenza dell'arte giapponese con l'ausilio dell'estetica europea"⁴³. Giacché il termine "estetica", ribatte Heidegger "e ciò che esso designa provengono dal pensiero europeo, dalla filosofia [...] il modo di considerare le cose proprio dell'estetica non può non rimanere sostanzialmente estraneo al pensiero orientale"⁴⁴. È necessario, chiede l'Interrogante, ricorrere a concetti al fine di cogliere ciò che si pone sotto il nome di arte e poesia? È giustificato cercare di appropriarsi di sistemi concettuali "altri" per rendere conto di esperienze "proprie", come fece Kuki descrivendo l'*iki* per mezzo dell'apparato categoriale aristotelico? Emerge nuovamente in termini problematici quel processo di assimilazione che Heidegger defi-

⁴¹ Cfr. SI, p. 122.

⁴² Cfr. CL, p. 85.

⁴³ Ivi, p. 83.

⁴⁴ *Ibidem*.

nisce “onnivorrodente processo di europeizzazione”⁴⁵ in atto in Giappone a partire dall’epoca Meiji, nel quale il filosofo riconosce una dinamica deteriorata di con-fondimento di modi di esistere, in cui non si realizza un autentico incontro, ma semmai solo una superficiale tangenza.

Ecco che il linguaggio stesso – il colloquio in quanto colloquio – costituisce per Heidegger un pericolo: “Lo spirito della lingua giapponese rimaneva per me inaccessibile, e tale rimane tutt’ora”⁴⁶. È il linguaggio verbale dunque a distruggere continuamente la possibilità di dire quello intorno a cui si svolge il discorso: “Se l’uomo grazie al suo linguaggio abita nel dominio (*Anspruch*) dell’Essere”, procede Heidegger, “è da supporre che noi europei abitiamo in una dimora del tutto diversa da quella dell’uomo orientale. [...] Così un colloquio da dimora a dimora rimane dunque quasi impossibile”⁴⁷.

L’utilizzo dell’avverbio “quasi” sembra tuttavia costituire una prima traccia di apertura alla possibilità di un dialogo tra “mondo proprio” e “mondo altro”: nel corso del colloquio tra Interrogante e Giapponese l’incomunicabilità perentoria inizialmente evocata comincia pertanto gradualmente scricchiolare. Se in effetti il linguaggio non viene inteso nei termini reificanti di un oggetto tra gli oggetti, ma come dimora dell’essere, esso si rivela paradossalmente antecedente ad ogni parola e ad ogni rappresentazione: così si spiega l’affermazione di Heidegger secondo la quale “l’essenza del linguaggio non è un fatto linguistico”⁴⁸. Il linguaggio abdica in questo senso alla sua funzione espressiva, al suo carattere fonico e grafico e al contempo perde ogni connotazione etnica particolare per diventare linguaggio originario, linguaggio dell’essenza (*Sprache des Wesens*) già da sempre offerto all’uomo, che non va parlato, ma udito: nei confronti del quale bisogna dunque porsi all’ascolto. Questo invito all’accoglienza fecondamente passiva e responsiva di un linguaggio che ci viene incontro, questa attesa di essere detti, rivela l’interesse da parte di Heidegger nei confronti di una dimensione pre-comunicativa all’origine del processo dialogico: “Fare esperienza del linguaggio”, afferma il filosofo all’inizio del saggio *L’essenza del linguaggio*, “significa [...] lasciarsi prendere dall’appello del linguaggio, assentendo ad esso, conformandosi ad esso”⁴⁹.

Resta quindi aperta la domanda se ciò che si intende per essenza (paradossalmente pre-linguistica) del linguaggio possa costituire un punto di

⁴⁵ Ivi, p. 94.

⁴⁶ Ivi, p. 85.

⁴⁷ Ivi, p. 86.

⁴⁸ Ivi, p. 100.

⁴⁹ M. Heidegger, *L’essenza del linguaggio*, in Id., *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 127.

contatto condiviso a prescindere dall'empiria dei linguaggi giapponese e tedesco, vale a dire se “possa giungere all'esperienza pensante un'essenza del linguaggio, la quale offra la certezza che il dire europeo-occidentale e il dire asiatico-orientale vengano a colloquio in un modo nel quale risuoni l'eco della stessa sorgente”⁵⁰.

Se non intendiamo il linguaggio nei termini di un mezzo e di uno strumento volto alla mera comunicazione, bensì come un dire originario (*die Sage*), non posto dall'uomo ma di cui l'uomo viene faticosamente cogliendo la voce, tale dire sembra esulare da qualsiasi precomprensione etnica, e anzi addirittura da qualsiasi dipendenza dal soggetto parlante. Fare del linguaggio un oggetto significherebbe infatti presupporre un soggetto, e dunque rientrare in quel dominio della moderna metafisica della soggettività che Heidegger intende superare. Ma allora la stessa ermeneutica intesa nei termini di un abitare nel linguaggio sempre a partire da una situazione contestuale nella quale siamo gettati, e dunque di una *Er-örterung* – di una interpretazione che rinvia allo *Ort* in quanto luogo che riunisce, che custodisce e che trae a sé – sembra entrare in crisi e necessitare di un ripensamento. In effetti lo *Ort*, il luogo al quale l'ermeneutica nella sua accezione linguistica fa riferimento, non è un luogo fisico, non è la terra intesa come radice: non è né la *Hütte* nello *Schwarzwald* costruita dal contadino svevo né il santuario shintoista Kamosu eretto dalla razza Yamato: la dimora del linguaggio è piuttosto la *Lichtung*, la radura, l'apertura dell'essere nel suo darsi, ovvero nel suo manifestarsi e insieme ritrarsi. È in questo senso che l'ermeneutica per Heidegger preserva la verità nella sua peculiare accezione di *a-létheia* – di manifestazione intrecciata al nascondimento – laddove l'essenza non si palesa in una definizione oggettivata, bensì viene preservata come penombra, nella sua indefinita e strutturale incompletezza. Giacché probabilmente l'espressione *ein Holz lichten* significava diradare e dare luce al bosco, cioè abbattere gli alberi e aprire una radura⁵¹, la metafora della *Lichtung* consente di ripensare l'essere non come pura fonte di luce, come lo intendeva una certa metafisica da Platone ad Agostino sino alla scolastica, ma come complementarità di oscurità e diradamento⁵². In quanto luogo del manifestarsi dell'essere, la *Lichtung* ha un legame intrinseco con l'oscurità: la radura luminosa è tale in quanto circondata dal bosco fitto ed oscuro. Ecco che l'essere non si manifesta mai pienamente, non appare mai nella sua pienezza, ma si differisce sempre nelle manifestazioni dell'ente, si sospende, si annuncia come differenza, si connette intrinsecamente con il nulla, la *Lichtung* ha nella *Nichtung*, nella “nientificazione”, il suo confine e la sua ombra. “Poiché

⁵⁰ CL, p. 88.

⁵¹ Cfr. L. Amoroso, *op. cit.*, p. 13.

⁵² Cfr. *ivi*, pp. 21-57.

l'essere (*Seyn*) appartiene a un velarsi diradante” leggiamo in *Segnavia*, “esso appare inizialmente alla luce di un sottrarsi che vela. Il nome di questa radura (*Lichtung*) è ἀλήθεια”⁵³. Lungi quindi dal possedere le proprietà che la metafisica ascrive all'essere (eternità, stabilità, presenza piena, verità illuminata e dispiegata), il linguaggio originario, inteso come casa dell'essere, come ciò che dà origine ad ogni esperienza, come *Lichtung* nella sua intrinseca dialettica chiaroscurale, ha a sua volta a che vedere con quel diradamento della parola che è il silenzio, tanto che esso si rivela definitivamente per Heidegger come “suono della quiete” (*Geläut der Stille*), come grande silenzio che apre ad ogni possibile esperienza al di là di qualsiasi differenza culturale: “Quell'adunare con appello silenzioso, con cui s'identifica il movimento infuso nel mondo dal Dire originario, noi lo chiamiamo il suono della quiete. Esso è: il linguaggio dell'essenza”⁵⁴. Solo questo diradare liberante della *Lichtung* concede un comune accesso all'Aperto al di là di ogni particolarismo grammaticale ed etnico. Ecco che all'Interrogante Heidegger e al Giapponese Tezuka qualcosa appare risplendere comunemente nel silenzio.

5. Senza *Iro* non c'è *Kū*

Il rapporto di complementarità tra luce e oscurità (*Lichtung*), manifestazione e velamento (*a-létheia*), linguaggio e silenzio (*Sage – Stille*), l'insistenza di Heidegger sul tratto del diradamento e sull'assenza di un riferimento immediato alla luce intesa in senso platonico comporta, come si è rilevato, una presa di distanza da ogni forma di metafisica tradizionale, tant'è che Heidegger giungerà a dire, in *Tempo ed essere*, che “della *Lichtung* la filosofia non sa nulla”⁵⁵. È in questa tensione antimetafisica che continua a svilupparsi anche il dialogo tra l'Interrogante e il Giapponese, lì dove quest'ultimo afferma: “Noi diciamo *Iro*, cioè colore, e diciamo *Kū*, cioè il Vuoto, l'Aperto, il Cielo. Noi diciamo: senza *Iro* (色) non c'è *Kū* (空)”⁵⁶. Questa espressione sembra rimandare per Heidegger a quanto la metafisica europea dice sull'arte, vale a dire che “Lo αἰσθητόν, il sensibile, colto dalla percezione, lascia trasparire il νοητόν, il non-sensibile”⁵⁷. La strada di questa comparazione, interna alla metafisica, sembra dunque

⁵³ M. Heidegger, *Dell'essenza della verità*, in Id., *Segnavia* (1967), trad. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987, p. 156.

⁵⁴ M. Heidegger, *L'essenza del linguaggio*, in Id., *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 170.

⁵⁵ M. Heidegger, *Tempo ed essere* (1962), trad. it. di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1991⁴, p. 180.

⁵⁶ CL, p. 93.

⁵⁷ *Ibidem*.

portare in una direzione opposta – fondata su un'inautentica assonanza – rispetto alla possibile convergenza anti-metafisica che baluginava nel “suono della quiete”. “Grande era e rimane da parte mia”, afferma Heidegger, “il timore che per questa strada l'essenza dell'arte orientale risulti oscurata, spinta in una sfera che non le si addice”⁵⁸.

“*Iro* infatti”, sottolinea il Giapponese, “indica certo il colore, e tuttavia intende qualcosa di essenzialmente diverso e superiore rispetto al sensibilmente percepibile”, così come “*Kū* indica sì il vuoto, e l'Aperto, e tuttavia intende altro dal semplice soprasensibile”⁵⁹. Ancora una volta le categorie metafisiche occidentali di sensibile-soprasensibile non sono adeguate a rendere conto della specificità dell'arte giapponese, ed intralciano il colloquio nato nel ricordo del conte Kuki. *Iro* non è mero pigmento materico, giacché la profusione del colore ha valenza trasformativa, simbolica, di purificazione e implementazione della propria complessione psico-fisica, così come *Kū* è esperienza del vuoto attraverso la pratica meditativa, il tirocinio costante, che manifesta la sua presenza e la sua efficacia in quanto trascendentale condizione di possibilità di ogni pieno, e non in quanto separata idealità trascendente⁶⁰. Vi è dunque una costante compromissione, una dialettica osmotica tra sensibile e sovransensibile, che non consente di stabilire un'univoca gerarchia ontologica come nel caso della tradizione metafisica occidentale: “senza *Iro* non c'è *Kū*”. Lo stesso articolarsi del colloquio, nell'alternanza di domande e risposte, di pause e procrastinazioni, è imperniato sul “vuoto” che fa risuonare il silenzio nel quale raccogliersi⁶¹.

Non è un caso che il Giapponese faccia riferimento al teatro *nō*, il cui palcoscenico è scena vuota, fondale privo di decorazioni ad eccezione di un pino contorto, che lascia emergere la scena drammatica da uno sfondo neutro⁶². Se solamente nei suoi aspetti superficiali il mondo giapponese si è uniformato all'Occidente, è dunque nel teatro *nō* che secondo Tezuka si può attingere al suo aspetto più profondo: nel *nō* va pertanto riconosciuto l'adeguato linguaggio dello *iki*, e tuttavia tale linguaggio a sua volta attinge ad un dire originario ed autonomo che fluisce differenziandosi tanto nel *Dichten*, nel poetare di Hölderlin, quanto nelle opere di Zeami. Diventa chiaro in questo senso quanto afferma il Giapponese riguardo alla pratica del tradurre: “E mentre traducevo, era spesso come andassi errando qua e là tra essenze del linguaggio (*Sprachwesen*) diverse, e tut-

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Cfr. G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2002³, pp. 12-13.

⁶¹ Cfr. L. Amoroso, *op. cit.*, p. 220.

⁶² Cfr. G. Pasqualotto, *op. cit.*, pp. 129-130.

tavia di tratto in tratto un bagliore improvviso mi faceva intravedere o sospettare, alla radice di lingue fundamentalmente diverse, *un'identica scaturigine dell'essenza*"⁶³.

Non si tratta evidentemente, come Heidegger si affretta a chiarire, "di un concetto universale unico sotto cui dovessero essere del pari ricondotte le lingue europee e le lingue orientali"⁶⁴, né di un "ente superiore dal quale saremmo semplicemente 'parlati' (il che comporterebbe un mero rovesciamento della metafisica del soggetto)"⁶⁵, bensì di un baluginio del "medesimo" che può "riunire" il differente⁶⁶. L'essenza del linguaggio si dà dunque per cenni, si fa distinguibile per l'uomo nella radura inaugurando il medesimo rapporto che la *Lichtung* intrattiene con l'oscuro della foresta e che l'*alétheia* intrattiene con l'ascosità. Il rapporto dell'uomo con il dire originario è dunque ermeneutico non in un senso comunemente interpretativo, ma nei termini di una corrispondenza a un messaggio silenzioso che esige e reclama l'ascolto: in questo senso Heidegger mostra che

L'espressione 'ermeneutico' deriva dal verbo greco ἐρμηνεύειν. Questo si collega col sostantivo ἐρμηνεύς, sostantivo che si può connettere col nome del dio Ἑρμῆς in un gioco del pensiero che è più vincolante del rigore della scienza. Ermete è il messaggero degli Dei. Egli reca il messaggio del destino: ἐρμηνεύειν è quell'espore che reca un annuncio, in quanto è in grado di ascoltare un messaggio.⁶⁷

All'uomo è dunque aperta la possibilità di ascoltare un appello, che attraverso la figura divina di Ermete, araldo di Zeus, rivela l'ermeneutico nel suo originario significato dell'annuncio⁶⁸.

⁶³ CL, p. 101 (corsivo nostro).

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Cfr. L. Amoroso, *op. cit.*, p. 221.

⁶⁶ Cfr. M. Heidegger, "...Poeticamente abita l'uomo...", in *Id.*, *Saggi e discorsi* (1954), trad. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 129.

⁶⁷ CL, pp. 104-105.

⁶⁸ Il riferimento di Heidegger al dio Ermete non può venire letto semplicisticamente nei termini di un'allusione metaforica: ad essere sapientemente convocata in questo contesto è piuttosto la riflessione sull'esperienza greca del divino, che il filosofo conduce in modo esplicito nei corsi dedicati a Parmenide (1942-1943) e a Eraclito (1943-1944). Cfr. M. Heidegger, *Parmenide*, trad. it. di G. Gurisatti, Adelphi, Milano 1999; *Id.*, *Eraclito*, a cura di M.S. Frings, trad. it. di F. Camera, Mursia, Milano 2015. L'intrinseca relazione tra esperienza divina greca ed ermeneutica affonda le proprie radici nella formazione cristiana (prima cattolica e poi luterana) di Heidegger, come si può evincere da un'indicazione significativa nel *Colloquio*: "Senza questa provenienza teologica mai sarei giunto sul cammino del pensiero. Ma la provenienza resta sempre un futuro". (CL, p. 90). Decisive in questo senso appaiono le esternazioni di Heidegger contenute in *Mein bisheriger Weg* (1937-1938), che indicano come sia possibile cogliere la domanda intorno all'essere sola-

6. *Kotoba* e *die Sage*

“Per quanto sono in grado di seguire quel che Ella dice” ribatte Tezuka “mi par d'avvertire un'affinità segreta con il nostro pensiero”. La risposta di Heidegger è forse uno dei luoghi testuali nei quali il filosofo tradisce maggiormente un proprio personale stato emotivo: “Quel ch'El-la dichiara mi provoca un'emozione così intensa che riesco a dominarla solo grazie al fatto che continuiamo il colloquio”. “Solo *una* domanda” continua Heidegger “non posso tralasciare. La domanda sul luogo in cui entra in gioco l'affinità da Lei avvertita”⁶⁹. Heidegger si sente *erregt*, provocato e stimolato da questo accenno ad una possibile affinità profonda tra il proprio pensiero e quello orientale, affinità che il Giapponese rivela con reticenza, riprendendo in primis il termine *iki* e provando a tradurlo con “grazia” – e ricadendo quindi nelle maglie dell'estetica occidentale – come rileva Heidegger riferendosi alla nozione di *Anmut*. “Nel timore di soffocare la voce silenziosa di ciò che vuol essere detto”, Tezuka allude all'essenza del linguaggio solo per mezzo di un “indugiare timoroso”⁷⁰. Nel tentativo di sottrarre lo *iki* al dominio dell'estetica il Giapponese ne parla allora come del “soffio della quiete che luminosamente rapisce”⁷¹. Lo *iki* alluderebbe dunque ad un trascinarsi nella quiete, all'ossimorico rischiarante occultamento della *Lichtung*, al “puro rapimento della quiete che chiama”⁷². Questa affinità, afferma Heidegger, “desta in me un fiducioso ardire”⁷³, ed induce finalmente l'Interrogante a chiedere a Tezuka quale sia la parola che indica in giapponese il linguaggio. Vinta l'ultima esitazione il Giapponese afferma che quella parola è *Koto ba* (大和言葉). Il termine *ba* indica letteralmente “foglie”, o anche, traducendo più liberamente, “petali”, che rimandano alla fioritura di un ciliegio o di un susino⁷⁴. *Koto*, che significa “dire”, appare essere un termine estremamente difficile da tradurre, intreccia il suo significato a quello

mente in una relazione con l'esperienza della fede che è al contempo un deciso respingimento di qualsivoglia dogmatica. Cfr. M. Heidegger, *Mein bisheriger Weg*, in *Besinnung*, GA, Bd. 66, a cura di F.W. v. Hermann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a M. 1997, p. 415. Nell'ambito del pensiero dell'*Ereignis*, la riflessione sul sacro, e in particolare il riferimento ad Ermet, vanno quindi compresi nei termini di un ripensamento dell'ermeneutico al di fuori delle religioni monoteistiche rivelate: solo a partire da questa ricusa della trascendenza l'essere può guadagnare quella finitezza e storicità che lo emancipa dal solco tradizionale della metafisica. Tale volgimento (*Kehre*, ancora indicibile nel linguaggio di *Essere e tempo*), porta dunque con sé anche un ripensamento del divino.

⁶⁹ CL, p. 114.

⁷⁰ Cfr. L. Amoroso, *op. cit.*, p. 219.

⁷¹ CL, p. 116.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Ivi, p. 117.

⁷⁴ *Ibidem*.

di *iki* in quanto “puro rapimento della quiete che chiama”. *Koto* come respiro della quiete dal quale nasce il rapimento appellante dell’*iki*, forza che rende possibile tale rapimento: “*Koto*” afferma Heidegger “sarebbe allora l’evento del messaggio rischiarante della grazia”⁷⁵. Il termine alluderebbe inoltre ad un soffio generante, che permette il disvelarsi e lo scaturire di un messaggio nel senso ermeneutico a cui abbiamo fatto riferimento. *Koto* dunque come evento del messaggio rischiarante della grazia generatrice, ciò che consente il fiorire e il germogliare di *ba*, delle foglie e dei “petali”, il dischiudersi del fiore in grazia di nessuna ragione, ma della grazia stessa. Di qui la prossimità del linguaggio giapponese, che dunque altro non è che “petali” che fioriscono da *koto* (dal soffio – silenzioso e prelinguistico – che li genera), con il dire originario (*die Sage*) tedesco, che ne condivide la funzione generatrice e rischiarante di una quiete che chiama. *Koto ba* e *die Sage* nominano – ciascuna a modo suo – “il medesimo”, cioè l’essenza del linguaggio: entrambe le espressioni lasciano risplendere, apparire, fiorire nella forma dell’accennare tale essenza non in quanto *essentia* metafisica, “bensì come evento della differenza che intona il colloquio”⁷⁶.

“*Sage*”, afferma Heidegger, “non è di conseguenza il nome del linguaggio umano... bensì di quello cui la Loro parola giapponese *Koto ba* accenna ed evoca”⁷⁷. *Koto ba*, l’essenza del linguaggio come “petali” che fioriscono dal *Koto*, condivide quindi con il dire originario che si riverbera nella *Lichtung* un cammino che si sottrae tanto alla reificazione quanto all’ipostatizzazione metafisica del linguaggio. *Koto ba* e *die Sage* evocano dunque l’atteggiamento di ascolto nei confronti del linguaggio, da cui come “petali” scaturisce un dire nascente, un messaggio portato da Ermes che non potrà essere tradotto in parola, e che per Heidegger non potrà che essere un colloquio silenzioso. Come nel teatro *nō* il vuoto non è nulla nichilistico, ma condizione per evocare sulla scena tutta la vicenda umana, così il silenzio della quiete rappresenta l’autentico colloquio nell’ascolto del linguaggio, “fintantoché” – afferma Heidegger – “non sia accordato all’uomo di diventare portatore del messaggio che il disvelamento della Differenza gli affida”⁷⁸.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Cfr. L. Amoroso, *op. cit.*, p. 223.

⁷⁷ CL, p. 119.

⁷⁸ Ivi, p. 123.

La struttura dell'*iki* e l'ascolto dell'essere. Riflessioni sul linguaggio tra Shūzō Kuki e Martin Heidegger

Il presente contributo intende saggiare la possibilità di un dialogo tra differenti esperienze estetiche ed artistiche: la cultura occidentale e quella giapponese sono in grado di cogliere la medesima essenza del linguaggio e dell'esperienza artistica? Non sussiste piuttosto un'identità profonda, caratteristica di ogni cultura, che rende impossibile un dialogo autentico tra civiltà? L'articolo tenterà di rispondere a queste domande fondamentali attraverso l'analisi del saggio heideggeriano *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, contenuto all'interno della raccolta *In cammino verso il linguaggio*. Il dialogo, che coinvolge Heidegger (l'"Interrogante") e Tomio Tezuka (il "Giapponese"), si apre con il riferimento alla nozione giapponese di *iki*. La prima parte dell'articolo è dunque dedicata all'analisi di questo concetto, che viene descritto nel capolavoro di Shūzō Kuki *La struttura dell'iki*. La seconda parte dell'articolo fa riferimento alla distinzione heideggeriana tra linguaggio verbale e linguaggio come "dimora dell'essere". Attraverso una riflessione sulle nozioni decisive di ermeneutica, *Lichtung*, *alétheia*, "suono della quiete" (*Geläut der Stille*), l'obiettivo finale del contributo è quello di porre in luce la possibilità di un comune ascolto del linguaggio dell'essere al di là di qualsivoglia differenza culturale. Si mostrerà in conclusione come nell'espressione giapponese *koto ba* e in quella tedesca *Die Sage* l'essenza silenziosa del linguaggio preverbale sembri risplendere in modo pressoché comune per il "Giapponese" così come per l'"Interrogante".

PAROLE CHIAVE: *iki*, linguaggio, silenzio, *Lichtung*, ermeneutica

The Structure of *Iki* and the Listening to the Voice of Being. Reflections on Language between Shūzō Kuki and Martin Heidegger

This essay aims to establish the possibility of a dialogue between different linguistic and aesthetic experiences: are Western culture and Japanese culture able to grasp the same essence of language and of artistic experience? Is there a profound identity, typical of every culture, that renders a genuine dialogue between civilizations impossible? This article will attempt to answer these basic questions by analysing Heidegger's essay entitled *Between a Japanese and an Inquirer*, contained in the collection of writings *On the Way to Language*. This dialogue involves Heidegger (the "Inquirer") and Tomio Tezuka (the "Japanese") and starts with a reference to the Japanese notion of *iki*. The first part of this essay is therefore dedicated to the analysis of this concept, which is described

in Shūzō Kuki's masterpiece *The structure of iki*. In the second part, the article refers to Heidegger's distinction between verbal language and language as the "house of being". Through investigating pivotal notions such as hermeneutics, *Lichtung*, *alétheia*, and the "ringing of silence" (*Geläut der Stille*), the final goal of the essay is to explore the possibility of a common listening to the language of being beyond any cultural difference. The conclusion will show how in the Japanese expression *Kotoba* and in the German expression *Die Sage* the silent essence of the pre-verbal language seems to shine almost in the same way for the "Japanese" as for the "Inquirer".

KEY WORDS: *iki*, language, silence, *Lichtung*, hermeneutics

Marcello Ghilardi
Oltre la “casa dell’essere”

È ben nota, e frequentemente citata, la definizione heideggeriana del linguaggio come “casa dell’essere, abitando la quale l’uomo e-siste, appartenendo alla verità dell’essere e custodendola¹”. Altrettanto nota e studiata è l’attenzione che Heidegger ha dedicato – fin dagli anni Trenta, ma soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta – al tema del linguaggio e al rapporto costitutivo tra il “pensare” (*Denken*) e il “poetare” (*Dichten*), nel tentativo di affrancare il proprio itinerario speculativo dalle maglie della metafisica e della poesia intesa nel senso dell’estetica e della critica letteraria². Il peculiare “far segno” della poesia, nel significato che risuona attraverso il termine *Dichtung* – il suo proprio *dicere* o *dictare* – vuole mostrare l’essenza nascosta tanto del pensare quanto del dire che “canta”, ovvero del poetare in quanto occasione archetipica di emergenza, di avvento del linguaggio umano. La *Dichtung* si distingue dalla *Poesie* anche perché non significa e non si limita mai a un singolo componimento poetico. È piuttosto la scaturigine da cui proviene il fare poesia e da cui proviene il pensiero, ne è cioè l’unità di fondo, o meglio il colloquio (*Gespräch*) archi-originario: non fondamento, bensì *Ereignis*, “evento-appropriazione”, co-appartenenza reciproca di essere e linguaggio, di concetto e immagine, che a quell’evento sempre rimandano e tendono in una intenzionalità infinita, interminata, che non coglie mai la sua meta ma continuamente la anela e la traguarda.

Nel colloquio con lo studioso giapponese Tezuka Tomio (1903-1986), ricostruito e adattato dallo stesso Heidegger un po’ di tempo dopo la giornata del marzo 1954 in cui ebbe effettivamente luogo, si trovano degli accenni ad alcuni termini giapponesi che indicano il *linguaggio* e la *parola*. Il binomio *kotoba* 言葉 viene interpretato dai due dialoganti

¹ M. Heidegger, *Lettera sull’“umanismo”*, in *Segnavia*, tr. it., Adelphi, Milano 1987, p. 287.

² Cfr. M. Heidegger, *L’epoca dell’immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, tr. it., La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 71-101; Id., *In cammino verso il linguaggio*, tr. it., Mursia, Milano 1973.

come i “petali” (il carattere *ha* o *ba* 葉 significa anche “foglia”) che fioriscono da *koto* 言, l’“evento” del dire originario. Sia “il giapponese” sia “l’interrogante” del dialogo offrono una concezione del linguaggio come luogo dell’accadere dell’umano. Non è possesso dell’uomo, tanto meno ne è un mero strumento utilizzabile; esso è piuttosto un ambiente da cui l’essere umano è posseduto e attraverso il quale si struttura il mondo. Non solo: il linguaggio, nel suo calarsi di volta in volta nella specificità di una lingua, è anche espressione dell’esperienza collettiva di un popolo e di una cultura, ne veicola la storicità. Ogni lingua è un processo di auto-interpretazione di un popolo e della sua storia, così come la “parola” testimonia il raccogliersi della comunità degli esseri umani. Ogni altro strumento, ogni utilizzabile, ogni tecnica umana si struttura in seguito, a posteriori, ovvero a partire da quella forma di sapere e di *techne* originaria che è il linguaggio: una *techne* che non è semplice tecnica, ma appunto forma strutturante, occasione dell’appropriazione dell’esserci da parte di quell’Evento (*Ereignis*) che, nel pensiero e nella terminologia di Heidegger, man mano verrà a sostituire la nozione di Essere.

Coglie dunque nel segno – è proprio il caso di dirlo – Carlo Sini, quando scrive che tutto il pensiero di Heidegger è ermeneutico e coinvolto dalla questione del linguaggio da cima a fondo, o per lo meno fin da *Essere e tempo*³. Nella storia dell’Esserci l’originarietà del dire in quanto “mostrare” (*zeigen*), come indicare disvelante, si opacizza e si stabilizza progressivamente in una relazione convenzionale tra segno e denotato. Tuttavia il linguaggio permane in quanto relazione iniziale e fondativa, il rapporto di tutti i rapporti che compongono l’abitare e il pensare umani. Uomo e mondo si co-appartengono nel linguaggio, per il tramite del linguaggio, in virtù di esso; ecco perché l’enigma del linguaggio è anche l’enigma dell’essere umano e viceversa. Il poetare (*dichten*) è l’originario far abitare (*wohnen*), ciò che permette di corrispondere a quanto è più degno di essere pensato, nella consapevolezza del fatto che esso si dà sempre e soltanto in quanto perduto, come mai immediatamente accessibile, o “alla mano”.

Se il pensiero filosofico resta definito come “un corrispondere che porta al linguaggio l’appello dell’essere dell’essente”⁴, è comprensibile che anche il rapporto tra poetare e pensare resti giocato nella relazione

³ Cfr. C. Sini, *Il problema del segno in Heidegger*, in *Opera Omnia*, vol. I. *Lo spazio del segno*, Jaca Book, Milano 2017, pp. 315-330.

⁴ M. Heidegger, *Che cos’è la filosofia?*, tr. it., Il Melangolo, Genova 1997, p. 49. Alcune pagine prima il filosofo aveva ribadito un’idea più volte emersa nelle sue riflessioni sulla natura e l’identità della filosofia: “Questo modo di dire sovente ripetuto, ‘filosofia europea occidentale’, è in verità una tautologia. Perché? Perché la ‘filosofia’, nella sua essenza, è greca [...]: l’occidente e l’Europa, e solo essi, sono nel loro più intimo processo storico originariamente ‘filosofici’” (ivi, pp. 13-15).

con l'essere – o con l'e-venire dell'*Ereignis*, nella inesausta tensione verso un'originario (ancorché sconfessato in quanto tale: la stessa nozione di origine si rivela come una grande costruzione "mitica" del pensare metafisico). È altrettanto naturale che, in quest'ordine di idee, lo stesso interlocutore giapponese resti irretito dal gioco ammaliante dei riferimenti lessicali del filosofo tedesco, impigliandosi nella rete dei suoi concetti anche quando cerca di spiegare e tradurre alcune nozioni della sensibilità giapponese. Ma anche ammesso che il linguaggio occidentale, quello che si struttura secondo un certo tipo di morfologia e di sintassi, quello che si traccia tramite la scrittura alfabetica, sia la "casa dell'essere", non è forse ipotizzabile che esistano altre "case" – non dell'essere, per esempio, ma di "qualcosa" d'altro? Di qualche cosa che – come l'essere stesso – non sia propriamente una "cosa"? Per esempio la lingua cinese o la lingua giapponese, con la loro assenza di morfologia e con le loro forme di sintassi profondamente differenti rispetto a quelle delle lingue europee, non possono forse costituire altre "case"?

La complessità del rapporto tra pensiero e linguaggio, nella continuità e-discontinuità tra pensiero e poesia, da un lato, e tra linguaggio metafisico occidentale e altre forme di espressione, può essere affrontata anche a partire da una decisa affermazione di Heidegger in merito alla questione della *metafora*:

Se concepiamo il pensiero come una specie di udire e di vedere, il sentire e il vedere sensibili vengono assunti e traslati nell'ambito del percepire non sensibile, e cioè del pensiero. Questo traslare si dice μεταφέρειν; la lingua dotta chiama "metafora" tale traslazione [...]. L'idea del "traslare" e della metafora [*Metapher*] si basa sulla distinzione, se non addirittura sulla separazione, tra sensibile e non-sensibile, intesi come ambiti a sé stanti. L'aver stabilito tale scissione tra sensibile e non-sensibile, tra fisico e non-fisico, è un tratto fondamentale di ciò che si chiama metafisica e che determina in modo decisivo il pensiero occidentale. [...] Con la cognizione dei limiti della metafisica viene a cadere anche l'idea determinante di "metafora". Essa, infatti, determina la misura della nostra rappresentazione dell'essenza del linguaggio. Per questo la metafora serve spesso come ausilio nell'interpretazione delle opere poetiche e delle creazioni artistiche. Il metaforico c'è soltanto all'interno della metafisica [*das Metaphorische gibt es nur innerhalb der Metaphysik*].⁵

Heidegger parla del "metaforico" sostantivando al neutro l'aggettivo *metaphorisch*, ed elevando a concetto la struttura retorico-grammaticale che regge la significazione metaforica. *Das Metaphorische* si costituisce indirettamente come controparte dell'elemento logico (*das Logische*)

⁵ M. Heidegger, *Il principio di ragione*, tr. it., Adelphi, Milano 1991, 2004², pp. 87-90.

hegeliano, per circoscrivere e inquadrare la forma, l'ambito tematico e problematico della metafisica. Ad essere in questione non è la metafora come semplice tropo letterario, ma una struttura significante che si basa sulla netta distinzione tra sensibile e sovrasensibile, tra letteralità o senso proprio e metaforicità o senso traslato. L'iscrizione del "metaforico" all'interno (*innerhalb*) della metafisica è già indice di una scelta precisa tra contenente e contenuto, tra luogo di raccolta di una particolare prestazione di linguaggio e atto linguistico prodotto internamente a quello stesso luogo. Ma sia il "metaforico" sia il "metafisico" sono oggetti interni alla pratica di generalizzazione e universalizzazione del significato, che attraverso la sua trascrizione *produce* concetti universali (tra cui lo stesso concetto di "universale") mentre ritiene di descriverli, come se tali concetti la precedessero e fossero da essa indipendenti.

Dunque secondo Heidegger il "metaforico", la dimensione della metafora in quanto sdoppiamento o rimando che implica una ulteriorità, si dà esclusivamente all'interno (*innerhalb*) dell'ambito metafisico. Eppure, una conoscenza anche solo superficiale della scrittura poetica cinese sembrerebbe smentire questa affermazione. Secondo François Cheng "la poesia cinese è altamente metaforica, non fosse altro per il numero impressionante di metafore che essa contiene. Già nella lingua ordinaria si constata l'abbondanza di espressioni metaforiche di cui i cinesi si servono a piacere, anche per esprimere idee astratte. La causa è da cercare in primo luogo nella concezione specifica dell'universo, senza dubbio, ma anche nella natura della scrittura stessa"⁶. Agli occhi di questo studioso cinese (naturalizzato francese da oltre mezzo secolo) la scrittura cinese costituisce un sistema metaforico-metonimico per il quale ogni carattere rappresenta potenzialmente una metafora. Si tratta certo di una pratica di metaforizzazione che non riposa su un'idea di duplicazione dell'essere, tra un al di qua – il sensibile – e un al di là – l'intelligibile: nella tradizione di pensiero dell'Asia orientale c'è transizione continua tra piani di realtà, non stacco o cesura.

La diffusione di tropi letterari che possono essere accostati o identificati con quelli che la tradizione occidentale ha definito metafora, metonimia, sineddoche, è testimoniata fin dall'epoca delle poesie raccolte nello *Shījīng* 詩經 (*Classico delle odi*, XI-X secolo a.C.), uno dei cinque testi fondamentali per il pensiero confuciano e primo canone per la composizione poetica. I modi di esposizione della scrittura poetica vi sono articolati in tre grandi gruppi: *fù* 賦, "esposizione diretta"; *bǐ* 比, "confronto,

⁶ F. Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Seuil, Paris 1977 (1996³), p. 94. Su questi temi, cfr. anche M. Ghilardi, *Il vuoto, le forme, l'altro*, Morcelliana, Brescia 2014 (2017²), pp. 79-103, da cui sono riprese alcune analisi e in cui si è dato ulteriore spazio all'articolazione delle forme poetiche cinesi e giapponesi.

accostamento, analogia"; *xìng* 興, "incitazione poetica, allusione, evocazione". Con il *Wénxīn diàolóng* 文心雕龍, composto dal letterato Liu Xie agli inizi del VI secolo, appare nella storia del pensiero cinese il primo testo sistematico di critica letteraria, di retorica e poetica rivolto ai temi della produzione letteraria, della sua genesi e dei suoi modelli⁷. In questo testo si intrecciano la nozione di *wén* 文 come segno, tratto, modello di istituzione della civiltà e della cultura, con l'idea di una parola che si dà e insieme si ritrae per lasciare spazio al propagarsi dell'emozione. Quest'opera si può mettere a confronto con gli scritti aristotelici che trattano della composizione letteraria: come la *Poetica* e la *Retorica* hanno rappresentato i paradigmi per lo studio critico e letterario in Europa, così il *Wénxīn diàolóng* ha formato il canone dei modelli letterari in Cina. L'idea di *wén* resta comunque l'asse centrale intorno a cui ruota la trattazione di Liu Xie. Il riferimento al tracciarsi dei segni rimanda alle tracce lasciate sul terreno dagli animali, in special modo dagli uccelli, per designare la qualità ritmica espressa all'interno di ogni tratto e nello spazio che separa un tratto dall'altro. L'essere umano incontra il mondo, a partire da quei segni di scrittura che lo rendono al tempo stesso specificamente umano e gli consentono di essere in intimità con la natura. L'esercizio di scrittura, lungi dal produrre una cesura tra l'umano e il mondo circostante, ne riafferma l'unità. Insieme alla pittura, anzi, la scrittura è lo strumento principale per rilanciare di continuo i legami fra i tre ambiti di Cielo (*tiān* 天), Terra (*dì* 地) e Uomo (*rén* 人). Secondo l'interpretazione di Cheng molti tra i caratteri cinesi più impiegati sono esempi di figure metaforiche, nel senso che traslano o trasportano un significato diretto verso uno allusivo, ulteriore, non letterale. Questo tipo di traslazione sfrutta le risorse della scrittura pitto- o ideo-grafica, che a differenza di quella alfabetica tiene più connessi il significante e il significato. Per esempio, *chóu* 愁, "malinconia", deriva dalla sovrapposizione del carattere "autunno" (*qiū* 秋) a quello di "cuore, mente, spirito" (*xīn* 心); oppure nel sinogramma *xiū* 休, "riposo, riposare", vediamo accostati il segno di "essere umano" (*rén* 人) e quello che sta per "albero" (*mù* 木), a cui appunto un uomo si appoggia. Cheng rileva come, rispetto alla notazione alfabetica, la scrittura cinese generi un rapporto diverso tra parole e cose, tra sentimento e realtà fisica, tra emozione e paesaggio, a partire da un "gioco di analogia e di relazione interna"⁸. La tradizione ha codificato una serie di espressioni che fungono da repertorio per i poeti e per i lettori: "l'acqua che scorre verso Oriente" rimanda al fuggire del tempo, "l'anatra selvatica che vola

⁷ Cfr. Liu Xie, *Wénxīn diàolóng* 文心雕龍, Shijie shuju, Taipei 1966 (cfr. la traduzione italiana del classico di Liu Xie, *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi*, Luni, Milano 1995).

⁸ Cfr. F. Cheng, *op. cit.*, pp. 95-96.

verso Occidente” allude alla separazione di due amanti e alla tristezza, “la luna piena” esprime il riunirsi di chi era stato separato. Invece di essere avvertite come metafore “morte”, rese sterili dall’uso ripetuto, queste formule entrano nel lessico poetico come modelli da ricombinare in modi tanto più vari e originali quanto più elevata è la maestria del poeta⁹.

Il capitolo 36 del *Wénxīn diàolóng* è intitolato *Bǐxīng* 比興, un binomio che si può tradurre come “metafora e analogia”. I caratteri di questo titolo costituiscono non solo due tra i più importanti concetti della stilistica cinese, ma anche quelli che più si prestano a un raffronto con le figure retoriche più note della tradizione occidentale. La coppia formata dai due sinogrammi esprime un’unica “prestazione” linguistico-retorica. È la capacità, attivata in un componimento poetico, di rinviare in maniera allusiva ad un tema solo evocato dalle immagini. Dei due caratteri, *bǐ* 比 indica un confronto analogico, una comparazione o un’espressione metaforica occasionata da un’immagine attraverso la quale il poeta mette in figura un’idea o un sentimento; il motivo evocatore funge da correlato oggettivo alla pervasività del sentimento, che circola ugualmente nell’ambiente e nell’intimità del poeta o del soggetto di cui parla la poesia. *Xīng* 興 (semplificato nella grafia moderna: 兴) nomina dunque la peculiare “incitazione poetica” che offre un rimando implicito, allusivo, per un sentimento che pur non essendo espresso pervade ogni verso.

Due componimenti, tra i più famosi e amati della tradizione poetica cinese, mostrano in modo chiaro la differenza di questi due procedimenti stilistici. Nella poesia *Wū yè tí* 烏夜啼 (*Richiami notturni di corvi*) di Li Bai (701-762) si possono apprezzare alcune similitudini introdotte dalla preposizione *rú* 如 (“come”, “simile a”). Il procedimento è riconducibile alla forma *bǐ*, ovvero a un rapporto di analogia reso in modo esplicito:

黃云城邊烏欲栖	<i>Huáng yún chéng biān wū yù qī</i>
歸飛啞啞枝上啼	<i>Guī fēi yā yā zhī shàng tí</i>
机中織錦秦川女	<i>Jī zhōng zhī jīn qín chuān nǚ</i>
碧紗如煙隔窗語	<i>Bì shā rú yān gé chuāng yǔ</i>
停梭悵然憶遠人	<i>Tíng suō chàng rán yì yuǎn rén</i>
獨宿孤房淚如雨	<i>Dú sù gū fáng lèi rú yǔ</i>

Gialle nuvole ai margini delle mura, corvi che scorrazzano nei pressi.

Svolazzando avanti e indietro, gracchiano, si richiamano tra i rami.

Al telaio tesse un broccato la fanciulla del fiume Qin.

Un filato color giada, sottile come fumo; la finestra trattiene la parola.

⁹ Sul rapporto tra metafora creativa e modello stereotipato nella tradizione giapponese cfr. C. Sakai, *Métaphore et stéréotype. Figures dans la littérature contemporaine*, in C. Sakai, D. Struve (a cura di), *Regards sur la métaphore, entre Orient et Occident*, Philippe Picquier, Arles 2008, p. 301-318.

Con un senso di perdita arresta la spola: pensa all’uomo che è lontano.
Resta sola, nella stanza solitaria, le lacrime simili alla pioggia.

Le nuvole che circondano le mura e rendono uggioso il tempo, il gracchiare dei corvi che acuisce la solitudine e la mancanza dell’amato restituiscono lo smarrimento e la tristezza della filatrice, fissa al suo telaio. La finestra da cui osservare il mondo è uno schermo, una barriera che impedisce la comunicazione; nemmeno il movimento della spola distrae la mente e il cuore dal pensiero per l’uomo lontano, e le lacrime scendono, letteralmente, “come pioggia” (如雨 *rú yǔ*). La forza della comparazione è data dall’accostamento del paesaggio desolato con il sentimento della tessitrice, descritto ed espresso dalla parola poetica. Da questo circuito tra l’esteriore e l’interiore il poeta ottiene un effetto di sovrappiù emotivo, innesca una reciprocità e un rilancio tra visibile e invisibile.

Nel caso di una poesia composta da un altro grande poeta e pittore di epoca Tang, Wang Wei (701-761), si può notare l’impiego della modalità di metaforizzazione connessa appunto alla “incitazione poetica” (*xīng*). La poesia si intitola *Xīnyúwù* 辛夷塢 (*Il ciglio della magnolia*)¹⁰:

木末芙蓉花	<i>mù mò fú róng huā</i>	albero – estremità – magnolia – fiore
山中發紅萼	<i>shān zhōng fā hóng è</i>	montagna – centro – dischiudere – rosso – corolla
澗戶寂無人	<i>jiàn hù jì wú rén</i>	ruscello – casa – solitudine – non – uomo
紛紛開且落	<i>fēn fēn kāi qiě luò</i>	confuso – sparso – aprire – anche – cadere

All’estremità dei rami, fiori di magnolia
In mezzo alla montagna si schiudono boccioli purpurei
Un ruscello, una casa solitaria: non c’è nessuno
Senz’ordine se ne aprono alcuni, ne cadono altri

Per sottolineare l’aspetto sinestetico della scrittura cinese Cheng fa notare come il primo verso lasci trasparire anche graficamente un passaggio, un graduale arricchimento, come se i sinogrammi lasciassero *vedere* l’espandersi dei fiori. Anche senza saper leggere il cinese, seguendo i caratteri (qui da sinistra a destra, nella versione originale dall’alto al basso) se ne può apprezzare la complessità crescente che va di pari passo con lo sviluppo del significato: 木 albero – 末 estremità – 芙 (bocciolo di) loto – 蓉 fioritura, aspetto esteriore – 花 fiore. Dal primo carattere, “albero” (o “ramo”), si passa al secondo con l’aggiunta di un tratto orizzontale; dal

¹⁰ Citata anche in F. Cheng, *op. cit.*, pp. 17-18 e 135.

secondo (“punta”, “estremità”) al terzo, che come il quarto e il quinto è individuato dal radicale di “erba” o “vegetale” 艹, posto in alto. Il terzo e il quarto, congiunti (芙蓉 *fúróng*), indicano il fiore di loto, di magnolia o di ibisco. Cheng fa notare la presenza del carattere di “aspetto, apparenza” (róng 容) nel quarto sinogramma, sotto il radicale di “erba” e, al suo interno, la presenza del carattere di “bocca”, *kǒu* 口, che può rimandare a una comunicazione indiretta, a una espressività implicita o obliqua¹¹. L’ultimo sinogramma del verso, “fiore” (*huā* 花), unisce al radicale di “erba” il carattere *huà* 化, “cambiamento, trasformazione”: i fiori sono ciò che, agli occhi dell’uomo, rappresenta in natura quanto vi sia di più bello e di più fugace. Il fiore fa risuonare l’impermanenza nell’intimo del poeta, chiude e al tempo stesso rilancia la circolazione avviata dal primo carattere in una transizione continua. Dalla gemma all’estremità del ramo si passa allo sbocciare dei fiori, al loro trasformarsi e infine al loro cadere, come dice l’ultimo carattere della poesia (落 *luò*). È una transizione pregnante del soffio vitale (*qì* 氣) che anima ogni elemento percepibile o impercettibile, all’opera tanto nel paesaggio naturale quanto nell’intimo del soggetto. Il poeta è chiamato a entrare in una comunione al tempo stesso contemplativa e attiva con la natura nell’accadere spontaneo dello sbocciare e dello sfiorire. Senza l’afflato di una trascendenza collocata in un piano scisso dall’immanenza dei fenomeni, la scrittura poetica cinese intesse una rete di rimandi e di corrispondenze tra uomo e natura. Mentre il pensiero europeo, soprattutto dall’età moderna, ha elaborato il rapporto tra soggetto e oggetto, le correnti del pensiero e della poesia cinesi non hanno eretto questi due poli l’uno di fronte all’altro – *subiectum* e *obiectum*, ciò che è gettato “sotto” (*sub*) e ciò che è gettato “contro”, di fronte (*ob*). La lingua cinese esprime una polarità complementare con il binomio *zhǔkè* 主客: non “soggetto-oggetto”, ma “ospite-invitato”. Esprime cioè una relazione tra “colui che invita” (*zhǔ* 主) e “colui che è invitato” (*kè* 客). Ogni fenomeno si trova in una polarità, in interazione con un elemento complementare. Per quanto riguarda la poesia o la pittura, il paesaggio non è mera espressione del soggetto, né un elemento ad esso esterno che ostacola o al contrario esalta la sua interiorità insondabile e infinita.

Analogamente, nella poesia *haiku* giapponese – la forma poetica più breve nella tradizione nipponica, composta da tre versi di 5, 7, 5 sillabe (o *morae*) – vi può essere opera di metaforizzazione, senza sdoppiamento di piani ontologici. Non vi è simbolizzazione, ma la pura descrizione di eventi naturali risuona in unità con lo spirito “de-soggettivato” dell’autore. Questa forma poetica fornisce probabilmente l’esempio più evidente di una de-soggettivazione dell’io poetante. Tra *jitsu* 実 (“pieno”, “realtà

¹¹ Ivi, p. 18.

concreta”) e *kyō* 虚 (“vuoto”, che nel caso della poesia assume anche il significato di “sentimento intimo”) vi è complementarità; nessun elemento sostituisce un altro, ma tutti si accompagnano e rimandano gli uni agli altri in modo indiretto, *ossia* nel modo più pervasivo ed efficace. Il soggetto non appare: è sciolto, risolto nella rete di relazioni che coincide con l’accadere stesso del mondo.

In uno *haiku* di Yosa Buson (1716-1784) la scena descritta mostra la genuinità di un evento nel quale qualsiasi forma di soggettività (quella del taglialegna rappresentato, quella del poeta, quella del lettore) si rendono vuoti di ogni intenzionalità “sia intellettuale che sentimentale, al punto di rendersi equivalente all’evento”¹².

寒月に	<i>kangetsu ni</i>
木を割る寺の	<i>ki o waru tera no</i>
男かな	<i>otoko kana</i>

Nella luna d’inverno
taglia la legna
l’uomo del tempio

La qualità temporale del componimento è data dal binomio *kangetsu*, “luna d’inverno”, o “luna invernale”. Il tempo espresso dalla stagione non allude a una dimensione cronologica, né a una temporalità originaria. La poesia lascia che emani l’immanenza dell’evento, il quale – per usare un termine francese, che permette una distinzione importante – non è tanto *événement*, ciò che irrompe e spezza una continuità apportando una radicale novità¹³, quanto *avènement*, ovvero il semplice accadere del mondo, il fatto che vi è mondo e che questo non sta, ma “si dà”, procede, si fenomenizza, vive. E il “vivere sarebbe da cercare sul versante dell’“a proposito” del momento, e non del tempo, non dal lato del tempo che

¹² G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 1992, p. 109. Per alcune analisi approfondite del rapporto tra linguaggio poetico europeo e poesia giapponese, cfr. D. Liguori, *Rilke e l’Oriente*, Mimesis, Milano-Udine 2013, pp. 93-114. Sui rapporti tra Heidegger e il pensiero giapponese la bibliografia è estremamente ampia e articolata, soprattutto in giapponese e in tedesco (in questa lingua i testi più noti sono: R. May, *Ex Oriente lux. Heideggers Werk unter ostasiatischen Einfluß*, Steiner Verlag, Stuttgart 1989; H. Buchner, *Japan und Heidegger. Gedenkschrift der Stadt Messkirch zum hundertsten Geburtstag Martin Heideggers*, Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen 1989; H.R. Sepp, H. Buchner, *Heidegger und Japan – Japan und Heidegger: Vorläufiges zum west-östlichen Gespräch*, Traugott Bautz, 2013). In italiano, per un’accurata ricognizione cfr. C. Saviani, *L’Oriente di Heidegger*, Il Melangolo, Genova 1998. Cfr. anche A. Di Canio, *L’altro pensiero. Martin Heidegger e la filosofia giapponese*, Pensa Multimedia, Lecce 2011.

¹³ In francese il termine heideggeriano *Ereignis* è stato reso con *événement* oppure con il desuetto *avenance* (cfr. la traduzione dei *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* da parte di François Fédier: M. Heidegger, *Apports à la philosophie: De l’avenance*, Gallimard, Paris 2013).

passa (l'istante) ma del momento che varia: l'uno causa di distruzione [...], l'altro fonte di rinnovamento"¹⁴, ciò che ci viene, che viene incontro a noi – noi, i soggetti del linguaggio, che al tempo stesso costituiamo e siamo costituiti da quel momento che varia.

In questa poesia di Ueda Chōshū (1852-1932) non si riscontra alcuna presenza umana – come accade peraltro nella maggior parte dei componimenti haiku, in cui è la natura ad essere descritta e a pervadere la scena:

砕けても	<i>kudakete mo</i>
砕けてもあり	<i>kudakete mo ari</i>
水の月	<i>mizu no tsuki</i>

Si frange
e si frange ancora, ma persiste
la luna sull'acqua

La “luna sull'acqua” è una delle immagini più amate e ricorrenti nella poetica di impronta Zen, per la sua natura inafferrabile ma al contempo inscalfibile. La stessa luce si riflette nell'immensità del mare, nell'acqua di un catino o in una goccia di rugiada; l'acqua può venire mossa e turbata, ma la luce della luna rimane splendida, intatta, perfetta anche su acque agitate. Un'interpretazione allegorica potrebbe mettere in relazione la superficie turbata di uno specchio d'acqua con l'interiorità dello spirito umano e la luna con l'illuminazione o il risveglio proposti dal Buddismo. Non sarebbe scorretto; tuttavia la poesia haiku non invita a formulare un rimando simbolico. Più che scovare ovunque sia possibile tracce dell'io o della soggettività, si tratta di far riassorbire le istanze ego-centriche nell'osservazione della natura, nella contemplazione del suo puro accadere. L'arte è occasione di meditazione, è esercizio di contemplazione: sia quando un'opera viene composta (una poesia, una calligrafia, una melodia) sia quando viene letta, osservata o ascoltata.

In questo senso l'intuizione di Heidegger, secondo cui “il metaforico” c'è solo in corrispondenza o in congiunzione con “il metafisico”, acquista una insospettata verità. Negli haiku non c'è alcun simbolismo, essi non rimandano ad altro da sé, non reduplicano la realtà in un modo apparente e in un mondo vero, oppure in una dimensione visibile e una invisibile in quanto ontologicamente separate. Tramite l'esperienza poetica la separazione tra soggetto e oggetto scompare, si riassorbe nel processo globale del mondo, della Via. Ci si iscrive nel mondo, ce ne si sente parte in quanto microcosmo che riflette in piena verità e autenticità il macroco-

¹⁴ F. Jullien, *Il tempo. Elementi di una filosofia del vivere*, tr. it., Luca Sossella, Roma 2002, p. 87.

smo. Nella poesia di Yosa Buson non vi è alcun “soggetto” che taglia la legna: la legna “si taglia”, è tagliata, per il tramite di un essere umano che è occasione autentica dell’accadere del mondo.

Se torniamo al testo delle lezioni su Il principio di ragione in cui Heidegger tocca la questione della traslazione del senso e la specificità del “metaforico”, notiamo come secondo il pensatore tedesco tale specificità sia considerata appunto tipica dell’atteggiamento metafisico. È questo atteggiamento che genera il concetto, l’idea invisibile e universale, per astrazione dal sensibile; così facendo, produce l’invisibile in quanto oggetto, in quanto “cosa non visibile” che sta accanto alle cose visibili. Un pensiero non metafisico, come quello cinese o giapponese, non produce questa nozione di invisibile perché lo pensa in altro modo – così come pensa in altro modo il rapporto tra exteriorità naturale e interiorità emotiva, tra dimensione corporea e dimensione spirituale. L’ipostatizzazione ontologica dell’invisibile, che consente un certo rimando tra il senso letterale e quello figurato, e che si lega allo spostamento dall’esperienza sensibile del vedere e dell’udire ad una apprensione spirituale, è al fondo del θεωρεῖν greco, poi europeo e quindi globalizzato – ma globalizzato, è bene sottolinearlo, non significa universale. Ecco la “visione”, la teoria, ovvero la forma di pensiero filosofica e scientifica.

Ciò che Heidegger non sembra pensare, ciò di cui non tiene conto, è la dipendenza genealogica di questa originale piega del pensare umano dal sistema della scrittura che l’ha prodotta, una scrittura che estremizza e sfrutta la divaricazione tra significante e significato – tanto che di ogni lettera si perde l’iniziale rapporto con il disegno, la rappresentazione mimetica che l’aveva generata. Dal discorso heideggeriano il dire metaforico appare altro, eccentrico rispetto a quello normale o proprio. In questo si colloca sulla scia di Aristotele, con il quale viene esplicitata per la prima volta la distinzione tra il letterale e il figurato¹⁵. Lo stesso pensiero di Aristotele è inscritto in un’opzione che lo precede e lo supera: è quella fatta valere da Parmenide, che fonda la verità dell’essere sul λόγος e sulle sue risorse. Sulla base di questo κρίνειν, di questo crinale del pensiero, tutto ciò che è metafora, traslazione di significati, mobilitazione di figure e di attribuzioni di senso viene fatto scivolare ai margini del discorso epistemico. Se in superficie la creazione di metafore va accolta come operazione inventiva del linguaggio, a un livello più profondo va controllata affinché non confligga con la categorizzazione dell’essere e con una adeguata costruzione di giudizi logici.

Invece, nell’estetica e nella poesia giapponesi riluce in modo particolare quello che, con Heidegger, si potrebbe definire il doppio movimento

¹⁵ Cfr. Aristotele, *Poetica*, 21, 1457b 8-19; *Retorica*, III, 1410b 13-19; 1406b-1407a.

del convergere e del divergere, l'Austrag di "parola" (*koto* 言) e "cosa" (*koto* 事), due termini omofoni che però si scrivono in modo differente. Due grafie diverse per una medesima pronuncia: *koto* può indicare sia il dire, il linguaggio (è tanto *die Sprache*, quanto *das Wort*) sia la cosa/evento, il fenomeno nel suo accadere. *Koto* in quanto cosa/evento non è però la *bloße Sache* nella sua mera materialità, bensì il prodursi di una cosa, un accadimento, un nucleo di relazioni dinamiche. Come illustra Michael F. Marra, "invece di appartenere alla struttura della 'cosità' [*whatness*] o *Washeit*, che determina il concetto di cosa (*mono*), le Cose (*koto*) appartengono alla struttura della congiunzione subordinata "che" [*that*] o *daß* (talità [*thatness*]/*Daßheit*)"¹⁶. È proprio la dimensione estetica nel suo senso etimologico, cioè il rapporto con un percepire originario, con un "sentire" (in tutti i sensi possibili della parola), che consente di entrare in contatto con le cose/eventi, con l'accadere stesso del mondo. La riflessione, la speculazione sono a loro volta eventi del mondo, ma accadono *ex post*, sono l'occasione che il mondo ha di "rendersi conto" di sé, tramite il soggetto pensante. In questo senso la parola poetica, in particolar modo per la sensibilità giapponese, gode di una sorta di primato: essa è la più pura occasione dell'incontro, quasi della fusione, di parola e cosa. L'incontro con il mondo, il sorgere stesso del mondo in quanto mondo, per noi esseri umani che siamo esseri di linguaggio, avviene in virtù della parola.

Ma, appunto, la parola cinese o giapponese non dice l'essere, non disvela il fondamento, non intende pronunciare la differenza ontologica. "Nulla" (*mu* 無) è lo sfondo indifferenziato e infinito, accogliente ma non ontologicamente solido, da cui i fenomeni si stagliano e in cui si re-immersano. La parola poetica dello haiku si stacca da "nulla", a "nulla" fa ritorno: come il suono dell'acqua nel componimento più celebre di Matsuo Basho (1644-1694):

古池や	<i>furu ike ya</i>
蛙飛び込む	<i>kawazu tobikomu</i>
水の音	<i>mizu no oto</i>

Vecchio stagno...
Una rana salta
Rumore d'acqua

La possibilità di intendere in una unità speculativa il discorso heideggeriano e l'esperienza filosofica che può derivare dalla considerazione

¹⁶ Cfr. M. Marra, *Japan's Frames of Meaning*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2004, p. 19.

del linguaggio e della poesia nella tradizione sino-giapponese – pur nella sua estrema varietà, di cui qui non si può restituire ovviamente tutta la ricchezza – deve certo guardarsi da facili confronti e troppo comodi analogismi. Il desiderio di trovare punti di contatto o comuni prospettive non deve far perdere di vista le distanze delle forme di scrittura, dei paesaggi concettuali e anche degli interessi di fondo che muovono *modi* del pensiero e della parola che permangono differenti sotto molteplici riguardi. Tuttavia alcune considerazioni ulteriori, solo provvisoriamente conclusive, possono prendere spunto dal frammento 50 di Eraclito che lo stesso Heidegger cita nel suo saggio *Logos*: “Se non me, ma il Senso [λόγος] avete inteso, allora è saggio dire nello stesso senso: tutto è uno¹⁷”. La paziente ricostruzione di Heidegger conduce alla tematizzazione del verbo λέγειν e a una interpretazione filosofica del λόγος non semplicemente come *ratio* o *verbum*, né soltanto come senso o ragione. In λέγειν risuona il significato del raccogliere, del tra-scegliere, anche del posare e del custodire. Significa anche ‘dire’, ma come un “raccolto-raccogliente lasciar-stare-insieme-innanzi¹⁸”.

Secondo Heidegger l’esperienza aurorale dell’ἀλήθεια, “verità-disvelamento”, affiora nella parola di Eraclito, nell’unità di λόγος e πόλεμος. Qui vi è parola di verità, la verità che si dà nella parola, collocandosi a monte della pratica filosofica. Non vi è ἀλήθεια se non insieme a πόλεμος: in Eraclito si fa luce l’esperienza di una verità più originaria di quella intesa come *adaequatio rei et intellectus*. Il disvelamento dell’ente è *Auseinandersetzung*, posizione di uno contro l’altro, dibattito vicendevole di posizioni che si co-appartengono e si co-istituiscono. Così intesa la verità è anche è ragione, è senso, in quanto però come effrazione di ogni adeguamento a un ordine ingenuamente considerato “oggettivo”. Facendo interagire i contrari senza alcuna mediazione o coordinazione Eraclito esibisce insieme la distanza e l’unità che il mediocre intelletto dei “dormienti” ignora. “Dio è giorno notte, inverno estate, guerra pace, sazietà fame” (fr. 67). Eraclito dice “giorno notte”, non “giorno e notte”, senza congiunzione o mediazione tra gli opposti. Non c’è un passaggio progressivo o regolato dall’uno all’altro. Si potrebbe tradurre: giorno-notte, inverno-estate, guerra-pace, sazietà-fame, ma il trattino che separa e che connette è già troppo. Non c’è costruzione di un *sensu* della proposizione, poiché il discorso si organizza piuttosto secondo una

¹⁷ Questa è la versione di Heidegger, tradotta in italiano da Gianni Vattimo (M. Heidegger, *Logos*, in *Saggi e discorsi*, tr. it. Mursia, Milano 1976, 1991², p. 141). Nella traduzione di Carlo Diano e Giuseppe Serra si legge: “Non a me ma dando ascolto al Discorso, è saggio dire che tutte le cose sono una” (in Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, Mondadori, Milano 1993, p. 9).

¹⁸ M. Heidegger, *Logos*, cit., p. 145.

una cooperazione coerente e dinamica di opposti, indipendentemente da ogni teleologia. “Immortali mortali – mortali immortali: viventi la morte di quelli, morenti la vita di questi” (fr. 62). In ciascuno dei due gruppi inseriti in questo chiasma un sostantivo assume la qualità contraria, i due termini si aprono l’uno all’altro e si invertono, si specchiano. Un legame invisibile “più forte di ogni accordo visibile” (fr. 54) mantiene uniti gli opposti, nel chiasma i termini si convertono e si fecondano a vicenda, risultando intelligibili in modo più profondo, rispetto a come verrebbero compresi secondo il discorso di coloro che non si sono svegliati al λόγος. “Connessioni: intero e non intero, convergente divergente, consonante dissonante” (fr. 10). Il senso si enuncia selezionando, privilegiando qualcosa ed escludendo qualcos’altro, ma il λόγος-πόλεμος non “fa” senso, non opera alla edificazione di un senso che seleziona termini, idee e concetti per attestarli e difenderli, ovvero per scioglierli da ogni relazione inclusiva e contrastiva con altri termini e concetti. Il sentiero aperto da Eraclito punta alla coerenza dell’insieme. Il λόγος non può essere imbrigliato nella linearità di uno svolgimento discorsivo, che pretenda di gestire il mondo secondo le regole logico-grammaticali che governano proposizioni ben formate. “Il significato dell’ἔπος è dunque per Eraclito sintomatico, poiché esso rivela κατά φύσιν la natura delle cose. Tuttavia questa natura si rivela, alla luce della ragione, come eterna contraddizione, guerra e contrasto irrisolvibile¹⁹”.

Un tale pensiero minaccia dall’interno il cuore di una tradizione filosofica che l’ha ridotto a stereotipo – Eraclito come il grande “antagonista” di Parmenide, Eraclito che celebra il primato del divenire contro il primato dell’essere. La filosofia che si sa e si sviluppa come πόλεμος è continua messa in discussione dei suoi problemi o dei suoi argomenti, dei suoi presupposti logico-linguistici, è posizione contrastiva di sé in sé; è occasione di seduzione e sovversione insieme, minaccia per ogni concezione che intende l’interrogazione come problema da risolvere e scongiurare, o come ripiegamento del senso sulla forma che vuole esaurire l’intenzione che in essa si esprime. Nella sua inappropriabile distanza, nella sua differenza, la verità si può *intendere* soltanto in modo congetturale, si lascia partecipare solo nel differire infinito che dissemina il senso e lo fa collidere, diffrangere, intrecciare e lacerare nella tensione sempre polemica del λόγος. La domanda che interroga il λόγος è domanda dell’intero. Eraclito è consapevole che l’intero si dà solo nel suo celarsi, che il movimento del manifestarsi fa tutt’uno con quello del nascondersi e del ritrarsi; è consapevole del fatto che ponendo la domanda, l’intero già sfugge, perché i significati che la domanda mette

¹⁹ E. Melandri, *La linea e il circolo*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 165.

in campo mostrano da subito il debito nei confronti dell'intero, lo scarto che da essa separa. Confinandosi a un significato particolare, la verità dell'intero si perde; eppure il domandare filosofico è possibile solo tramite la costruzione di significati.

Il pensiero classico cinese non si elabora concatenando argomentazioni ma piuttosto abbinando, appaiando coppie di termini o rubriche (*yin* e *yang*) per mostrare l'intima connessione del tutto. La "cosa" è nominata, in cinese, *dongxi* 東西, alla lettera "est-ovest": non è *ousia*, non è *substantia*, ma relazione, armonica e polemica al contempo. Il linguaggio che si esprime nelle lingue e nella scrittura alfabetica delle terre d'Occidente è "casa dell'essere", forse; il linguaggio che si esprime nelle lingue e nella scrittura ideo-pittografica delle terre dell'Asia orientale è un altro tipo di casa, accoglie istanze diverse del pensiero umano, conferisce a quest'ultimo pieghe differenti.

L'intero, il linguaggio rimane implicito in ogni domanda, è lo sfondo da cui ogni domanda viene formulata, ma si tratta di comprendere l'intrinseca implicazione reciproca e al contempo la non perfetta coincidenza tra la formulazione linguistica del domandare e l'intenzionalità che lo muove, l'apertura strutturale della domanda in quanto domanda, al di là delle sue determinazioni linguistiche. Nella sua formulazione ogni domanda sfrutta le risorse della lingua in cui è pensata, e a questo livello la risposta rimane legata alla significazione, all'ambito semantico. Il pensiero si dà tramite le parole, ne sfrutta le risorse; al tempo stesso, le parole permettono di andare al di là di un pensiero inteso solo linguisticamente. Sono il trampolino di lancio per un'esperienza del vivere che non è esclusivamente riducibile alla sua linguisticità. Tuttavia la domanda filosofica intende essere domanda autentica su ciò che è in verità, su ciò che la verità è essenzialmente; per farlo deve però esprimersi al livello della significazione, mentre l'intenzione del domandare non si esaurisce in quel livello. Presupponendo di poter dare una risposta ultima alla domanda si finisce invece per subordinare l'intenzione di verità alla sua significazione. Alla domanda sulla verità, accolta nel suo carattere intenzionale, non c'è risposta verbale o logica che pacifichi una volta per tutte la tensione che la anima. Nessuna parola, nessuna lingua dicono integralmente, incontrovertibilmente "che cos'è la verità", poiché la contingenza e la disseminazione delle parole e dei segni restano sempre condizionati dal sistema di riferimento in cui accadono, in cui "cadono" – compresa questa affermazione che qui viene scritta e sostenuta, che quindi va a sua volta accolta e superata, ripresa e lasciata cadere, come nell'incessante pratica meditativa che non può pretendere di cogliere o di far possedere l'illuminazione, ma mostra che l'illuminazione accade ad ogni respiro, e in ogni respiro cade, si perde, sfugge. La verità – del mondo, ma anche dell'arte e della poesia – non è affermabile, perché transita nelle parole

e nelle affermazioni senza fissarsi in esse; la verità della poesia accade e cade in ogni opera, in ogni parola, in alcune risplendendo più fulgida e in altre apparendo più velata. Non si afferma e non è affermabile, perché si colloca al di là – o al di qua – dell'affermazione, né è l'intimo accadere che non viene imprigionato da alcuna frase, proposizione o costruzione sillogistica, mentre scorre nell'esperienza al di fuori della sua trascrizione.

Oltre la “casa dell’essere”

Se per Heidegger il linguaggio è la “casa dell’essere”, resta da capire fino a che punto il rapporto tra essere e linguaggio (dell’Occidente) siano universali o universalizzabili. Le pratiche di parola e di scritture proprie dell’Asia orientale possono essere considerate “case” di qualcosa d’altro, rispetto a ciò che chiamiamo essere? Lo studio della dimensione metaforica e di alcuni componimenti poetici cinesi e giapponesi può fornire alcuni indizi per una riflessione che mostra una differenza in seno all’identità, e pure una vicinanza là dove apparentemente sembra dominare la differenza e l’incompatibilità.

PAROLE CHIAVE: linguaggio, parola, poesia, metafora, essere, nulla

Beyond the “House of Being”

While Heidegger claims that “language is the house of Being”, we have anyway to wonder whether this claim can be understood as something universal (or likely universal). The practices of word and writing in East-asian countries and traditions can be considered “houses” of something else, different from Being: the study of metaphoric dimension in some Chinese and Japanese poems can give some hints in order to show a difference inside affinities, and a proximity even where diversity and incompatibility seemed to rule.

KEYWORDS: language, word, poetry, metaphor, being, nothingness

Miscellanea

Andrea Colombo

Metafisica dello spazio.

L'icona, Pavel Florenskij e l'empirismo trascendentale

L'impressione che può cogliere un lettore approcciando gli studi dedicati a Pavel Florenskij (1882-1937) è duplice: da una parte, che se ne voglia conservare l'assoluta appartenenza al territorio culturale russo, utilizzando la chiave teologica o qualche volta l'indubbia specificità estetica per marcare una sua distanza dall'ambito filosofico o culturale tipicamente occidentali; dall'altra, che i numerosi ambiti da lui toccati vengano costantemente osservati dal punto di vista della loro differenza e distanza reciproca, piuttosto che accettarne una possibile – e infatti presente – unità di fondo. Molti sono i testi e le analisi dedicati a Florenskij in qualità di “storico dell'arte sacra”, molti in qualità di “teologo”, molti altri che ne analizzano la complessa teoria matematica: è difficile, tuttavia, sia per il recente recupero dei testi florenskijani contrassegnati da una storia decisamente particolare, sia per l'effettiva e intrinseca difficoltà degli ambiti in cui Florenskij eccelleva, e dove non era mai un inesperto, trovare lavori che intendano arrischiarsi a stringere l'intera radice del suo pensiero. Tuttavia, leggendo i testi che Florenskij ci ha lasciato, le linee di fuga che si intrecciano intimamente alla storia della filosofia considerata canonicamente “occidentale” sono tante, e così numerose, e così sorprendenti, da sollevare il dubbio che, forse, più che da una distanza, Florenskij possa venire salvato e valorizzato proprio da uno scontro frontale con questa tradizione; e che le motivazioni che lo hanno portato a sapersi muovere così agilmente in ambiti del sapere tanto diversi vadano attentamente rilette e teoreticamente considerate. Con questo saggio, tenterò di gettare le basi per confrontare la concettualità florenskijana non solo con la metafisica europea in genere, ma con una specifica parte di questa che, forse, potrà risultare sorprendente, se non addirittura apertamente contraddittoria in più di un punto con alcune delle immagini che di Florenskij si restituiscono.

Facendo mia una distinzione di Rocco Ronchi, è possibile individuare nella storia della metafisica la presenza latente di due anime, di due differenti “canoni”, che ne hanno da sempre contrassegnato l'andamento concettuale: da un lato, il tentativo di considerare il rapporto uno-molteplice in un continuo rilancio dinamico che distingua i due poli senza allonta-

narli, tentando la sfida di un monismo trascendentale (Spinoza, Bruno, Bergson, *etc.*); dall'altro, concepire la dinamica del divenire-molteplice esclusivamente in termini di dialettica, identità rigirate in differenza o negazioni (Cartesio, Kant, Hegel, Husserl, *etc.*). La prima linea, detta "minore" perché a lungo osteggiata e tenuta sotto scacco dall'abbondanza di pensatori apertamente contrari alla sua prospettiva, si rifarebbe ad una unità che non è, tuttavia, "l'Uno della sintesi, non è l'Uno dell'unificazione di un molteplice già dato, [...] ma un Uno che è immediatamente molteplice e un molteplice che è immediatamente Uno"¹. La linea minore disegnerebbe l'immagine di un reale in perpetuo processo di concretizzazione, non separato – ma anzi realizzato – dalle parti che lo compongono, e allo stesso tempo perpetuamente più abbandonante di qualsiasi singolarità in grado di farlo avvenire. Pensatori del calibro di Gilles Deleuze, Gilbert Simondon, Michel Foucault e Albert North Whitehead possono venire annoverati fra gli esponenti di questa "famiglia concettuale", e, con questo saggio, cercherò di proporre per la prima volta anche la presenza di Pavel Florenskij nonostante le complesse differenze culturali e la presenza in alcun modo accantonabile dell'aspetto spirituale². Proprio in nome dell'unità sottesa all'intero percorso e ai diversi studi di Florenskij, approccerò il problema metafisico fondamentale partendo da un punto che, apparentemente, potrebbe non riguardarlo, ovvero sia le analisi per cui Pavel Florenskij è perlopiù noto: gli studi sulle Icone. Quanto e perché l'icona sia una questione profondamente radicata e identificativa nella cultura russa, lo attesta la lunga storia della pittura sacra, che si biforca in una tradizione orientale ed in una tradizione occidentale in occasione del Secondo Concilio di Nicea, voluto da papa Adriano I, nel 787 d.C. Ciò che rese necessario convocare per la seconda volta questo Concilio – riunitosi proprio al seguito di un profondo e brutale sfogo iconoclasta – fu il bisogno di chiarire quale rapporto intercorresse tra le rappresentazioni di Dio e la divinità stessa, stabilendo una volta per tutte che cosa potesse venire semplicemente venerato (*proskyperis*) in qualità di strumento utile per il culto e il rinvigorimento della fede di un cristiano, e che cosa, invece, molto più solennemente e profusamente andasse adorato (*laitreia*) in quanto parte del divino. La risposta che il Concilio si diede su questo punto cambiò radicalmente la storia dell'immagine sacra, che da quel mo-

¹ R. Ronchi, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Feltrinelli, Milano 2017, pp. 15-16.

² Avverto preliminarmente ogni lettore della carenza piuttosto forte della letteratura secondaria su questo argomento. Pertanto, questo saggio intende offrirsi come spunto di riflessione e come proposta di percorso all'interno della concettualità florenskijana, che sicuramente merita di venire indagata più a fondo e più approfonditamente, vista l'enorme complessità e ricchezza.

mento visse o in aderenza, o in contrasto, o in un curioso atteggiamento di recupero dello spirito cristiano antecedente la sentenza dei vescovi, con tensioni che arrivano fino alle Avanguardie del Novecento.

I teologi riuniti stabilirono che tra l'immagine e la divinità non vi fosse, né potesse essere, un rapporto consustanziale, ma di semplice somiglianza. L'immagine, in altre parole, non sarebbe legata alla natura divina di Cristo, ma alla sua – comunque presente – natura umana. Rappresentando il lato umano della divinità, cioè il lato visibile e *quindi* riproducibile, e non l'essenza divina per propria natura immateriale e ultrasensibile, l'immagine si porrebbe dunque nei confronti del Prototipo, del Modello, nella posizione di semplice ripresa formale. L'immagine è metafora *di* qualcosa, non essenza: non è mai *la* cosa stessa. Proprio qui, tuttavia, la questione si complica e rivela il suo snodo cruciale.

Perché, se è pur vero che l'immagine è stata definitivamente depotenziata dal Concilio di ogni attiva partecipazione al divino, il compito che le è stato riconosciuto non è quello di rappresentare semplicemente la natura umana in genere, ma la natura umana di Cristo; quindi una natura umana decisamente particolare. In Cristo, infatti, il divino e l'umano risplendono e riecheggiano l'uno nell'altro, raggiungendo un perfetto equilibrio dove l'aspetto umano è vivificato, purificato e ri-originato dal contatto col divino; mentre la divinità è tolta dalla sua altezza incommensurabile e dalla sua distanza granitica, e presentata in forme più dolci, tollerabili e umanamente comprensibili. In Cristo l'umanità prende su di sé i tratti dell'invisibilità e della rarefazione del divino, ed il divino al tempo stesso ottiene una corposità nuova e radicale. Se, dunque, l'intento del Concilio era quello di erigere una discriminazione chiara nella materia insidiosa e ambigua del mistero cristiano, ma forse, anche, in quella ancora più antica e problematica del rapporto tra le immagini ed i loro oggetti, possiamo dire che alla fine è il mistero stesso ad avere avuto di nuovo la meglio. Nell'ombra ermeneutica della sentenza, Oriente ed Occidente hanno infatti trovato ed intrapreso due strade, due culture, due *weltanschauungs*, radicalmente diverse, risignificando una volta in più il problema della rappresentazione.

Se l'Occidente, di quelle tesi, svilupperà soprattutto l'aspetto pedagogico-catechetico dell'immagine religiosa, privandola tendenzialmente di qualsiasi natura ultramondana e considerandola in linea di massima come un semplice quanto utile promemoria della storia sacra e dei dogmi teologici, l'Oriente accentuerà invece l'aspetto autenticamente rivelativo dell'icona [...] O, almeno, questo è quanto ci viene restituito dall'interpretazione che Pavel Florenskij, a distanza di oltre un millennio da quel Concilio, ci offre di quest'arte sacra.³

³ C. Cantelli, *L'icona come metafisica concreta. Neoplatonismo e magia nella concezione dell'arte di Pavel Florenskij*, Aesthetica Preprint, Palermo 2011, p. 16.

I poli possibili sono due: l'aspetto metaforico o l'aspetto rivelativo; la distanza dell'immagine dall'Archetipo o la sua vicinanza al mistero divino nascosto nell'umano. L'Occidente avrebbe abbracciato e si sarebbe riconosciuto nel primo percorso; l'Oriente (cristiano) nel secondo. La questione porta con sé conseguenze particolarmente importanti dal punto di vista teoretico, che possono – se lette adeguatamente – illuminare in maniera decisamente peculiare la storia del pensiero filosofico di entrambe le porzioni di mondo. Abbracciare l'aspetto formale dell'immagine comporta inevitabilmente una continua messa in discussione della presenza del divino nel concreto, aprendo un varco problematico tra la materia ed il suo – ad un certo punto eventuale – creatore o principio organizzatore. Premere sull'aspetto rivelativo, invece, cammina in direzione esattamente opposta: autorizza all'individuazione perpetua ed ininterrotta del divino nel reale, rendendo altamente tesi i concetti – occidentali – di spazio, tempo e processualità della storia. La posta in gioco più clamorosa rimane l'umano: *che cosa* sia l'umano.

Se infatti nello spazio vuoto lasciato dal dubbio della presenza del divino la figura del soggetto si ingigantisce ed assume su di sé i connotati di causa, finanche trascendentale (e in fondo può essere letta così la maggior parte della tradizione occidentale, quella che passa dal cartesianesimo, arriva al kantismo e sfocia, poi, nella fenomenologia); nello spazio “pieno” del divino nel mondo, invece, l'umano disegna un altro tipo di traiettoria. Inevitabilmente, in una prospettiva “piena” l'ente umano appare come parte di un progetto ben più ampio e più esteso, nonché punto – fra i tanti – della generale creazione divina, col risultato di rendere impossibile stabilire una gerarchia rigida tra ciò che è esterno e ciò che interno, tra creatura e creato: tra soggetto ed oggetto. In questo senso, se torniamo all'opera d'arte legata al culto o quantomeno all'immagine del sacro, le due diverse posizioni ontologiche mutano il segno del suo significato: in Occidente, la forma d'arte verrebbe riempita dai dubbi del soggetto nei confronti della sussistenza del principio divino; in Oriente, l'arte sacra apparterrebbe, invece, come sostiene Cantelli, ad una “teologia del visibile⁴”: di ciò che è *già* visibile o quantomeno presente. Ed è proprio come radicalizzazione di questa eredità orientale che la teoria dell'icona di Florenskij può essere riconosciuta; teoria che risulta essere addirittura “regressiva” rispetto alle posizioni analogiste del Concilio di Nicea. Se, infatti, la cultura russa o cristiano-orientale avrebbe preferito l'aspetto rivelativo dell'immagine, rimanendo comunque appesa all'interpretazione canonica stabilita dai vescovi, in Florenskij la rivelazione che accompagna l'esperienza di un'icona è effettiva e conclamata senza trac-

⁴ Ivi, p. 10.

cia di dubbio ermeneutico: è vera e propria sostanza che partecipa al divino, balzando apertamente “indietro” rispetto alla sentenza dei vescovi.

L'arte è evocativa, come dissero i padri del VII Concilio ecumenico [il Concilio di Nicea II]. Forgiati dal positivismo, i nostri contemporanei rimandano volentieri a questa dottrina; ma commettono con ciò un marchiato errore storico, modernizzando la parola *evocatività* e spiegandola alla luce del soggettivismo e dello psicologismo. Va ricordato con fermezza che la terminologia patristica è terminologia dell'idealismo antico-ellenico ed è fortemente connotata dall'ontologia.⁵

Da questo breve brano emergono con forza i due assi portanti della teoria estetica di Florenskij: il ruolo della soggettività ed il valore, ontologico, ovvero simbolico, dell'icona e delle opere d'arte in genere. Focalizzandoci sul primo aspetto, secondo il ragionamento di Florenskij l'icona avrebbe la particolare forza di mostrare il mondo così come è, prescindendo da una “associazione [puramente] soggettiva”⁶ o da qualsiasi pretesa da parte di una coscienza di possedere le griglie per organizzare la forma della materia che incontra. In maniera forse inaspettata per un pensatore cristiano – perché così radicale da eliminare quasi il punto di vista umano –, Florenskij critica apertamente un antropocentrismo capace unicamente di rovinare, occultare e nascondere l'effettiva struttura del reale. La domanda che tuttavia va immediatamente posta alla concettualità in gioco è: a quale tipo di soggettività Florenskij si sta riferendo? In questo, Florenskij stesso non lascia spazio ad alcun tipo di dubbio, perché a più riprese, e non solo nelle *Porte regali*, ma in numerosissimi altri suoi scritti, la soggettività che viene apertamente additata come responsabile della più grande mistificazione – in negativo – del reale è la soggettività “cartesiano-kantiana”. Una soggettività che esprime tutta la propria potenza e struttura nella prospettiva lineare rinascimentale, che l'icona apertamente critica e trasgredisce con la propria peculiare – e universalmente riconosciuta – *prospettiva rovesciata*.

I metodi suddetti ci portano ad una definizione generale di prospettiva rovesciata o inversa, e talvolta anche di prospettiva deformata o falsa. Ma la prospettiva rovesciata non esaurisce le varie particolarità del disegno, e altrettanto dicasi per i chiaroscuri delle icone. Come immediata estensione dei procedimenti della prospettiva rovesciata bisogna notare la policentricità della rappresentazione: il disegno è costruito come se l'occhio guardasse le varie parti di questo cambiando di posto. [...] Ed ora, dopo questo, davanti a noi sorge il problema del senso e della legittimità di queste trasgressioni. In altre

⁵ P. Florenskij, *La mistica e l'anima russa*, San Paolo, Milano 2006, p. 157.

⁶ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'Icona*, Adelphi, Milano 1977, p. 59.

parole, davanti a noi sorge lo stesso problema riguardo ai limiti dell'applicazione e del significato della prospettiva. È proprio vero che la prospettiva, come sostengono i suoi fautori, esprime la natura delle cose e pertanto deve essere sempre e dovunque considerata come presupposto assoluto di veridicità artistica? O è piuttosto solo uno schema (e per di più uno dei possibili schemi di rappresentazione) che corrisponde non alla percezione del mondo nell'insieme, ma solo ad una delle possibili interpretazioni del mondo, legata a un ben determinato modo di sentire e di comprendere la vita?⁷

I corpi che le icone raffigurano non seguono in alcun modo la prospettiva canonica per l'Occidente: sono figure i cui i volti risultano molto più grandi e "sproporzionati" rispetto al busto, dove gli occhi hanno un ruolo dominante rispetto al resto dei lineamenti e dove, in definitiva, è possibile vedere nello stesso momento parti che, anatomicamente, sarebbe impossibile cogliere con un unico colpo d'occhio frontale, come il "petto e la schiena"⁸. Ma come nell'icona che tradizionalmente raffigura San Giovanni nell'intento di dettare – su consiglio divino – il vangelo al discepolo Procoro, uno sguardo superficiale-euclideo coglierebbe soltanto una figura "gobba e contorta", perché, appunto, offrente a chi la guarda sia il petto che la schiena nello stesso momento; uno sguardo, invece, più accurato vedrà come "l'attenzione e perciò il viso di Procoro sono rivolti verso l'evangelista, mentre la sua volontà esecutiva e perciò tutto il corpo [...] sono rivolti verso lo scritto"⁹. Procoro, il concetto-Procoro, l'esperienza-Procoro, può venire rappresentato nella sua integralità solamente se si considerano le due azioni che lo identificano: quella di discepolo che riceve le parole di San Giovanni, e quella di discepolo che trascrive quanto gli viene dettato. L'immagine che vorrà esprimere dunque la verità del discepolo dovrà riuscire – per dirsi completa ed efficace – ad unire questi due movimenti che ne definiscono l'identità.

Ciò risulterebbe assolutamente impossibile, secondo Florenskij, proprio all'occhio formalmente regolare della prospettiva euclidea, dove un tempo uniforme ed uno spazio lineare impongono una precisa disposizione "logica" dei soggetti, e dove dunque l'ordine cronologico e gerarchico risulta più realistico e adeguato della copresenza spaziale di tutti i connotati che rendono Procoro quello che, nell'essenza, invece, è. Seguendo Florenskij, Procoro – ma potremmo già allargarci ad intendere ogni altro ente, visto che l'icona mostrerebbe il mondo così come è – viene delineato esclusivamente dalle azioni che compie e non da come si presenta: è una porzione di realtà sottesa all'arco di precise azioni, piuttosto che una

⁷ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Giangemi Editore, Roma 2003, pp.76-80.

⁸ P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano 1995, p. 180.

⁹ *Ibidem*.

forma in cui passa neutralmente il flusso del tempo o in cui si concretizza anonimamente una configurazione dello spazio. Un occhio che desideri contemplare la completezza di Procoro, dunque, deve essere un occhio capace di accettare contemporaneamente ogni fase, ogni *intervallo*, in cui Procoro si concretizza e si definisce. Ed è proprio per questo motivo che la prospettiva rovesciata dell'icona è, nella pratica, la co-presenza di più punti di vista e di più luoghi d'osservazione; è una "policentricità della rappresentazione" in cui "il disegno è costruito come se l'occhio guardasse le varie parti di questo cambiando di posto"¹⁰. In questo senso, si comprende anche perché Florenskij si è mostrato molto attento ed interessato alla dinamica delle avanguardie e del cubismo europei, pur rimanendo dubbioso sulla loro effettiva comprensione ontologica della posta in gioco.

La cultura occidentale "naturalista", o Rinascimentale, oppure chiamata anche cartesiano-kantiana, avrebbe dunque "una percezione passiva del mondo", nonché "la tendenza a prendere immagini unitarie in tutte le loro parti, dal punto di vista del tempo"¹¹. Ciò che viene particolarmente criticato è l'auto-posizionamento dell'uomo europeo a centro d'osservazione – col Rinascimento – e a centro trascendentale – con la filosofia – di ogni possibile esperienza nei confronti del mondo, creando una gerarchia e ponendosi al vertice di questa con un unico gesto teoretico.

Tuttavia, la critica che Florenskij muove a questa *Weltanschauung* occidentale non viene dal desiderio di opporre la verità della filosofia europea ad una verità del pensiero orientale, creando una sorta di competizione su chi abbia custodito o compreso meglio l'effettivo valore del fare filosofico: la posta in gioco non è il passato. Per quanto la critica di Florenskij arrivi certamente a rivisitare il posizionamento teoretico, e da qui anche storico, del modo di fare filosofia in occidente, le considerazioni da cui prende le mosse riguardano le strutture più intime e radicali del pensiero contemporaneo, ed hanno origine in un punto che dissolve ogni possibile barriera tra Russia ed Europa: le rivoluzioni in ambito matematico e fisico di inizio Novecento.

In una lezione tenuta il 26 Aprile 1925, Florenskij descrive le proprietà dello spazio kantiano-euclideo, identificandone dieci. Sarebbe, infatti, uno spazio connotato dall'essere: "infinito, illimitato, omogeneo, isotropo, bipolare, continuo, connesso, tridimensionale, univoco ed ha una curvatura costante, uguale a zero"¹². Una breve analisi di alcune di queste proprietà ci può dare un'immagine nitida sugli effettivi obiettivi della critica florenskijana. L'infinità dello spazio euclideo comporta che

¹⁰ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 76.

¹¹ Ivi, p. 179.

¹² P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., p. 222.

“quantità di qualsiasi genere, che caratterizzano enti geometrici, possono sempre essere riportate a valori che superino qualsiasi grandezza data o, più esattamente, qualsiasi grandezza mentalmente assunta”¹³. In altre parole, la visione euclidea darebbe priorità ai valori delle proprietà che determinano gli enti e non agli enti che si formano a partire da – e con – queste proprietà, come se una conformazione geometrica fosse una particolarità della generale proprietà “spazio” e non una disposizione che nasce *nello* spazio, dotata di proprie e peculiari caratteristiche. Come corollario dell’infinità abbiamo poi l’omogeneità, ovvero la proprietà secondo cui, ritagliando un frammento di spazio, “tutte le sue proprietà geometriche saranno assolutamente identiche alle proprietà di un pezzetto preso altrove. Questo può essere espresso anche affermando che il luogo, in rapporto alle proprietà e alle caratteristiche delle immagini geometriche, non ha alcun tipo di significato”¹⁴. A chiudere significativamente il cerchio, possiamo indicare la proprietà di continuità e connessione dello spazio euclideo, ovverosia la “possibilità di divisione infinita di qualsiasi ente geometrico nello spazio” (continuità), e l’indicazione di “inesistenza nello spazio di regioni singole, disgiunte l’una dall’altra, non coordinate fra loro e che non abbiano una quantità illimitata di vie di comunicazione reciproca”¹⁵ (connessione).

Queste tre proprietà permettono di intuire già da sole la struttura concettuale che Florenskij critica, ovverosia un’idea di realtà in cui sia possibile concepire ogni ente come inserito all’interno di criteri valutativi universali, indefinitamente estesi, anonimamente identici a se stessi, che aggrediscono dall’interno (l’infinita divisibilità) e dall’esterno (l’ininterrotta possibilità di trovare valori più grandi o più piccoli) l’identità degli enti. Se col Rinascimento questa visione del mondo ha trovato piena espressione nell’arte pittorica e architettonica e con Cartesio e la sua divisione tra *res extensa* e *res cogitans* una prima introduzione filosofica, con l’idealismo tedesco è giunta a piena maturazione trascendentale. In Kant e in Hegel, l’uniformità di tempo e spazio e la centralità profondamente nichilista, cioè derivante da un vuoto dubitativo nei confronti del divino nel mondo, del soggetto, sono giunte al proprio apice. In particolare, la priorità del tempo rispetto allo spazio è l’indice, secondo Florenskij, dell’esatto tipo di visione del mondo di cui ora si stanno denudando gli intimi ingranaggi. Infatti scrive: “nella filosofia idealista tedesca, specie nel kantismo, già da tempo è stato osservato dagli storici del pensiero l’assoluta scomparsa dello spazio”¹⁶. Assenza di spazio equivale ad assen-

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 223.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ P. Florenskij, *Le porte regali*, cit., p. 117.

za di concretezza, di disposizione singolare, di un andamento che non risulti solamente verticale, *aionico*, perso in una divisione ferrea tra logico e materiale, ma che sia invece sincronico e a favore di incontri tra le forme. In questo senso, l'attenzione continua di Florenskij nei riguardi della spazialità – e di una spazialità finalmente liberata dalla tirannia concettuale del tempo – lo avvicina molto ai tentativi e alle insistenze concettuali di buona parte del pensiero francese contemporaneo, dove la rivalsa delle territorializzazioni, degli scambi di corpo, dell'incontro tra forme, diventa l'architrave di un'intera metafisica. Metafisica a cui ora cerchiamo di avvicinarci definitivamente, essendo la meta di questo saggio.

La lettura di Florenskij dello spazio euclideo kantiano sorge da una consapevolezza davvero intima di quello che stava accadendo in ambito matematico e fisico proprio in quegli anni; ovverosia della profonda rivoluzione che, complessivamente, spingeva l'algebra oltre la rigidità positivista di metà Ottocento e trasmetteva alla fisica – forte di recenti scoperte – un'importanza nuova, e compiti metafisici mai intuiti così radicalmente prima. Laureatosi in matematica e fisica all'Università di Mosca nel 1904, Florenskij studiò ed entrò strettamente a contatto con alcuni dei matematici più importanti di Russia, dove, proprio in quel momento, come ricorda Natalino Valentini, si “era creato un centro di ricerca in ambito matematico tra i più noti d'Europa, soprattutto per gli studi incentrati sulla geometria differenziale, la meccanica teoretica, la teoria delle probabilità e la teoria dei numeri”¹⁷. Il relatore di Florenskij, in particolare, Nikolaj Vasil'evič Bugaev (1837-1903), fu uno dei matematici che più di ogni altro si dedicò agli studi delle funzioni discontinue, ovverosia alle analisi dei corpi e degli enti matematico-geometrici che la geometria euclidea classica non poteva più inseguire in tutti i comportamenti che, invece, li caratterizzavano e che sapevano descrivere. Bugaev fondò la Scuola Matematica di Mosca, centro di ricerca e casa di matematici di grandissimo spessore come Dmitrij F. Egorov e Nikolaj N. Luzin, in un curioso, ma rivelante, parallelismo con quanto stava avvenendo contemporaneamente in Francia con la scuola di Poincaré e la generale rinascita dell'epistemologia. È dunque con perfetta competenza che Florenskij poté scrivere che lo spazio del mondo fisico ha delle proprietà sostanzialmente diverse da quelle dello spazio euclideo-kantiano:

Già gli assiomi fondamentali della meccanica di Newton e il principio di inerzia, in particolare, sono incompatibili con l'infinita e con altre proprietà dello spazio euclideo, ed è perciò necessaria una certa ricostruzione del concetto stesso di spazio. La ricostruzione più profonda dei fondamenti

¹⁷ N. Valentini, *Introduzione. La simbolica della scienza in Pavel A. Florenskij*, in P. Florenskij, *Il simbolo e la forma*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. XXXII.

stessi della fisica sul terreno di entrambi i principi di relatività ha condotto a punti di vista dello spazio sostanzialmente differenti, stabilendone la finitezza, la non omogeneità, l'anisotropia, la multidimensionalità (cinque dimensioni nella concezione di Eddington), la differenza della sua curvatura dallo zero (diversa inoltre nei diversi punti), la multivocità e, in base a un dato approccio (l'utilizzazione degli immaginari), la sua non connessione. In futuro si può prevedere la negazione, a cui già s'accenna nel pensiero contemporaneo, della continuità sulla base della teoria dei quanti. La fisica contemporanea ha già rotto con lo spazio kantiano-euclideo.¹⁸

L'icona, tacciata di essere un'arte ingenua, paleolitica, incomprensibilmente legata ad una assenza di prospettiva che – dal punto di vista occidentale – quasi rende grottesche e infantili le sagome che rappresenta, mancando di “verosimiglianza”, svela invece il proprio carattere da sempre incredibilmente contemporaneo ed ontologicamente adeguato, e si trasforma in una critica storica, teoretica e filosofica ad ogni visione che presuma di considerarsi come universalmente valida. Nell'icona il mondo si comporta esattamente come è, ovvero si realizzandosi secondo le azioni degli enti che lo abitano e lo compongono, rimanendo fondamentalmente indescrivibile, nella propria essenza più radicale, per impianti e strutture teoretiche che desiderano ridurlo ad assi omogenei e infinitamente “cattivi”, perché identici a se stessi. Nell'icona non è uno sguardo naturalizzante o anatomico a fare da padrone, ma sono gli eventi che vi sono rappresentati a farsi avanti secondo le azioni che descrivono; azioni che, compendosi, li identificano; identificazioni che, disegnando il proprio spazio nel mondo, rendono concreto il mondo in quanto campo di forze. Lo spazio non conosce, come la fisica e la matematica hanno dimostrato, una logica uniforme o un comportamento perpetuamente prevedibile o divisibile, ma si concretizza e si presenta nello stesso momento in cui le forme che lo abitano lo rendono effettivo. In questo punto, l'incontro tra Florenskij e grande parte della metafisica francese diventa inevitabile. Si parte da due punti ben diversi, ma si giunge a risultati impressionantemente imparentati perché miscelati in egual misura al linguaggio – e alla visione – della concettualità matematica.

Nell'icona avviene ciò in matematica si rappresenta sotto forma di un calcolo e di un'equazione, ma che allo stesso tempo si manifesta anche nella storia dell'arte e nelle scoperte scientifiche, nella storia della filosofia e nella linguistica del Novecento. Il mondo la cui ossatura è denudata nell'immagine sacra è un mondo che perpetuamente si compone delle varie parti che lo sviluppano, mano a mano che queste emergono e prendono forma, e che per questo motivo può venire adeguatamente identi-

¹⁸ P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., p. 228.

ficato con la parola russa *istina*, ovvero sia *verità*. Una verità, però, che indica non tanto una conoscenza gnoseologica o contenutistica, quanto una forma organica in perpetua diffusione e manifestazione, diversa, ma allo stesso tempo non separata, dalle proprie parti. Ambiti diversi del sapere umano producono, da un lato, differenziazioni effettive del reale, dall'altro rispondono all'essenza in costante differire del reale stesso: in questo modo, il balzo tra le varie discipline riduce la propria portata "curiosa" e si trasforma in effettivo valore teoretico, come all'inizio di questo saggio si è suggerito.

Diventa quasi sin troppo spontanea, giunti a questo punto, l'associazione con il *virtuale* di classe francese, ovvero sia con quello che Rocco Ronchi definisce: "L'Uno che non trova fuori di sé i molti, ma che, in quanto Uno, è quella molteplicità la quale è immanente all'Uno, senza eccezioni", e che "permette di pensare la realtà del processo come totalizzazione in atto e come illimitata creazione di eventi sempre differenti"¹⁹. A questo, persino l'aspetto religioso e culturale di Pavel Florenskij non si sottrae, per quanto l'effettiva portata del rapporto con il divino andrebbe valutata sicuramente in maniera più adeguata. È noto il legame tra Florenskij ed un celebre pensatore-teologo russo di pochi anni precedente, ovvero sia Solov'ëv, teorizzante una divinità cristiana intimamente attiva e partecipe alle dinamiche del mondo. In particolare, nella sua visione assurge ad un ruolo fondamentale la "quarta ipostasi", ovvero la *Sofia*, come luogo di effettivo e continuo divenire che realizzerebbe in maniera perpetuamente creativa i germi simbolici e ordinati del pensiero divino. Il divino, come tale, in virtù della propria completezza, non può venire considerato separato dalla Sofia che lui stesso ha steso sul mondo, e per questo "patirebbe" – pur rimanendone distinto – le trasformazioni a cui questa è sottoposta. Il risultato è, di nuovo, un curioso avvicinamento concettuale ad una energia perpetuamente presente soltanto sul limite estremo della propria realizzazione, e che potrebbe riportarci al piano di immanenza deleuziano, oppure agli equilibri meta-stabili di Simondon, nonché al mondo fisico descritto da Florenskij stesso: tutti imparentati da un profondo legame col mondo discontinuo, creativo e non identitario della nuova fisica matematica.

Si può dunque dire, in conclusione, che il pensiero di Pavel Florenskij non solo rianima un "canone minore" nella dottrina maggiore della tradizione cristiana, rivisitando un evento storico come il Concilio di Nicea in una chiave spiritualmente e teoreticamente radicale; ma è accomunato anche da risvolti e intenti puramente metafisici ad un percorso che, sino a questo momento, è stato fortemente relegato alla parte più occidentale

¹⁹ R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., p. 16.

dell'Europa, e da cui Florenskij – e, con lui, anche molti altri pensatori – è stato tenuto lontano. Sicuramente molti aspetti andranno ancora maggiormente analizzati, ma si spera di essere riusciti quantomeno ad illuminare un percorso percorribile per valorizzare il pensiero di un filosofo sinora sin troppo abbandonato all'ombra degli archivi.

Metafisica dello spazio. L'icona, Pavel Florenskij e l'empirismo trascendentale

Questo saggio tenta di mostrare come la riflessione estetica di Pavel Florenskij sia inscindibile dalle consapevolezze matematiche, filosofiche e religiose dell'autore. Spesso relegato ad un ruolo marginale nella storia della filosofia, oppure considerato esclusivamente come pensatore religioso, si cercherà di avvicinare invece Pavel Florenskij ad una tradizione ontologica radicale cui appartengono pensatori del calibro di Deleuze, Simondon e Bergson proprio partendo dalle sue considerazioni sul valore ontologico delle Icone, rivelative di una consapevolezza metafisica in accordo con le più evolute teorie scientifiche del Novecento.

PAROLE CHIAVE: Florenskij, Icona, empirismo trascendentale, matematica, Deleuze

Metaphysics of the Space. The Icon, Pavel Florenskij and the Transcendental Empiricism

This paper attempts to explain the unified philosophical, mathematical, and religious elements of Pavel Florenskij's aesthetic theory. Previously understood as removed from contemporary developments in philosophy, Florenskij's concept of the Icon reveals instead how connected his thought is to other 20th century thinkers concerned with the development of science and new ontology such as Gilles Deleuze, Simondon, and Bergson.

KEYWORDS: Florenskij, Icon, transcendental empiricism, mathematics, Deleuze

Silvia Capodivacca

Danza, il rituale dell'inconscio

“Ob, animali miei!

La mia grande felicità mi fa ruotare!

Ecco, devo danzare, – per non cadere!”

(F. Nietzsche, *Frammenti postumi* 1884-1885)

La domanda che chiede: che cos'è la danza? non produce una risposta semplice, anzi implica il coinvolgimento di piani di analisi che è doveroso rispettare, nella loro ampia eterogeneità. È un caso ironico, ma indicativo, che il *Dizionario Gremese della Danza e del Balletto*, strumento indispensabile per orientarsi nell'universo coreico e che si propone, in seimila voci, di compendiare “tutto quanto c'è da sapere su ogni possibile aspetto della danza e del balletto”¹ rifugga dal fornire una definizione di tale attività, riservando al lettore un preoccupante silenzio proprio rispetto al vocabolo attorno a cui ruota l'intera opera. Senza avere quindi la pretesa di fornire subito una definizione, ma per assecondare l'intento del presente contributo, che sarà proprio quello di designare un contorno interpretativo della nozione, può essere proficuo procedere per via induttiva, richiamando e contestualizzando alcuni degli elementi che popolano la galassia coreutica.

Ritmo e spettatori

È innanzitutto evidente che la danza ha un legame imprescindibile con la musica e, di conseguenza, con il ritmo: non stiamo considerando le tipologie di accompagnamento musicale, ma il semplice fatto che, dai balli folklorici a quelli stimolati dalla musica elettronica presso i *rave par-*

¹ H. Koegler, *Dizionario Gremese della danza e del balletto* (1977), trad. it. di A. Testa, Gremese, Roma 2011, dalla bandella della sovraccoperta.

ty, dal balletto classico a quello contemporaneo, i gesti di danza sono sempre completati da modulazioni ritmiche in assonanza (anche se non necessariamente in sintonia) con l'andamento dei corpi in movimento. La musica, potremmo dire, svolge una funzione di carattere *trascendentale*, intendendo questo termine non rispetto alla sola forma logica del fenomeno, bensì in riferimento al suo essere reale e immanente, in senso cioè più deleuzeano che kantiano. Con la musica, quindi, si delineano i contorni delle possibilità espressive della composizione coreica, di cui essa costituisce la cornice, o comunque lo sfondo contestuale.

Una seconda caratteristica è parimenti essenziale, anche nella sua evidenza: la danza si riferisce sempre a un pubblico. La dimensione performativa del movimento ritmico del corpo implica un riferimento immediato allo spettatore, a cui il ballerino si rivolge: ciò accade anche nel caso limite della danza improvvisata ad opera del dilettante che balla da solo, ma che non per questo rinuncia all'idea di essere visto, in questo caso da se stesso, magari davanti a uno specchio. Questo per dire che esiste una tendenza alla visibilità e all'esibizione che inerisce profondamente alla danza, la quale non è mai un'azione del tutto autoreferenziale, solipsistica o claustrale. "Non è esibizionismo del tipo 'guarda che belle cose sono capace di fare'", specifica il ballerino e coreografo francese Dominique Dupuy, ma piuttosto un "'guardami, amami, come io amo che tu mi guardi, non disdegnare il piacere che provi a guardarmi e di cui io nutro il mio piacere di danzare'"². Si tratta quindi di creare un orizzonte di condivisione, per un gesto che solo apparentemente determina la presenza di un gruppo di persone che svolgono un ruolo attivo (i danzatori), di fronte e opposto a un altro che invece è relegato alla passività (gli spettatori): in realtà, anche nella distinzione, si realizza un coinvolgimento grazie al quale il pubblico è tratto in un flusso che attraversa tutta la scena, e che lo rende indispensabile, ma anche indisgiungibile e radicalmente unito ai movimenti del danzatore. La danza, in altre parole, appartiene allo stesso tempo sia a chi la fa sia a chi vi assiste.

Una discrasia spazio-temporale

Il falsamento della differenziazione classica tra soggetto attivo e oggetto passivo si inquadra in un più generale orizzonte di alterazione del rapporto con le due categorie di spazio e di tempo. Per quanto con-

² D. Dupuy, *La saggezza del danzatore* (2011), trad. it. di C. Negro, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 19.

cerne la prima, è opinione comune presso gli storici della danza l'idea che per il tramite di quest'ultima si crei una relazione innovativa nei confronti dell'ambiente. È il corpo ad essere protagonista di tale rinnovamento, perché attraverso i gesti inusuali con cui vengono mosse le sue parti, il luogo nel quale si trova diviene in un certo senso 'tattile'. Si dà infatti forma a un'esperienza sensoriale ambigua, durante la quale lo spazio diviene prensile, la sua consistenza si materializza, senza tuttavia che sia necessario un contatto concreto con i contorni che lo definiscono. Sono anzi i movimenti flessuosi e sinuosi del danzatore che generano la spazialità, ovvero che ne fanno sottilmente cogliere una presenza altrimenti impercettibile. Le possibilità ambientali che il corpo esplora tramite la danza consentono dunque un approccio nuovo a ciò che lo circonda, come se l'intero ambiente fosse percorso da una scossa vivificante. È ancora Dupuy, richiamandosi al pensiero di Michel Serres, a parlare di "influenza tacita del tattile" per spiegare il modo del tutto inedito con cui la danza avvicina, rende prossimale l'estensione dello spazio circostante³.

Per analizzare, pur brevemente, la peculiare relazione tra i movimenti coreutici e la categoria del tempo, invece, è necessario in prima istanza riferirsi al senso di fugacità e di profonda instabilità che viene trasmesso da ogni danza. Di quest'ultima non si conserva mai una vera e propria traccia: senza dubbio, soprattutto grazie alla promiscuità tecnologica che caratterizza la nostra epoca, è possibile registrare e di conseguenza vedere riprodotto il gesto di ballo, ma questa è un'operazione posticcia, pari a quella del visitatore che, al museo, fotografa un quadro nell'illusione, necessariamente votata all'insuccesso, di serbarne l'aura. In sé, per di più, diversamente da altre forme artistiche – tra cui anche la pittura – la danza non origina un segno permanente. Ciò non significa che essa sia lasciata in balia dell'improvvisazione estemporanea (e questo lo fanno bene i ballerini che provano, riprovano, imparano e memorizzano le coreografie), ma piuttosto che al momento dell'esecuzione essa concentra la tradizionale sequenzialità di passato, presente e futuro, nella forma dell'istante: i movimenti introiettati nei momenti precedenti dal ballerino prendono vita, *ex-sistono*, nell'attimo di danza, il quale acquisisce senso in un presente che ha già racchiuso in sé anche il proprio futuro, dato che nessuna impronta resterà sul palcoscenico (ma anche sulla pista da ballo, così come presso le tende degli sciamani dell'Europa o dell'America centrali) al termine della *performance*. "Ciò che non accadrà mai più, magnificamente accade davanti

³ Ivi, p. 46.

ai nostri occhi”⁴: così si esprime il Socrate valéryano de *L'anima e la danza*, al quale fa da contraltare il personaggio di Erissimaco che, qualche battuta dopo, chiosa: “L'istante genera la forma e la forma rende visibile l'istante”⁵. La danza è tutta proiettata e schiacciata sulla dimensione del qui e ora, ovvero sull'intensità di un attimo che fa cadere le soglie della diacronia: si tratta di una perenne metamorfosi, dalla quale si originano forme che immantinente vengono risucchiate nel vortice del flusso complessivo. Anche nelle coreografie contemporanee, molto più rivolte al frammento e alla dissonanza invece che all'omogeneità organica dei movimenti propria del balletto classico, tale caratteristica è palese: instabilità diviene la parola d'ordine e le forme segmentate, che si accavallano faticosamente sulla scena, portano a evidenza l'idea che quegli arabeschi, benché fissi, rigidi, geometrizzati, non dureranno⁶, ma sono anzi compiuti proprio allo scopo di svincolarsi dalla morsa della rappresentazione univoca: “È corporeità che si sperimenta nella processualità, nell'incontro con gli altri e con il mondo. È allo stesso tempo produttore di un senso improbabile ma necessario, e suo implacabile distruttore”⁷. La danza, come spiega il Socrate di Valéry, rappresenta infatti “nessuna cosa, [...] ma ogni cosa”⁸, ovvero rende possibile il discernimento di una forma – più precisamente, di una *singularità* – nello stesso momento in cui le nega un'individualità: la mutevolezza delle figure comprime il tempo nell'istante dell'azione, producendo altresì un'estasi dallo scorrere quotidiano e impersonale dei momenti, aprendo cioè una breccia nel mondo dell'esistenza irriflessa di sé e della preesunzione di non precarietà della vita.

Il filosofo dinnanzi ai concetti denudati

La decadenza, nel gesto coreico, delle tradizionali funzioni spaziotemporali e la corrispondente perenne mutevolezza delle forme che per suo tramite si esprime hanno una diretta implicazione sul piano della concettualità: la danza è un puro atto che, come notoriamente ha affermato Mallarmé, consegna al filosofo “la nudità” dei suoi concetti⁹. Sono gesti pacifici eppure esplosivi, quelli che compiono i ballerini, e che

⁴ P. Valéry, “L'anima e la danza”, in Id., *Opere scelte*, trad. it. di M.T. Giavieri, Mondadori, Milano 2014, p. 536.

⁵ Ivi, p. 538.

⁶ Id., “Degas Danza Disegno”, in ivi, p. 819.

⁷ V. Di Bernardi, V., *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 43.

⁸ P. Valéry, “L'anima e la danza”, in Id., *Opere scelte*, cit., p. 529.

⁹ S. Mallarmé, “Balletti”, in Aa.Vv., *Filosofia della danza*, Il Melangolo, Genova 2004, p. 60.

non possono lasciare indifferente il pensatore, investito da un vortice di considerazioni, sebbene impossibilitato a esprimersi con le consuete formule concettuali: la danza è infatti proprio ciò che mette in questione la possibilità stessa del darsi del concetto, che pone in dubbio cioè la validità della ricerca dell'essenza. Con le parole di Otto: "La danza è la verità di ciò che è, ma nel modo più immediato, la verità di ciò che vive"¹⁰. L'interrogativo attorno alla natura e alla classificazione (ovvero il: cosa? – *ti esti?* – di socratica memoria) lascia il posto alle domande che chiedono, rispettivamente: come? e: quanto?, ovvero che invitano a pensare alle modalità di relazione tra i corpi e alle loro reciproche potenzialità. In questo senso la ballerina, "non è una donna, ma una metafora"¹¹: ella è infatti la personificazione di un enorme problema che si pone innanzi al filosofo, e che riguarda la possibilità di pensare oltre lo schema proposto dalla fissità e ricorrenza delle astrazioni. Nel gesto coreico, anzi, l'idea emerge dalla fugacità e dalla precarietà delle pose¹², che si susseguono senza che nessuna sosta le possa davvero trattenere. È memorabile a questo proposito lo scambio di battute ipotizzato da Valéry tra Fedro ed Erissimaco ne *L'anima e la danza*. Di fronte all'ipotesi del primo per cui la ragione è ciò che reputa la danza "una straniera di cui spregia il linguaggio e i cui costumi le sembrano incomprendibili, se non provocatori o addirittura osceni", il medico greco risponde laconico: "La ragione, talvolta, mi sembra essere la facoltà della nostra anima di non capire nulla del nostro corpo!"¹³. Tra le righe dell'estratto si coglie, tramite la danza, la possibilità di apertura di una porta verso un mondo di idee fluide e malleabili, mai perennemente acquisite né definitivamente circoscrivibili, meta-stabili per definizione: non è un caso che questo invito a un rinnovamento profondo dell'assetto del pensiero si accompagni da un lato al venir meno del linguaggio, e dall'altro ad una rivendicata centralità del corpo. Altrettanto, non può essere liquidata nel segno di una mera provocazione la definizione di sé resa dal grandioso ballerino ucraino Nižinskij nei termini di un "filosofo che non pensa"¹⁴: la danza è filosofica proprio poiché esercita l'attività che senza dubbio definisce il campo di questa disciplina, e che coincide con la sua vocazione al criticismo. Essa tuttavia non si pone in un rapporto esplicito con un oggetto di pensiero: è infatti la sua sempli-

¹⁰ W.F. Otto, "Per la danza della scuola di Elisabeth Duncan", in *ivi*, p. 96.

¹¹ S. Mallarmé, "Balletti", in *ivi*, p. 53.

¹² Cfr. J., Saspotes, *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau* (1983), trad. it. di L. Cavalletti, Il Mulino Bologna Saspotes 1989, p. 32.

¹³ P. Valéry, "L'anima e la danza", in *Id.*, *Opere scelte*, cit., p. 527.

¹⁴ V. Nižinskij, *Diari. Versione integrale* (1937), trad. it. di M. Calusio, Adelphi, Milano 2000, p. 54.

ce presenza, che, come stiamo vedendo in questi paragrafi, è complessa e variegata (nonostante mantenga naturalezza e spontaneità), a generare un significativo quantitativo di interrogativi, che ruotano attorno al suo significato, ovvero al marchio che essa imprime all'universo umano del senso.

“La danzatrice è dentro a un altro mondo [...], quello che tesse con i suoi passi e costruisce con i suoi gesti”¹⁵: l'ordine del cosmo coreico è dato dalla composizione di forme, immagini, figure, ma, come accennavamo in precedenza, non di parole. La danza è arte afasica per eccellenza; i suoi movimenti producono incessantemente una rilevante ridda di significanti, che non si assestano tuttavia mai al livello di un significato monocratico. Si tratta di un parlare per immagini, ovvero dell'elaborazione di un linguaggio diverso da quello usuale, il quale presenta altresì differenti regole sintattiche. Anche le danze sciamaniche, che pure sono accompagnate da una vocalizzazione, richiedono allo stregone di aver acquisito la padronanza di una lingua *segreta*, perlopiù simile ai versi degli animali, tramite cui egli potrà comunicare con gli spiriti¹⁶, come se l'accesso al mondo spirituale venisse compromesso o addirittura precluso dall'uso del linguaggio quotidiano. Lo stesso si può dire dei rituali neo-bacchici che si scatenano presso i moderni *rave party*, eventi che delineano i tratti di una cultura “fondata sull'amnesia e sul rifiuto della comunicazione verbale”¹⁷ e che al contempo portano ad emersione una peculiarità comune in realtà a tutte le forme di ballo, improvvisato o meno: nonostante l'accompagnamento musicale possa essere cadenzato da un testo, ciò che effettivamente conta nella danza è la scarica che essa produce proprio *a prescindere* da tale verbalizzazione, che nel caso della musica elettronica viene definitivamente accantonata. Il fatto che la danza non si esprima tramite la parola le permette di evadere naturalmente dai limiti della composizione semantica che sono invece imposti al discorso: non si insegue più un ideale di chiarezza o di consequenzialità, bensì si tenta di corrispondere all'imperativo dell'espressione, che esige la manifestazione – anche contemporanea – di idee e simboli, senza che sia davvero necessaria una preliminare distinzione tra essi. Nella danza non si può mai preventivamente venire avvisati se ciò a cui si assiste è una rappresentazione concreta o astratta, essendo proprio questa distinzione a venir meno. In altre parole, la danza non rifiuta il compito di veicolare un messaggio, ma respinge la norma secondo la

¹⁵ P. Valéry, “Filosofia della danza”, in Aa. Vv., *Filosofia della danza*, cit., p. 82.

¹⁶ M. Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche arcaiche dell'estasi* (1951), trad. it. di R. Rambelli, Edizioni Mediterranee, Roma 1992, p. 118.

¹⁷ S. Reynolds, *Energy Flash. Viaggio nella cultura rave* (2008), trad. it. di C. Mapelli, Arcana, Roma 2010, p. 20.

quale quest'ultimo debba essere esplicitamente dichiarato. Nel passaggio dalla vocalizzazione alla visione, dunque, viene perduta la pretesa di logicità, la richiesta di una congruenza dialettica, la rivendicazione della ragionevolezza. Allo stesso tempo, si guadagna però la libertà dell'espressione, si libera la comunicazione dall'obbligo del contenuto monodirezionale, e si configura una nuova dimensione di incisività, per la quale l'obiettivo è quello della restituzione dell'immagine complessa di un affetto di natura eminentemente corporea invece che quello della fedeltà alla limpidezza del messaggio. Nel dialogo tra danzatore e pubblico, la comunicazione avviene intuitivamente, in modo cioè disinvolto, ma anche del tutto indisciplinato. La danza si rende in questo modo portatrice di un "mistero intraducibile in parole"¹⁸. Questo accade perfino nella cosiddetta "danza geometrica" risalente al XV e XVI secolo, nella quale si riscontra la resa di un testo in forma coreografica, anche se l'uso delle figure (che peraltro riproducono i segni di alfabeti degli antichi druidi e non quelli latini, moderni e intellegibili) non implica l'univocità del contenuto da veicolare: "la coreografia tardorinascimentale si distingue per il suo dichiarato intento di praticare un simbolismo ermetico con effetti visivi. Al pubblico si richiede di decifrare o, in un certo senso, di leggere i disegni coreografici"¹⁹. La titubanza che traspare dalle parole di Mark Franko, docente americano di arte coreica, è derivata dal paradosso espresso nella richiesta, rivolta agli spettatori, di "leggere i disegni" – eppure è proprio questo il compito assegnato a chi osserva uno spettacolo coreutico, durante il quale è necessario sintonizzarsi su un livello di comunicazione che non è più basato sul linguaggio verbale, ma che invece coinvolge esclusivamente la sfera dell'osservazione visiva²⁰. Poche pagine prima, in riferimento al balletto burlesco, l'autore aveva parlato di "vuoto semantico autoindotto", ma quest'ultima espressione, più in generale, è associabile a qualsiasi gesto di danza, per cui vale quindi la formula: "il suo significato è dinamicamente così diviso da suggerire che non c'è, oppure che il corpo significa solo se stesso"²¹.

¹⁸ F. Schott-Billmann, *Quando la danza guarisce. Approccio psicoanalitico e antropologico alla funzione terapeutica della danza* (1994), trad. it. a cura di N. Spineto e V. Puxeddu, FrancoAngeli, Milano 2011, p. 248.

¹⁹ M. Franko, *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco* (1993), trad. it. a cura di P. Veroli, L'Epos, Palermo 2009, p. 57.

²⁰ Cfr. anche P. Valéry, "L'anima e la danza", in Id., *Opere scelte*, cit., p. 538.

²¹ M. Franko, *Danza come testo*, cit., pp. 37-38.

Corpo di danza

Quest'ultima considerazione ci permette di introdurre un ultimo grande elemento che caratterizza preminentemente l'arte coreica e che ruota attorno alla nozione, di massimo interesse per la filosofia, di *corpo*. La danza è un'attività che si fa con il corpo e che da esso non può prescindere: si tratta infatti di un insieme di movimenti tramite i quali il corpo prende il pieno controllo del soggetto e gli permette di vivere diversamente l'esperienza del mondo. Se, infatti, normalmente esso è inteso come un mero veicolo, uno strumento utile allo svolgimento di attività che hanno scopi – spostarsi, produrre, nutrirsi etc. – che ne trascendono limiti e funzionalità, la patente inutilità dei movimenti del danzatore in relazione al soddisfacimento dei nostri fabbisogni elementari²² dona al corpo un senso e un'importanza nuovi. In questa direzione, va rilevato innanzitutto che in epoca contemporanea il pensiero filosofico – da Nietzsche a Freud, da Merleau-Ponty a Foucault, da Artaud a Deleuze – ha accordato sempre maggiore interesse al problema del corpo, inteso non più come mero oggetto di conoscenza, “ma come soggetto produttore di senso, vero e proprio protagonista del processo di autocoscienza dell'uomo”²³: sono note a questo riguardo le affermazioni di Nietzsche, che reputa il corpo una “grande ragione”²⁴, cui fa eco Antonin Artaud, per il quale esso coincide *tout court* con il discernimento – “il mio corpo è la mia intelligenza”²⁵. In questo panorama di rinnovamento culturale complessivo, la danza assume un ruolo cruciale e diviene un metodo privilegiato di apertura al mondo.

Abbiamo già notato inizialmente come l'arte coreica permetta l'accesso ad un modo inedito di relazione con la categoria dello spazio in generale e della sensibilità in particolare, assecondando una sorta di pratica tattile del reale. È opportuno sottolineare che tale domestichezza con l'ambiente sorge dal corpo: è quest'ultimo, in altre parole, l'elemento chiave che apre nuovi canali percettivi, che inaugura una inconsueta forma di coscienza. Le fasi in cui si scandisce la danza, infatti, provocano lo sganciamento dalla domanda morale che chiede: cosa *si deve* fare? e introducono invece la questione che gravita attorno alla potenza e che si interroga sul cosa *si è in grado* di fare. Si tratta di un passaggio cruciale, che peraltro non va

²² Cfr. P. Valéry, “Filosofia della danza”, in Aa. Vv., *Filosofia della danza*, cit., pp. 68-73 e Id., “Degas Danza Disegno”, in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 816-817.

²³ V. Di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., p. 44.

²⁴ F. Nietzsche, “Così parlò Zarathustra” (1883-1885), in *Opere di Friedrich Nietzsche*, in 22 voll., trad. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. VI, tomo I, Adelphi, Milano 1967 ss., p. 34.

²⁵ Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della crudeltà (1945-1948)*, Bulzoni, Roma 2006, p. 163.

ascritto alla danza in maniera esclusiva: Deleuze lo rileva già nel pensiero di Spinoza, la cui *Etica* è appunto, secondo la lettura del filosofo francese, un trattato sulla forza vitale, ovvero sulle capacità del corpo²⁶. L'attenzione alla dimensione della potenza corporale a scapito di quella astratto-razionale ha come ulteriore conseguenza il venir meno dell'interesse nei confronti dell'essenza: non è più significativo interrogarsi a proposito di cos'è (un ente, un fenomeno etc.), perché diviene molto più produttivo – anche sul piano teoretico – partire dalle sue potenzialità, dalla verifica cioè di ciò di cui “è capace”. Come abbiamo accennato, in tale contesto la danza rappresenta un'attività che corrobora questo innovativo processo di autoconsapevolezza, il quale può portare il soggetto molto lontano dalle tradizionali forme di cognizione di sé. Deleuze è infatti convinto che questo sia il cammino che conduce l'individuo a non riconoscersi più nei termini di una sostanza, bensì come un *rapporto*²⁷, ovvero come una potenza e non più nell'idea di una forma²⁸. Ciò comporta che i limiti propri dell'individuo non sono più da intendersi come dei perimetri, dei punti di soglia che delimitano uno spazio di sicurezza e stabilità; al contrario, il limite del soggetto diventa la sua potenza tendenziale, cioè quel segno visibile sulla linea dell'orizzonte che, nonostante la sua inaggiungibile irraggiungibilità, funge da esortazione al continuo miglioramento e all'autopotenziamento progressivo. È un approccio agonistico quello che si delinea in queste riflessioni – e la danza segue e incalza il ritmo di questa riscoperta di sé, che comincia dalla identificazione dell'individuo con un corpo che è poroso, osmotico verso un ambiente di cui è parte attiva e che non si limita ad occupare. Il corpo coreutico asostanziale è altresì qualcosa che non si può possedere, e che rende il mondo stesso un ente inafferrabile: entrambi questi elementi – corpo e mondo – divengono così passibili soltanto di un'investigazione che parte dall'interno, dunque non neutrale, e che si compie “vivendoli, confondendosi con essi”²⁹. Il soggetto non è più un'entità separata e distaccata rispetto a un oggetto, cioè una rappresentazione che gli si para innanzi in una relazione di estraneità e contrapposizione: piuttosto, si tratta di assecondare la fluidità del reale, e, in essa, di dare espressione alle forze per il cui tramite il tradizionale istinto di *classificazione* lascia il posto ad un processo di *intensificazione*. L'intensità è infatti il nuovo paradigma che permette di distinguere ciò che è da ciò che non è – e la danza è un indicatore fondamentale in questo nuovo e ambizioso programma ontologico.

²⁶ G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona 2007, *passim*.

²⁷ Ivi, p. 124.

²⁸ Ivi, p. 129.

²⁹ V. Di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., p. 48.

Passo a due: la danza e l'inconscio

Finora abbiamo individuato e sommariamente dato conto di una serie di caratteristiche che delineano la variegata e disomogenea semantica del gesto coreutico. Tali tipicità, tuttavia, possono anche essere lette come degli indizi verso un'ulteriore interpretazione del fenomeno, una lettura cioè che connette la danza a un universo diverso, ma ad essa anche straordinariamente consonante. In questa direzione è bene richiamare alcune delle peculiarità sopraelencate. Dal falsamento della diacronia temporale (tutto, nella danza, si cattura nell'istante) all'impossibilità di decifrarne in maniera univoca i messaggi (che si danno, ma vengono celati da una comunicazione ambigua), dalle mancate verbalizzazione, ragionevolezza e consequenzialità al guadagno di fluidità sul piano della sostanzialità soggettiva, fino alla connessione che si genera tra materialità e spiritualità³⁰, micro e macrocosmo³¹, *soma* e psiche³² – tutti questi elementi concorrono a corroborare una tesi altrimenti liquidabile come improvvidamente azzardata: la danza rappresenta un modo particolare di espressione dell'inconscio. Essa è, in altre parole, un movimento del corpo che genera una breccia nelle zone più recondite del sé, rendendole momentaneamente accessibili alla coscienza. Per suo tramite si genera dunque un contatto con le proprie forze interiori, da cui si sprigiona un carnevale del sé, ovvero un momento di messa tra parentesi della regola, in funzione emancipatoria dal vincolo di utilità e di economia all'interno del quale la società tende ad irrigidire i suoi membri. Si può arrivare in questo senso a descrivere la danza come una sorta di *lapsus volontario*, un equivoco e al contempo un segnale esplicito dei movimenti e delle forze che ci attraversano che è il soggetto stesso a provocare, diversamente da quanto normalmente accade con i processi classici dell'inconscio, in cui il contenuto profondo viene alla superficie in modo del tutto incontrollabile dall'io cosciente.

Come viene scatenato questo evento così insolito? Gli elementi principali, potremmo rispondere, sono quelli del ritmo e della gestualità liberata: da un lato, infatti, l'accordo con la musica produce una sorta di stato ipnotico presso l'io cosciente, al punto da fargli perdere il contatto immediato con la quotidianità della sua esperienza esistenziale. Un indizio lampante a questo proposito è senza dubbio l'abbandono, durante la danza, della pudicizia e della morigeratezza: "Eccolo là", scrive Fechner di un danzatore, "che ansa e geme e si sforza e infine si ammazza di fatica in modo tale che uno spettatore, che non avesse

³⁰ J., Sasportes, *Pensare la danza*, cit., p. 91.

³¹ Cfr. M. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., pp. 169, 196, 283.

³² Cfr. F. Schott-Billmann, *Quando la danza guarisce*, cit., pp. 30-35.

alcuna idea di quest'arte, proverebbe compassione per lui [...]; i suoi vestiti sono pieni di polvere; il suo frac macchiato di cera; scortica le sue scarpe sulla terra, [...] e tutto ciò per niente, assolutamente per niente; soltanto il grande valore della danza può generare una sottomissione altrettanto volontaria e un imbarazzo di tali proporzioni”³³. Dall'altro lato, i movimenti contrastivi che conferiscono a qualsiasi danza un timbro dinamico sono in realtà specchio e rappresentazione di una serie di opposizioni binarie che la coscienza normalmente rifiuta opponendovi la logica dell'*aut-aut*, e che invece l'inconscio altrettanto notoriamente accoglie scompaginando tale criterio tramite il risaputo meccanismo inclusivo dell'*et-et*. L'avanzare/indietreggiare, l'andatura rotonda/angolare, a destra/sinistra, l'alternanza di forza/dolcezza, tutte queste endiadi articolano i contrari in un modo che non è più esclusivo, e che produce un'uscita dalla normalità dell'io: “l'alternanza dei contrari mette in moto [...] una ‘ebbrezza dei contrari’ [...]. Essa ha a che fare con l'ebbrezza della circolarità della chiamata-risposta tra movimenti opposti che la loro complementarità rinnova all'infinito”³⁴. La danza, inoltre, non termina per ragioni intrinseche, ma perlopiù per cause estrinseche, quali per esempio il venir meno della forza fisica che ne è il necessario supporto: essa, quindi, ha una vitalità che non risponde alla legge, propria della vita conscia, che individua nelle azioni un inizio, una fine nonché uno scopo, cui questi estremi sono parimenti connessi. Quello del danzatore è pertanto un sistema chiuso, che, con le parole di Valéry, “non ha un al di fuori” e che fa pensare “a un altro sistema, pur del tutto contrario, ma non meno chiuso, [...] il sonno”: la danza, così si conclude il ragionamento, è paragonabile a un “sonnambulismo artificiale”³⁵. I parallelismi tra danza e inconscio non si fermano tuttavia al livello delle dinamiche che caratterizzano entrambi questi fenomeni, bensì vengono confermati anche in relazione ai contenuti che essi veicolano. Se è talmente patente da essere trascurabile l'attinenza di un tale accostamento nel caso della danza macabra e della sua rappresentazione del tema della morte in forma coreica³⁶, vale invece la pena fare cenno alle danze sciamaniche che, nella loro ritualità, aboliscono le barriere “tra il sogno e la realtà immediata [e] aprono finestre sul mondo abitato dagli dèi, dai morti, dagli spiriti”³⁷. Trascendendo il linguaggio religioso con cui viene descritto, possiamo facilmente associare

³³ G. Fechner, “Sulla danza”, in Aa.Vv., *Filosofia della danza*, cit., pp. 38-39.

³⁴ F. Schott-Billmann, *Quando la danza guarisce*, cit., p. 173.

³⁵ P. Valéry, *Filosofia della danza*, in Aa.Vv., *Filosofia della danza*, cit., p. 83.

³⁶ Cfr. Aa.Vv., *Immagini della danza macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento*, Nodolibri, Como 1995, *passim*.

³⁷ M. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., p. 541.

tale mondo a quello della mitologia collettiva interiorizzata, sul piano del soggetto, in pensieri ed emozioni individuali e perlopiù inconse. Quello della rappresentazione dell'emotività umana coincide anche con il senso profondo del Kutiyattam, unica sopravvivenza del teatro sanscrito antico, nel quale viene eseguita una danza connessa ad alcuni versi di testi poetici. Come accade nei riti sciamanici, ma, *mutatis mutandis*, in tutte le altre manifestazioni coreutiche, dall'esibizione sulle punte ai balli in discoteca fino alla danza di Śiva³⁸, anche nel caso del Kutiyattam si tratta di far affiorare alla coscienza delle istanze interiori e sotterranee, traducendole visivamente ed emozionalmente al pubblico circostante. È un evento catartico, ovvero di scorrimento e deflusso di un'emotività altrimenti relegata alla sfera dell'incoscienza. Da questo punto di vista, la danza svolge un ruolo cruciale, di tramite tra sfere che rischiano altrimenti la paralisi e la reciproca sclerotizzazione.

Un'atletica affettiva

Se accettiamo l'idea, o almeno l'ipotesi, che la danza sia una forma di espressione, autoindotta dal soggetto, delle proprie istanze inconse, dobbiamo proseguire e specificare ulteriormente la questione. In particolare, bisogna confrontarsi con il fatto che, a prescindere dall'intenzionalità, che di norma non si riscontra, la manifestazione dell'inconscio mostra due facce: da un lato, essa può rappresentare l'esplicitazione di un disagio nervoso che rompe la barriera del non detto e affiora – benché mascherato – alla superficie della coscienza; dall'altro, in modo opposto, ma complementare, può costituirsi come un passo importante nella direzione di una guarigione del soggetto dal suo malessere, nel senso dello scioglimento dei nodi ancora irrisolti e ad esso legati. Ci chiediamo pertanto quale tra queste alternative è associabile al fenomeno della danza: siamo dinnanzi all'insorgenza di una malattia psichica, oppure alla risoluzione di una patologia, al suo decorso conclusivo? Le due opzioni sono evidentemente intrecciate l'una all'altra, eppure è doveroso operare una distinzione. Nel caso emblematico della danza rituale dei cosiddetti tarantati pugliesi descritti da De Martino, per esempio, l'opinione diffusa prima della divulgazione degli studi dell'antropologo era che queste persone fossero affette o da una malattia somatica *tout court* (latrodectismo, ovvero un'intossicazione

³⁸ La danza di Śiva rappresenta le cinque attività fondamentali della divinità: creazione, conservazione, distruzione, incorporamento, liberazione; cfr. A.K. Coomaraswamy, *La danza di Śiva. Arte e civiltà dell'India* (1918), trad. it. G. Marano, Luni, Milano 2003, p. 76.

causata dal morso della *lycosa tarantula*, un ragno peloso il cui habitat prediletto sono le aree agresti), oppure da una psicosi collettiva³⁹. Anche Eliade si confronta con un problema simile in relazione allo sciamanismo, allorché discute l'ipotesi secondo la quale esso non sia altro che un tipo di paranoia, nevrosi o addirittura una forma di epilessia⁴⁰. I partecipanti agli attualissimi *rave party*, d'altronde, sono stati ugualmente tacciati di "epilessia digitale che provoca convulsioni stranamente geometriche"⁴¹. Tutti gli studiosi citati, tuttavia, rigettano questa interpretazione delle danze che hanno analizzato da vicino, affermando, nel caso dell'antropologo italiano, che si tratta invece di una "riplasmazione simbolica"⁴² operata da un plesso culturale che mostra la propria plasticità di fronte all'"ordine definito di simboli mitico-culturali appartenenti a una certa tradizione"⁴³. Allo stesso modo, Eliade sottolinea che, contrariamente a quanto si possa credere, non è lo sciamano psichicamente fragile, bensì il malato mentale ad essere uno sciamano mancato. Più esplicitamente, la capacità di procurarsi una *trance* volontaria nonché l'estremo controllo dei movimenti, mantenuto anche durante l'estasi, sono prove irrefutabili di una "meravigliosa costituzione nervosa"⁴⁴. La conclusione che ne viene tratta è che gli sciamani non sono malati, anzi sono "malati guariti, dei malati che sono riusciti a guarirsi da se stessi"⁴⁵: il loro potere non deriva, infatti, dal soggiacere a stati epilettici, ma dal procurarseli volontariamente. Arriviamo così alla acquisizione di un assunto fondamentale: ancora una volta la danza si inserisce in un contesto tipico, al contempo smarcandosi da esso per l'intenzionalità dei gesti che la caratterizzano, di cui altrimenti il soggetto sarebbe in balia. Sembrerebbe quindi che i rituali coreutici siano efficaci ai fini di una guarigione che si dà nella transizione, che passa attraverso il proprio *soma*, dall'inconsapevolezza di sé al pieno dominio della propria psiche.

A rinforzo di questa ipotesi ermeneutica che scorge nella danza un'"atletica affettiva", che produce "localizzazioni fisiche dei sentimenti"⁴⁶ sono annoverabili svariate riflessioni di filosofi moderni e antichi, attribuibili sia alla cultura occidentale che a quella orientale.

³⁹ E. De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 77.

⁴⁰ Cfr. M. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., pp. 43-50.

⁴¹ S. Reynolds, *Energy Flash*, cit., p. 73.

⁴² E. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 80.

⁴³ Ivi, p. 77.

⁴⁴ M. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., p. 49.

⁴⁵ Ivi, p. 46.

⁴⁶ A. Artaud, *Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*, Gallimard, Paris 1964, p. 199, trad. nostra.

Nella Grecia antica, per esempio, le figure di danza erano chiamate *schemata* (schemi), ed esse rivestivano “un ruolo cruciale nel fissare visualmente i modi del corpo per esprimere determinati valori”⁴⁷. Ciò viene implicitamente confermato anche dai testi di Platone, per il quale l’arte coreica ha un enorme potere sul piano etico e sociale, poiché in essa è in gioco la tenuta stessa dello Stato. È perciò che nella *Repubblica* e nelle *Leggi*, le due opere nelle quali vengono tratteggiati i contorni della società ideale, viene dedicato un ampio spazio alla necessità del controllo delle arti mimetiche in generale, e di quelle coreiche in particolare, i cui *schemata* sono in grado “di mantenere stabili i valori condivisi e di diffonderli, o, al contrario, di destabilizzarli”⁴⁸. Sempre secondo Platone, il movimento ritmico sarebbe in grado di armonizzare il corso dei moti interiori, tramite il ristabilimento di una sintonia con l’andamento regolare e ciclico della natura⁴⁹.

La danza sarebbe dunque l’attività che guarisce l’anima o che comunque la educa alla socialità. Opportunamente indirizzata, essa avrebbe come esito quello di un ristabilimento dell’ordine collettivo, svolgerebbe cioè una funzione stabilizzatrice del sistema di valori definito. Anche i pitagorici hanno attribuito un’efficacia risanatrice alla musica e alla danza, che assumono così una valenza allo stesso tempo psichica, somatica e morale; si delinea parallelamente la figura dello iatromusico, medico musicale la cui presenza è attestata almeno fino all’età barocca⁵⁰.

Proseguiamo l’analisi, e, accettando in via provvisoria questa lettura socio-morale della danza, avviciniamo la questione che interroga la modalità di funzionamento di questa dinamica. Ci chiediamo quindi: in quale modo la danza risulta efficace per la cura dell’anima? Per rispondere all’interrogazione, dobbiamo introdurre nel ragionamento la funzione del simulacro, ovvero quella del “come se”. La danza è una sorta di fenomeno transizionale che permette all’individuo di mettere in forma i propri vissuti più profondi e di ‘giocare’ con le pulsioni⁵¹. Come il teatro, l’arte coreica permette di credere e non credere nello stesso tempo, poiché sono entrambi attività che conservano qualcosa “della fascinazione e del carattere irresistibilmente convincente dell’illusione. [L]’essere umano incarna questo registro a ‘due facce’, mezza illusione, mezza rappresentazione spazio transizionale che fa esistere delle attività ‘magiche’, degli ‘spazi di illusione’ [...], agenti di metamorfosi

⁴⁷ M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 125.

⁴⁸ Ivi, p. 280.

⁴⁹ Cfr. Platone, *Timeo* 88d-89a e *Leggi* 790c-e.

⁵⁰ E. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 268.

⁵¹ F. Schott-Billmann, *Quando la danza guarisce*, cit., p. 168.

particolarmente efficaci”⁵². Di “esorcismo musicale” parla invece De Martino⁵³, secondo cui la gestualità danzante costituisce un vero e proprio tramite tra una sospensione angosciosa del rimosso e l’esplosione scomposta e incontrollata del sintomo nervoso: attraverso le convulsioni a cui si lasciano andare i corpi di coloro che hanno metaforicamente subito il morso e il ri-morso della taranta avviene una riplasmazione simbolica di gravosi episodi riconducibili al vissuto individuale. Il processo principia da un conflitto irrisolto, di cui la danza permette il deflusso sottraendolo all’“incomunicabilità nevrotica”⁵⁴.

Sulla stessa linea ermeneutica si collocano le analisi di Eliade, che associa lo sciamano alle figure dello psicopompo e del terapeuta⁵⁵, anche se a questo riguardo va riportata l’importante distinzione evidenziata da Lévi-Strauss⁵⁶: lo psicoanalista ascolta il paziente, affinché quest’ultimo diventi protagonista del proprio dramma individuale, mentre lo sciamano incarna il mito dell’uomo a favore del quale egli svolge i riti, sostituendo così il vissuto personale del ‘paziente’ con un’idealizzazione di sé culturalmente codificata dalla ritualità coreutica. Questa osservazione apre la strada a una serie di perplessità relative all’associazione tra danza e guarigione di turbe psichiche inconscie: se infatti abbiamo escluso l’ipotesi secondo la quale, rispetto alle istanze non coscienti, la coreutica costituisce la mera espressione del disagio interiore (e dunque una forma di malattia), ciò non implica immediatamente che essa sia *in toto* assimilabile alla fase di scioglimento e terapia del malessere. Innanzitutto, le due funzioni del ballerino e del terapeuta, abbiamo notato, sono molto distinte tra loro, e operano sulla base di *Weltanschauungen* pressoché inconciliabili: da un lato vi è uno specialista che conduce il malato a divenire soggetto attivo dei propri traumi, dall’altro viene operata una plasmazione simbolica da parte del malato stesso oppure attraverso una persona terza, senza che, in entrambi questi ultimi due casi, si possa rilevare l’applicazione di una procedura vagliata e condivisa da una comunità di specialisti, bensì sulla base di consuetudini culturali e popolari tramandatesi da una generazione a un’altra. Ma anche volendo mettere tra parentesi gli aspetti più ‘selvaggi’, cioè non epistemologicamente controllati, della funzione terapeutica della danza, va tenuto conto che i risultati che vengono raggiunti non sono su questo piano molto incoraggianti: De Martino sottolinea a più riprese che il cosiddet-

⁵² *Ibidem*.

⁵³ E. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 151.

⁵⁴ Ivi, p. 202.

⁵⁵ M. Eliade, *Lo sciamanismo*, cit., p. 206.

⁵⁶ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale* (1964), trad. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 223.

to rimorso dei tarantati può ripresentarsi, di anno in anno, anche per decenni, al punto da parlare di “posologia ‘pro anno’ che utilizza, con la collaborazione della comunità, il piano di evocazione e di deflusso del mito e del rito”⁵⁷.

Riprendendo gli estremi di quanto affermato, diciamo che se la danza è concepita come una forma di guarigione o ristabilimento etico dell'anima, essa fallisce il suo compito, perché il danzatore non compie gesti codificati da una disciplina terapeutica (non dimentichiamo, tra l'altro, che tra le caratteristiche dell'arte coreica avevamo evidenziato quella dell'inutilità, cioè della mancanza di un fine orientativo), né le conseguenze di tali movimenti possono dirsi effettivamente risolutivi di qualsivoglia patologia.

Un rituale di riconoscimento

Sembra quindi doveroso fare un passo indietro, per trovare una definizione alternativa: posto infatti che la danza è espressione delle emozioni inconse, essa non può tuttavia essere associata alla manifestazione patologica delle stesse né, in modo complementare, ad una loro ‘guarigione’. Esiste però la possibilità di una terza opzione, che merita una, pur rapida, verifica e che identifica la danza come *l'espressione della necessità dell'inconscio individuale di essere riconosciuto sul piano sociale collettivo*. Si mantengono in questo quadro le idee, precedentemente nominate, di “atletica affettiva” e di intenzionalità del gesto di emersione delle pulsioni profonde. Ma tutto ciò non si verifica in vista di una trasformazione del materiale psichico che viene fatto affiorare in superficie; al contrario, l'obiettivo coincide con il darsi stesso del fenomeno, cioè con la sua apparizione. La danza fa emergere l'esigenza per l'inconscio di non venire completamente espunto dall'orizzonte pubblico della socialità, ma di trovare in quest'ultimo una visibile collocazione. La psicoanalisi ci ha insegnato che l'individuo è abitato da forze che non controlla e che tuttavia sono prepotenti rispetto all'Io cosciente; ciononostante, esse vengono addomesticate da una serie di meccanismi di difesa, tra cui quello della rimozione o della sublimazione. Che tali dinamiche siano terribilmente violente e limitative della libertà dell'Es è stato fin da subito messo in luce da Freud⁵⁸ e in seguito confermato dalle riflessioni dei suoi successori. L'inconscio a cui dà voce la danza, dal balletto rinascimentale al rito sciamanico, rappresen-

⁵⁷ E. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 202.

⁵⁸ S. Freud, *Il disagio della civiltà*, in *Opere di Sigmund Freud*, in 12 voll., trad. it. a cura di C. L. Musatti, vol. X, Bollati Boringhieri, Torino 1980 ss., *passim*.

ta il grido rivendicativo di istanze interiori brutalmente marginalizzate. Non si tratta di far defluire e ‘raddrizzare’ la traiettoria di un processo in modi che lo rendano socialmente compatibile, ma al contrario di dare notizia di una presenza che resiste all’estinzione e al confinamento: nei movimenti del soggetto emancipato dal ritegno della compostezza traspare il desiderio di affermazione piena di un soggetto che non cede alla (dolorosa) illusione di riconoscersi soltanto nella parte cosciente e controllata di sé. La danza sblocca le energie latenti del *soma*, e con esse quelle della psiche, dando voce a un’intelligenza recondita, che risponde agli attacchi di chi la vorrebbe annullare con la rivelazione del grandioso flusso di desiderio che trasuda dal corpo liberato.

“Egli danza...egli danza”
(Orson Welles)

Danza, il rituale dell'inconscio

“Cos'è la danza?” è la questione principale che con il presente contributo l'autrice si propone di affrontare. Molteplici elementi, tra i quali l'assenza di aspetti verbali e l'importanza che è conseguentemente accordata al corpo (con riferimento all'opera di Nietzsche, Deleuze e Artaud) appaiono come i più significativi dal punto di vista filosofico, e sono pertanto presi in considerazione allo scopo di definire i contorni di questa attività affatto peculiare. Il contributo, tuttavia, tenta di fornire una risposta analizzando specificamente la stretta relazione che sussiste tra la danza e l'inconscio, in cui la prima viene concepita come esplicita e intenzionale *espressione* del secondo. Se danza e inconscio formano un tutt'uno, però, ci si può ulteriormente e legittimamente domandare in che senso questi due elementi sono effettivamente connessi e interdipendenti: la danza può essere vista come il sintomo di un disagio inconscio oppure, al contrario, essa traccia il sentiero tramite il quale il sofferente può superare i propri tormenti interiori? Dopo aver discusso la plausibilità di ciascuna di queste due alternative, l'ultima sezione del contributo ambisce al reperimento di una terza via interpretativa del fenomeno della danza, che viene quindi ad essere concepito come ciò che conduce a un riconoscimento di carattere sociale dell'inconscio, il quale, nel momento in cui i suoi desideri e le sue istanze vengono relegate alla sfera della repressione individuale o della sublimazione, diviene fonte di sofferenza e causa l'ammalarsi del soggetto. La danza viene pertanto intesa come una sorta di supplica, un grido da parte dell'inconscio che lotta strenuamente contro la sua interdizione dall'universo pubblico e sociale.

PAROLE CHIAVE: danza, corpo, inconscio, sciamanesimo, psicoanalisi

Dance: the Ritual of Unconscious

“What is dance?” is the main question which is posed at the very beginning of the essay. Many elements, among which the absence of verbal aspects and the importance that is hence accorded to the concept of body (with references to Nietzsche, Deleuze, and Artaud) are the most philosophical, are thus analyzed in order to define this peculiar activity. Nonetheless, the contribution tries to answer the former question by focusing mainly on the topic of the tight relation between dance and the unconscious, of which dance is seen as an explicit, and intentional *expression*. If dance and unconscious go together, though, it can be further legitimately asked in which way these two ingredients are connected and intermingled: can dance be interpreted a symptom of an unconscious

disease or, on the contrary, does it draw the path through which the sufferer can overcome his/her anguishes? After discussing the possibility of these alternatives, the last section of the contribution aims to find a third interpretation of dance, that is then conceived as what leads to the social recognition of the unconscious, which, when its desires and claims are relegated to the sphere of the individual repression or sublimation, suffers and makes the subject get sick. Dance is therefore understood as a plea made by the unconscious that is striving against its interdiction from the social universe.

KEYWORDS: dance, body, unconscious, shamanism, psychoanalysis

Enrico Fongaro

Corporeità e desoggettivazione nell'estetica interculturale di Kitarō Nishida

1. La barriera linguistica che ha finora impedito di conoscere il pensiero del filosofo giapponese Kitarō Nishida (西田幾多郎, 1870-1945) comincia a essere superata in questi ultimi anni grazie al numero sempre crescente di traduzioni nelle principali lingue occidentali¹. Mano a mano che i testi di Nishida divengono accessibili, la loro originalità e al tempo stesso eccentricità rispetto al canone filosofico occidentale, oltre ad apparire sempre più evidenti, sembrano produrre anche non poche difficoltà di interpretazione e approccio. Si tratta infatti di un pensiero filosoficamente complesso, la cui comprensione (e dunque traduzione) presenta già in quanto tale non pochi problemi, ai quali si aggiunge un ulteriore ostacolo dovuto al fatto che pur presentandosi nella forma e nello stile della filosofia europea di inizio Novecento, il pensiero di Nishida si radica in uno sfondo culturale orientale, in particolare buddhista zen, che viene però per lo più solo implicitamente presupposto dall'autore, e che può perciò risultare non immediatamente riconoscibile a un lettore occidentale. Proprio una simile e a prima vista ostica ambivalenza, probabilmente il tratto più caratteristico della filosofia di Nishida, costituisce al tempo stesso uno dei principali motivi dell'interesse dimostrato per essa dagli interpreti, soprattutto in area italiana e tedesca, poiché l'opera di Nishida sembra fornire proprio in quanto tale un modello concreto, per così dire "in atto", di ciò che si può definire "pensiero interculturale"². Radicata in una visione del mondo orientale, eppure occidentale per metodo e struttura, la filosofia di Nishida nasce infatti da un "dialogo" trasformativo e creativo tra

¹ In Italia è in programma l'edizione delle *Opere di Kitarō Nishida* presso l'editore Mimesis. Il primo volume, *Uno studio sul bene*, è uscito nel 2017.

² La bibliografia sul pensiero interculturale è troppo cospicua per poter essere riassunta qui. Per quanto riguarda l'Italia sia sufficiente rimandare, tra gli altri, ai lavori di G. Pasqualotto, M. Ghilardi, G. Cognetti e alla rivista *Simplegadi*. Per un primo riferimento alla bibliografia più recente in lingua tedesca, si considerino tra gli altri i testi di R. Elberfeld, G. Stenger, F.M. Wimmer, H. Kimmerle, R.A. Mall, oltre alla rivista *Polylog*.

buddhismo, pensiero cinese e filosofia, che G. Pasqualotto definisce in modo assai persuasivo “a tre variabili interdipendenti”³. La trasformazione che un tale dialogo provoca, cioè, riguarda non solo, e innanzitutto, il suo autore, in questo caso Nishida, la cui figura intellettuale rappresentò e rappresenta in effetti tutt’ora in Giappone un’anomalia difficilmente incasellabile nelle rigide tassonomie universitarie di “filosofia” (*eo ipso* “occidentale”) o “pensiero giapponese” (dunque, non filosofico). A essere coinvolti in un processo trasformativo sono al tempo stesso anche gli ambiti culturali tra i quali il dialogo ha luogo, nel caso di Nishida principalmente il pensiero buddhista e la filosofia. Se da un lato prima di Nishida non si era mai parlato di “filosofia zen”, che in effetti sembra suonare per certi aspetti come una sorta di ossimoro, dall’altro il fatto di considerare Nishida un “filosofo” a tutti gli effetti dovrebbe (o forse necessariamente dovrà) comportare da parte della filosofia l’impegno di farsi carico di un’estensione dei propri ambiti e limiti, che ne implicherebbe necessariamente una ridefinizione, così come accaduto nei primi secoli della nostra era con cristianesimo e filosofia greca. Quale sarà il risultato di questo incontro di linguaggi, tradizioni e scritture così diversi, è troppo presto per dirlo per quanto riguarda il coté occidentale. Per quanto riguarda il Giappone, invece, un tale e traumatico incontro, che forse sarebbe più appropriato definire un vero e proprio “scontro”, è ormai in atto da più di un secolo, e Nishida ne rappresenta senz’altro il primo e forse più rilevante risultato in ambito filosofico.

Nato a Unoke, un piccolo villaggio sul Mar del Giappone, nel 1870 ovvero ad appena due anni dalla riapertura dei porti giapponesi dopo alcuni secoli di isolamento, Nishida si trovò a crescere e a formarsi in un ambiente culturale tipico dell’epoca Edo, in cui il pensiero cinese classico e il buddhismo svolgevano ancora un ruolo decisivo per la formazione degli individui, ma che a una velocità sorprendente veniva permeato a tutti i livelli dall’impianto culturale ed economico europeo⁴. Nel giro di una quarantina d’anni il Giappone fu costretto a tentare una “modernizzazione” che in Europa aveva impiegato tre secoli per realizzarsi, e i risultati furono in tutti i campi quanto mai interessanti e originali. Si pensi, ad esempio, alla letteratura, a scrittori come Ōgai Mori (森鷗外, 1862-1922) o Sōseki Natsume (夏目漱石, 1867-1916), ma lo stesso movimento creativo si può notare anche in molti altri ambiti relativamente meno conosciuti, quali l’architettura o la pittura, la scultura o le scienze

³ G. Pasqualotto, *Filosofia e globalizzazione*, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 66 ss.

⁴ Sulla biografia di Nishida si veda in italiano J. Heisig, *Filosofi del nulla*, Chisokudō Publications, Nagoya 2017, e in particolare in inglese M. Yusa, *Zen & Philosophy: An Intellectual Biography of Nishida Kitarō*, University of Hawai’i Press, Honolulu 2002.

umane⁵. Lo stesso accadde anche con la filosofia, che dopo i primi incerti tentativi di tradurre e introdurre il pensiero occidentale, con Nishida finalmente giunse a produrre risultati del tutto originali.

La filosofia di Nishida, la produzione della quale si estende in un arco temporale che va dal 1911, anno della pubblicazione della sua prima opera *Uno studio sul bene*⁶, al 1945, anno della morte di Nishida qualche mese prima della capitolazione del Giappone alla fine della Seconda Guerra Mondiale, comprende vari volumi, migliaia di pagine che gli specialisti suddividono di solito in più fasi. Per comodità, vorrei proporre qui una tripartizione, secondo la quale si può individuare un “primo” momento in cui Nishida assume come punto di partenza un empirismo radicale pancoscienzialista e volontarista; una fase “mediana” in cui Nishida cerca di andare oltre il volontarismo assumendo e sviluppando all'interno del proprio pensiero il concetto buddhista di “assoluto nulla” (絶対無, *zettai mu*); e infine i numerosi volumi che costituiscono la parte “conclusiva” della sua filosofia, in cui il processo di desoggettivazione della coscienza porta Nishida ad attuare una “svolta” che lui stesso definisce una “rivoluzione della rivoluzione copernicana di Kant”⁷, in cui l'assunzione sempre più radicale dell'idea buddhista di “non-io” giunge a ricomprendere anche l'atto della coscienza a partire dal movimento storico dell'autodeterminazione del mondo quale luogo entro cui e con cui la coscienza interagisce.

All'interno dello scandirsi di queste fasi, Nishida si occupa di tutte le aree e gli ambiti tradizionali della filosofia occidentale come veniva intesa in Europa tra '800 e prima metà del '900. Posto che il suo interesse fondamentale era, per sua stessa esplicita ammissione, ontologico, Nishida sulla scorta della sua ontologia cercò di sviluppare di volta in volta un pensiero etico, una logica per un *logos* non-indoeuropeo quale è quello giapponese, una filosofia della religione, della scienza, della storia, della politica, un'epistemologia, e non ultima anche un'estetica, una filosofia dell'arte o, come si vedrà, del “fare artistico”, che come sempre in Nishida è caratterizzata da un'originale impronta interculturale. In questo saggio si cercherà dunque di tratteggiare gli ambiti tematici e le principali caratteristiche dell'estetica nishidiana, nel loro evolvere durante le varie fasi del pensiero del filosofo giapponese, dall'opera del 1923 *Arte e morale* (『芸術と道徳』, *Geijutsu to dōtoku*)⁸ fino all'ultimo saggio del

⁵ Si veda a riguardo i capitoli dedicati alla modernità giapponese in R. Ōhashi, *Kire – Il bello in Giappone*, Mimesis, Milano 2018.

⁶ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, Mimesis, Milano, 2017.

⁷ *Opere di Kitarō Nishida* 西田幾多郎全集, Iwanami shoten, Tōkyō, 2002-2009, d'ora in poi abbreviato in NKZ, vol. X, p. 56.

⁸ NKZ III 1-247.

1941 dedicato all'estetica e intitolato *La creazione artistica in quanto atto di formazione storica* (「歴史的形作用としての芸術的創作」, *Reki-shibiteki keiseisayō toshite no geijutsuteki sōsaku*)⁹.

2. Volendo introdurre l'estetica di Nishida, merita forse sottolineare subito, a scanso di equivoci esoticheggianti, che essa intende porsi fin dall'inizio come una riflessione in tutto e per tutto "filosofica", in linea e in dialogo cioè con il pensiero europeo a essa contemporaneo o di poco anteriore. Al tempo stesso, però, è necessario non dimenticare che essa si radica in un'esperienza dell'arte e del gesto artistico quale si trova nelle varie arti tradizionali giapponesi, le cosiddette Vie dell'arte o *geidō* (芸道), che vennero storicamente sviluppandosi sulla base di un impianto di pensiero taoista e buddhista. Anche la sua estetica dunque, come tutta la sua filosofia, si caratterizza per essere eminentemente interculturale. Utilizzando una terminologia cara a Nishida, si potrebbe affermare che si tratta cioè di un'estetica "orientale-eppure-occidentale". Con *eppure*, qui inserito tra due lineette, si cerca di dare soluzione a un problema fondamentale di traduzione riguardante un concetto tipico del pensiero nishidiano e prima ancora buddhista. Il concetto in questione è quello di *soku* (即, in cinese *jì*), che da sempre costituisce un notevole ostacolo per i traduttori occidentali, come si evince facilmente considerando i numerosi tentativi di resa¹⁰. *Soku* è una congiunzione che compare non solo lungo tutto l'arco della filosofia nishidiana, divenendone uno dei concetti-chiave soprattutto durante il periodo mediano e tardo, quello più marcatamente "dialettico", ma prima ancora in alcuni passi decisivi della traduzione in cinese del buddhismo. La peculiarità di *soku*, cui non sembra corrispondere nessun termine indoeuropeo, consiste nell'essere una congiunzione copulativa e avversativa al tempo stesso: si tratta di una copula che disgiunge, che istituisce un'identità autocontraddittoria, un legame cioè che collega lasciando i termini slegati, o in altri termini che afferma che due cose "sono e non sono" al tempo stesso identiche. Impiegando proprio la congiunzione *soku*, che si è cercato qui di tradurre con *-eppure-* nel senso di un "e pure", "e anche", che al tempo stesso è un "eppure", un "ma", è stato ad esempio tradotto in cinese proprio uno dei passaggi teoretici fondamentali del buddhismo mahāyānico, il celebre "la forma è vacuità e proprio la vacuità è forma" del Sutra del Cuore.¹¹ Al po-

⁹ NKZ IX 233-300.

¹⁰ Limitandosi solo ad alcune delle traduzioni di *soku* nell'ambito delle opere di Nishida, si possono trovare: *gleich*, *zugleich*, *qua*, *equals*, *égale*, *immédiatement*, *en même temps*, *autrement dit*, *soku*, ...

¹¹ E. Conze (a cura di), *I libri buddhisti della sapienza: il Sutra del diamante e il Sutra del cuore*, Ubaldini, Roma 1976, p. 73.

sto della copula è, che non esiste in lingue come il cinese o il giapponese, compare l'ideogramma *soku*, tanto che in cinese il passo del sutra diviene: 色即是空, 空即是色. Letto alla giapponese suona: *shiki soku ze kū, kū soku ze shiki*, che si potrebbe provare a tradurre con: "forme-*eppure*-vuoto, vuoto-*eppure*-forme". La copula, dunque, viene sostituita da una particella che afferma e nega al tempo stesso, che pone l'identità come differente e la differenza come identica. Che tipo di logica e che tipo di ontologia può originarsi da questo tipo di *logos*? E soprattutto: che tipo di *identità* sarà quella caratterizzata nella sua essenza dalla *differenza*?

All'origine del pensiero estetico di Nishida sta proprio un simile lavoro metamorfico sull'*identità* culturale giapponese, che si scopre in Nishida costituita essenzialmente dalla differenza. Il pensiero di Nishida sull'arte pone cioè il suo radicamento orientale sin dall'inizio in un rapporto dinamico e trasformativo con l'estetica e l'arte occidentale, dando luogo così a un processo creativo e per alcuni aspetti forse "straniante", cui vorrei accennare nel seguito di questo scritto e che richiede all'interprete occidentale un lavoro supplementare (interculturale) rispetto alla mera analisi del testo.

3. Per comprendere l'estetica di Nishida è necessario infatti partire dallo sfondo implicito in cui tale pensiero si radica. Si suole tradizionalmente considerare l'insieme delle arti giapponesi utilizzando il termine *geidō*, le Vie dell'arte, un termine antico che compare già negli scritti di Zeami (世阿弥, 1363-1443), il grande autore e teorico del teatro *nō* (能)¹². Il termine *geidō* è composto da due segni, il primo, *gei* (芸), significa "abilità, arte", mentre l'altro *dō* (道, in cinese *dao*), significa in quanto sostantivo via, strada, ma anche in senso forte, taoista e buddhista, "Via". La "via" dell'arte o delle arti può essere intesa dunque come quel percorso o cammino sul quale l'uomo non solo accumula un bagaglio esperienziale di conoscenze, ma può giungere a porsi in identità o coincidenza con la Via o con il Vuoto o Nulla taoisti e buddhisti. L'arte viene allora intesa in questi ambiti come una pratica corporea che può portare, oltre che a una trasformazione estetico-morale in chi vi si applica, anche a un'esperienza che si potrebbe definire, vista da occidente, mistico-religiosa.

Per comprendere le scelte e le soluzioni che Nishida adotterà ponendosi in dialogo con l'estetica occidentale, va tenuto innanzitutto ben presente il retaggio culturale a partire dal quale Nishida pensa, ovvero il sistema estetico tradizionale giapponese fortemente caratterizzato da un modello di prassi e di esperienza buddhista. Ma ancora più importante a giudizio di chi scrive, è sottolineare che le conoscenze di Nishida del-

¹² Si veda al riguardo R. Ōhashi, *op. cit.* p. 208.

le arti tradizionali giapponesi non si limitavano a uno studio teorico di esse, ma comprendevano anche una pratica diretta e pluriennale di esse. Nishida è stato infatti non solo un filosofo, ma anche un artista, ovvero uno *shodōka* (書道家), un pittore di quel genere di arte sino-giapponese che di solito si traduce con “calligrafia”, ma che in realtà con la “bella scrittura” nel senso occidentale del termine ha ben poco a che fare. *Shodō* è infatti la Via (*dō*) dello scrivere (書, *sho*), ovvero della scrittura come gesto pittorico, laddove “scrittura” è però quella ideografica sino-giapponese, qualcosa cioè di radicalmente diverso dai sistemi alfabetici occidentali.¹³ Nella “Via dello scrivere” si tratta di realizzare un gesto che consiste nel tracciare uno o più segni ideografici, nei quali è depositato un senso che è innanzitutto immagine, e solo secondariamente (e al limite: eventualmente) suono. L'immagine realizzata nello *shodō*, in quanto tale sottostà a categorie estetiche proprie anche della pittura, ma non è un'immagine pittorica, se ne distingue e resta scrittura, tanto che in quanto tale può aggiungersi e sovrapporsi alle immagini propriamente pittoriche¹⁴. Di Nishida rimangono molte opere *shodō*¹⁵, la realizzazione delle quali presuppone da parte di Nishida non solo l'essersi esercitato a lungo attraverso la pratica artistico-ascetica tradizionale (稽古, *keiko*) di questa disciplina, ma anche l'aver fatto esperienza diretta dell'evento artistico stesso che “prende corpo” nel gesto. Se nel frammento 170 del 1888 Nietzsche lamenta che: “In tutta la filosofia quale è stata finora non c'è un'artista...”¹⁶, proprio l'esperienza artistica di Nishida appare invece come una delle risorse teoretiche più importanti per lo sviluppo del suo pensiero, sebbene questo aspetto venga dagli interpreti molto spesso sottovalutato o trascurato. Nishida fu un filosofo che era al tempo stesso un artista che dipingeva i propri concetti secondo una precisa pratica corporea, trasformandoli in immagini e in questo modo “saggiandoli” nella prassi artistica, esponendoli cioè alla prova di quello stesso gesto che vorrebbero cogliere.

Un breve testo di uno dei più noti allievi di Nishida, Shin'ichi Hisamatsu (久松真一, 1889-1980), che dopo aver iniziato a studiare filosofia

¹³ Si veda ad esempio J.-L. Nancy, F. Ferrari, *Iconografia dell'autore*, Sossella, Roma, 2006, il paragrafo su Y. Kawabata, pp. 52-54, dove gli autori intuiscono giustamente la peculiarità del gesto che nella fotografia presa in esame lo scrittore Yasunari Kawabata (川端康成, 1899-1972) sta realizzando con il pennello.

¹⁴ Si veda al riguardo ancora R. Ōhashi, *op. cit.*, in particolare la parte dedicata all'interpretazione delle pitture su rotolo di Sōtatsu (俵屋宗達, 1570c.-1643c.) e Kōetsu (本阿弥光悦, 1558-1637), pp. 130-133.

¹⁵ Una raccolta di riproduzioni di opere calligrafiche di Nishida si trova in *Raccolta delle pitture a inchiostro di K. Nishida* 西田幾多郎遺墨集, Tōeisha, Kyōto 1983.

¹⁶ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, in *Opere*, Adelphi, Milano, vol. VIII, 8, 14, n. 170 (primavera 1888).

all'università sotto la sua guida, preferì dedicarsi allo zen e all'arte dello *shodō* divenendo un noto maestro in entrambe le discipline, fornisce una preziosa descrizione del tipo di esperienza che si realizza in un simile gesto creativo, e di quanto essa sia affine a quella buddhista del risveglio. Si tratta di uno scritto composto nel 1962 per un gruppo di praticanti di *shodō* e intitolato *Koshō*. *Ko* (己) significa “sé, se stesso”, mentre *shō* (象) significa “immagine”, per cui si potrebbe tradurre con *immagine di sé* l'espressione tramite la quale Hisamatsu cerca di spiegare il significato dello *shodō*. Il termine “sé” qui impiegato è da intendersi però in modo duplice. Hisamatsu nota infatti che l'immagine prodotta nello *shodō* è innanzitutto un’*immagine di sé* dell'artista, ma al tempo stesso deve trattarsi dell’*immagine del Sé*, ossia del Vero Sé (真の自己, *shin no jiko*) buddhista o in altri termini, secondo Hisamatsu, della Vita in quanto tale, che tramite il gesto del pittore si manifesta, tanto che si potrebbe forse provare a tradurre *koshō* con “auto-ritratto”, a patto che “auto-” venisse inteso come “sé-eppure-Sé”.

Immagine di Sé (Koshō)

“Sopra la sella nessun cavaliere, sotto la sella nessun cavallo”.

Quest'espressione proverbiale dice quello che in Giappone fin dai tempi antichi fu considerato il segreto del cavalcare. Ora, a livello di conoscenza oggettiva, è un dato di fatto indiscutibile che sopra la sella c'è un cavaliere e sotto la sella un cavallo, mentre affermare il contrario, come nel proverbio succitato, sembra un'assurdità che contraddice il dato di fatto. Molti probabilmente la pensano così, ma si sbagliano. Essi confondono il cavalcare con l'osservazione del cavalcare. Ma l'osservazione del cavalcare non è il cavalcare. Che sopra la sella non ci sia nessun cavaliere e sotto la sella nessun cavallo non riguarda l'osservazione del cavalcare, ma è il segreto del cavalcare stesso.

Per quanto riguarda il cavalcare, si cavalca tanto peggio quanto più un cavaliere è sopra la sella e un cavallo sotto, mentre si cavalca tanto meglio quanto più cavaliere e cavallo non sono distinti e diventano tutt'uno. Solo quando cavaliere e cavallo diventano “un'unica cosa, non due” (一体不二, *ittai funi*), così che non c'è un cavallo accanto al cavaliere né cavaliere accanto al cavallo, finalmente si realizza che “sopra la sella nessun cavaliere, sotto la sella nessun cavallo”, e il cavalcare raggiunge il suo punto culminante. A quel punto l'esercizio del cavalcare raggiunge il suo apice, a quel punto si ottiene un libero esser-presso-di-sé (自在, *jizai*) del cavalcare. Ora, le cose non stanno così solo nel cavalcare, lo stesso vale per tutte le arti (芸, *gei*). Ad esempio, nel tiro con l'arco si raggiunge il punto culminante quando arciere, arco, freccia e bersaglio sono diventati un'unica cosa.

Anche nella Via della scrittura (書道, *shodō*) vale lo stesso: la massima destrezza si raggiunge quando colui che scrive, il pennello e la carta sono diventati un'unica cosa indivisibile (一体不可分, *ittai fukabun*). In quel momento la carta cessa di essere un materiale morto, passivo, su cui qualcosa viene scritto, bensì in uno col pennello, la carta è già uno spazio vivo che forma se

stesso in ciò che viene scritto. Al tempo stesso chi scrive non è semplicemente un tecnico della bella grafia che sa muovere con abilità dita e mani: chi scrive è colui che con tutto il suo corpo e spirito, in unità col pennello, risveglia alla vita la carta e in tal modo esprime se stesso. I segni tracciati non sono altro allora che “l’immagine del sé” (la forma del sé [自己の形, *jiko no katachi*]) di chi scrive, e al tempo stesso la forma della Vita (生命の形, *seimei no katachi*).

Se ciò che è scritto è scritto solo per essere letto, un testo prodotto semplicemente seguendo rigidi modelli (型, *kata*) tradizionali e regole prestabilite, come spesso accade coi calligrafi di professione, allora lo scritto non è mai “l’immagine del sé” dello scrivente. Esso per chi scrive è semplicemente una forma (*katachi*) preesistente al di fuori, e allora non ci sarebbe nessuna differenza essenziale rispetto a quanto accade in pittura con il realismo.

L’arte della scrittura orientale viene spesso caratterizzata invece come un tipo di arte astratta perché essa, a differenza della rappresentazione di cose che sono nel mondo esterno, è informale. Essa non potrebbe essere considerata un’arte astratta se in essa si trattasse solo di una rappresentazione realistica di qualcosa di esterno ad essa. Ma se l’arte della scrittura non è affatto limitata da forme prestabilite, se nei segni tracciati c’è uno slancio libero, uno sprizzare per così dire della vita dello scrittore stesso che si è liberato di ogni forma, se i segni tracciati sono un’immagine del sé in cui non c’è più traccia di rappresentazione realistica, l’arte della scrittura è allora la massima astrazione, pura arte astratta. E solo in quanto una tale astrazione essa è in grado di essere pura espressione: non realismo, non impressione, non simbolo.¹⁷

Da questo breve testo appare con chiarezza come secondo Hisamatsu l’esperienza artistica dello *shodō*, ma come nello *shodō* così in ogni altra forma d’arte (*gei*) o di *budō* (武道, le cosiddette “arti marziali”, ovvero: Vie (*dō*) praticate dai *bushi*, ossia dagli antichi guerrieri giapponesi, come ad esempio il tiro con l’arco), si radichi in e sia il risultato di un’esperienza di “adualità” (不二 *funi* in giapponese, *advaita* in sanscrito), che chiunque, a livelli di pratica diversi, può sperimentare in ognuna di queste discipline, qualora si immerga completamente nel gesto da realizzare, raggiungendo uno stato di “non-sé” o “non-io” (con cui di solito si traducono vari termini giapponesi come *muga* 無我, *mushin* 無心, *mushi* 無私 e così via) che gli permetta un impiego del corpo in una condizione di spontaneità o naturalezza (自然体, *shizentai*) come quello descritto dal proverbio giapponese riportato da Hisamatsu all’inizio del suo testo. In quanto è “non-io”, sopra la sella “non c’è” cavaliere, e in quanto “adualità”, sotto la sella “non c’è” nessun cavallo.

Seguendo una suggestione del filosofo giapponese Keiji Nishitani (西谷啓治, 1900-1990), anch’egli un allievo di Nishida come Hisamatsu, che

¹⁷ In *Opere di Shin’ichi Hisamatsu* 『久松真一著作集』, Hōzōkan, Kyōto 1995, vol. 5, p. 246-248.

nel suo libro sul *Nichilismo*¹⁸ associa il pensiero buddhista del vuoto e del Vero Sé al dionisiaco nietzscheano, si potrebbe forse tentare un raffronto con l'*Ichheit* e l'*Urkünstler* di cui Nietzsche scrive nella *Nascita della tragedia*,¹⁹ a patto di sottolineare subito, però, che nelle Vie dell'arte giapponesi non sembra rintracciabile uno sfondo metafisico schopenhaueriano come quello del pensiero del giovane Nietzsche. Al contrario, l'esperienza della Vita di cui parla Hisamatsu è qualcosa che, pur a livelli diversi, chiunque può realizzare nella concretezza immediata e immamente di una qualsiasi prassi corporea, di cui però quella artistica sembra fornire a Nishida fin dalle sue prime opere il modello privilegiato assieme alla meditazione zen.

Tornando a Nishida, alla base non solo della sua estetica, ma di tutto il suo pensiero sta proprio questo tipo di esperienza di desoggettivazione dell'io individuale affinché possa trovare espressione il "Vero Sé" buddhista ovvero il cosiddetto "non-sé". L'ontologia nishidiana si radica infatti in un'"esperienza immediata" (definita nella sua prima opera, seguendo una suggestione di W. James, "esperienza pura"), in cui la realtà, il reale (事実, *jijitsu*), si manifesta "così com'è", *sono mama ni* (其儘に), ovvero, in termini buddhisti, nella sua *tathātā*, nella sua "talità" o "sicceità". Proprio a questo tipo di esperienza fa riferimento Nishida fin dalla prima riga di *Uno studio sul bene*, in cui per la prima volta cerca di cogliere concettualmente il darsi della realtà nell'esperienza corporea immediata di essa (genitivo soggettivo-*eppure*-oggettivo).

Fare esperienza significa conoscere il reale così com'è. [...] Nell'attimo in cui si vedono colori, si sentono suoni, "puro" indica non solo l'assenza del pensiero che questi suoni e colori siano dovuti all'azione di cose esterne o che sia l'io a percepirli, ma "puro" connota un'antioriorità persino rispetto all'aggiunta del giudizio su che cosa questi colori e questi suoni siano. Per questo l'esperienza pura è identica all'esperienza immediata. Quando si fa esperienza direttamente del proprio stato di coscienza non ci sono ancora né soggetto né oggetto, la conoscenza e il suo oggetto sono completamente uniti. Questo è il modo più puro dell'esperienza.²⁰

Che questa stessa esperienza sia all'origine anche della sua estetica appare chiaramente fin dal primo testo dedicato dal filosofo giapponese all'estetica, *Una spiegazione del bello* (美の説明, *Bi no setsumei*), apparso su una rivista nel 1900, una decina d'anni prima di *Uno studio sul bene*²¹.

¹⁸ K. Nishitani, *Dialettica del nichilismo*, Chisokudō Publications, Nagoya 2017.

¹⁹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 2013, par. 5, pp. 39-42.

²⁰ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, *op. cit.* p. 17-18.

²¹ NKZ XI, 58-60. La traduzione italiana è in E. Magno, M. Ghilardi (a cura di), *La filosofia e l'altrove*, Mimesis, 2016, pp. 353-356.

Si tratta di uno dei primissimi testi di Nishida, e non è un caso che sia dedicato proprio all'estetica. In esso appare chiaro come la condizione necessaria dell'esperienza del bello, qui interpretato nell'ottica del pensiero kantiano, sia secondo Nishida lo stato di "non-io", *muga*, senza il quale è precluso ogni accesso al pensiero estetico.

La verità che è base del bello non è la verità che si può ottenere in virtù del pensiero, bensì una verità intuitiva [...], si tratta di un tipo di verità che, in uno stato d'animo di "non-io", improvvisamente ci colpisce a partire dal fondo dell'anima.²²

Poche righe dopo Nishida aggiunge un'ulteriore indicazione, scrivendo che una simile intuizione può essere ottenuta solo "distaccandoci da noi stessi e facendo tutt'uno con le cose"²³. Un simile distacco, con il quale sembra essere qui reinterpretata l'assenza di interesse kantiana, è secondo Nishida "un tipo di liberazione", di *gedatsu* (解脱), come quella che si ottiene tramite la pratica buddhista, "che si armonizza con la Grande Via del non-io"²⁴. Fin dall'inizio, dunque, è questo sfondo buddhista tradizionale che va tenuto presente per interpretare l'estetica che Nishida comincerà a sviluppare a partire dagli anni '20.

4. Nel suo testo del 1900, *Una spiegazione del bello*, Nishida forniva dunque un primo esempio della peculiarità interculturale del suo porsi tra filosofia e zen, tra Kant e non-io, rivelando inoltre, in un primo schizzo di approccio sistematico, anche una sorta di gerarchia secondo la quale il pensiero e il linguaggio verrebbero posti a un livello inferiore rispetto all'esperienza estetica del gesto creativo, al di sopra della quale sta solo il risveglio religioso che, tuttavia, sembra distinguersi dall'esperienza estetica soltanto per una maggiore "profondità ed estensione"²⁵. Pur avendo dunque già posto in questo suo primo breve testo le basi per l'ulteriore sviluppo del suo pensiero estetico, Nishida nelle sue prime opere, da *Uno studio sul bene* (1911) fino ad *Arte e morale* (1923), non sviluppa le intuizioni di *Una spiegazione del bello* al punto di realizzare, basandosi su di esse, una vera e propria "estetica". Riferimenti all'arte e in particolare al fare artistico appaiono qua e là, talvolta anche in passaggi decisivi, ma non è dato rinvenire nelle sue prime opere un pensiero estetico autonomo, così come non compare una trattazione specifica del "sentimento" in quanto atto della coscienza da cui partire per costruire

²² E. Magno, M. Ghilardi (a cura di), *La filosofia e l'altrove*, cit, p. 355.

²³ Ivi, p. 355.

²⁴ Ivi, p. 356.

²⁵ Ivi, p. 356.

un'estetica in un'ottica sistematica neokantiana, quale quella cui Nishida in quegli anni mira. Il sentimento viene sempre associato alla volontà, la quale sola, però, rappresenta il centro di tutti gli sforzi teoretici di Nishida, tanto che il sentimento finisce per non ottenere una trattazione adeguata, la quale compare per la prima volta nel testo del 1920 intitolato *Il problema della coscienza*,²⁶ mentre già nel 1915 era per la prima volta stato citato il nome dell'autore che sarà decisivo per la prima formulazione estetica di Nishida, ossia quello di Konrad Fiedler (1841-1895). Fu proprio un approfondimento del pensiero di Fiedler, assieme a quello di Bergson, che porterà Nishida nel 1923 a formulare in *Arte e morale* la prima esposizione coerente di una sua estetica²⁷. Negli anni successivi ad *Arte e morale* temi relativi all'estetica continueranno di tanto in tanto a comparire, senza divenire però oggetto di una trattazione sistematica specifica. Durante il periodo centrale della sua produzione filosofica (fine anni venti, primi anni trenta), in cui l'impianto neokantiano del primo periodo veniva via via smantellato e superato in una nuova e originale logica speculativa, non ci sono opere dedicate esclusivamente all'estetica, che torna a essere tematizzata in quanto tale solo nel 1941, quando ormai il pensiero del filosofo giapponese era giunto ai suoi esiti ultimi e più radicali nella direzione di un superamento della centralità della coscienza.

Per tentare di dare un'idea più chiara dell'intero percorso del pensiero estetico di Nishida qui sopra solo accennato, può forse essere utile citare un passaggio dalla terza parte di *Uno studio sul bene*, in cui Nishida, svolgendo delle considerazioni sull'etica, sembra fornire quasi inavvertitamente una traccia che potrebbe servire bene come una sorta di indicazione compendiarica per inquadrare l'intera evoluzione della sua estetica. Si tratta di un passaggio del capitolo undicesimo, *L'impulso dell'atto buono (La forma del bene)*, dove Nishida cercando di descrivere da dove scaturisca l'atto buono, cita improvvisamente il grande pittore giapponese Sesshū (雪舟, 1420-1506).

Quando soggetto e oggetto sprofondano uno nell'altro, quando l'io e le cose si dimenticano reciprocamente e c'è solo l'attività dell'unica realtà del mondo, per la prima volta si raggiunge il culmine dell'atto buono. Va bene se sono le cose che muovono l'io e va bene se è l'io che muove le cose. Va bene se Sesshū ha dipinto la natura e va bene se la natura attraverso Sesshū ha dipinto se stessa. In origine non c'è distinzione tra le cose e l'io: come si può dire che il mondo oggettivo è un riflesso del sé, così il sé è un riflesso del mondo oggettivo. Non c'è un io separato dal mondo che l'io vede. [...] “Cielo e terra

²⁶ NKZ II, 273-462.

²⁷ Per un'analisi dettagliata dell'estetica del primo Nishida si veda M. Ghilardi, *Una logica del vedere*, Mimesis, Milano-Udine 2009.

hanno un'identica radice, tutte le cose sono un corpo solo". Gli antichi saggi indiani dicevano: "Questo sei tu", *Tat tvam asi*, e Paolo: "Non vivo io, Cristo vive in me" (Gal 2, 20). Confucio diceva che seguendo il desiderio dell'anima non si supera mai la misura.²⁸

Citando detti zen e le Upanishad, Paolo e Confucio, Nishida non solo introduce in questo passo un riferimento al fare artistico come modello dell'agire morale, ma al tempo stesso sembra indicare in nuce il percorso che intraprenderà il suo pensiero estetico nei trent'anni successivi: "Va bene se Sesshū ha dipinto la natura e va bene se la natura attraverso Sesshū ha dipinto se stessa". In *Arte e morale*, rileggendo Fiedler a partire dalla tradizione del *geidō*, Nishida assume in un certo senso il punto di vista di *Sesshū dipinge la natura*. Al centro del suo pensiero è in quella fase il gesto dell'artista visivo, il pittore o lo scultore, che considera la natura in quanto proprio oggetto dipingendola. E dato che per Nishida Sesshū che dipinge, lo fa in uno stato di "non-io" che lo porta in ultima istanza a fare tutt'uno con la natura da dipingere, in realtà la stessa cosa può essere definita anche come *la natura attraverso Sesshū dipinge se stessa*. Questa sarà la posizione che Nishida svilupperà nel 1941, quando il fare artistico non sarà più interpretato a partire dall'artista, ma dal mondo storico entro cui l'artista opera, ovvero in quanto autodeterminazione del mondo *attraverso* la mediazione del fare corporeo dell'artista in quanto individuo creativo.

In linea di principio, in *Uno studio sul bene* almeno, "va bene" affermare sia l'una che l'altra posizione, che sembrano in fondo essere interscambiabili. In realtà Nishida assumerà innanzitutto la prima, mentre impiegherà molti anni per arrivare a sviluppare la seconda, seguendo un percorso evolutivo che sembra consistere in una progressiva "desoggettivazione" del gesto artistico, rispetto alla quale si potrebbero forse individuare delle affinità con quanto avvenuto storicamente anche all'interno del buddhismo mahāyānico stesso. Se *Sesshū dipinge la natura* pone al centro l'atto coscienziale dell'artista (intendendo la coscienza non come qualcosa che si contrappone al corpo, ma sempre come coscienza incarnata in un corpo, come nell'espressione più volte impiegata da Nishida stesso, 心身一如, *shinshin ichinyo*, "coincidenza di corpo e spirito"), si potrebbe trovare più di un'affinità con le posizioni pancoscienzialiste mahāyāniche o con la nozione di *ji ri muge* (事理無碍), "nessuna ostruzione tra cose e principio", fenomeni e coscienza. Se invece è la natura stessa, qui non più intesa come "oggetto" da imitare, ma come *jinen* (自然), ossia come ciò che è "così (com'è) a partire da sé"²⁹ e che esprime

²⁸ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, op. cit., pp. 176-177.

²⁹ Cfr. M. Ghilardi, E. Fongaro, *L'idea di natura tra Cina e Giappone*, in *Oltrecorrente*,

se stesso attraverso il fare dell'individuo creativo, si potrebbe invece istituire una relazione tra questo modo di pensare l'arte e quelle posizioni buddhiste, come ad esempio lo zen, la cui posizione teoretica potrebbe essere riassunta nella formula *ji ji muge* (事事無碍), “nessuna ostruzione tra cose e cose”, in cui anche la coscienza, il principio (*ri*), appare ricompreso all'interno del gioco infinito delle determinazioni reciproche (縁起, *engi*, in sanscrito *pratītyasamutpāda*, coproduzione condizionata) delle cose (*ji*) nel mondo. Nel pensiero di Nishida, dunque, così come nella sua estetica, si può notare un progressivo avvicinamento alle posizioni dello zen in conseguenza del progressivo abbandono delle prime posizioni coscienzialiste e della costruzione di concetti nuovi e originali, a partire da quello di “luogo” (場所, *basho*) nella seconda metà degli anni venti. Il pensiero di Nishida sembra procedere in un approfondimento sempre più radicale del senso del “nulla” e del “non-io” buddhisti, che via via lo porta a prendere le distanze dall'iniziale platonismo e/o neokantismo, un risultato cui lo sviluppo di un pensiero estetico ha sicuramente contribuito grandemente.

4. Va bene se Sesshu ha dipinto la natura...

Nel 1923, in *Arte e morale*, e nelle opere di poco precedenti, è chiarissimo che per quanto riguarda l'estetica l'interlocutore privilegiato di Nishida sia Fiedler. Il testo cui Nishida fa più volte riferimento è infatti *Sull'origine dell'attività artistica*³⁰, da cui estrae e di cui interpreta quei passaggi che gli permettono, assieme a una rilettura del concetto bergsoniano di *mobilité*, di concepire il gesto creativo del pittore in quanto attività corporea in cui il colore, attraverso la visione creativa dell'artista, si autodetermina producendo nuova visibilità. Una simile attività corporeo-creativa è compiuta in un divenire tutt'uno con l'esperienza immediata e attiva della visione, in grado di produrre nuove forme. L'arte, infatti, si potrebbe dire con D. Formaggio, è sempre per Nishida “prassi intuitiva sensibile del corpo”³¹.

Di Fiedler Nishida riprende innanzitutto più volte quei passaggi di *Sull'origine dell'attività artistica* in cui l'occhio e la mano, l'intuizione e l'agire, coincidono, dando luogo a un gesto creativo che è espressione di sentimento. “Quando noi diventiamo interamente occhio o orecchio con tutto il nostro corpo, il sentimento entra empaticamente nelle cose e spontaneamente viene a essere accompagnato da atti (動作, *dōsa*) ar-

Mimesis, Milano, 2005, pp. 143-152.

³⁰ In K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo 2006, pp. 69-152.

³¹ D. Formaggio, *L'arte*, Isedi, Milano 1973, pp. 86 sgg.

tistici in quanto movimenti espressivi del sentimento”³². Non solo la teoria dell'*Einfühlung* viene in questo modo riletta da Nishida a partire dall'esperienza corporea della prassi visiva attuale, ma il divenire creativo dell'arte viene ricondotto allo slancio vitale di Bergson e a un particolare modo di stare corporeamente nel tempo che dura. L'autore che permette a Nishida tutti questi collegamenti interpretativi è appunto Fiedler.

Se si pensa così, il nostro consueto mondo delle sensazioni visive è il mondo delle sensazioni visive rispetto al nostro occhio normale: le sensazioni visive fino a un certo grado si aprono la strada nel mondo della materia, per così dire sono statue scolpite o quadri dipinti non con le mani, ma con la forza degli occhi stessi. Ma come dice Fiedler, il nostro consueto mondo delle sensazioni visive in quanto tale è incompleto, viene impedito dagli altri mondi d'oggetti; le sculture scolpibili con gli occhi, i quadri che si possono dipingere con gli occhi, sono incompleti. L'atto della sensazione visiva che è un flusso di *élan vital*, richiede in quanto atto di atti uno sviluppo infinito. Qui le mani vengono in aiuto dove gli occhi non riescono. Anche Fiedler dice che assumendo il punto in cui l'opera degli occhi è finita, la mano porta avanti lo sviluppo, *die Hand nimmt die Weiterentwicklung dessen, was das Auge tut, gerade an den Punkt auf und führt sie fort, wo das Auge selbst am Ende seines Tuns angelangt ist*³³. In quel momento le nostre mani diventano una parte degli occhi, ossia l'intero corpo diventa occhio. In questo modo il mondo della sensazione visiva compiuta è il mondo d'oggetti dell'arte. Scultura e pittura sono la realtà vista da un occhio che include in sé le mani. Quando lo scultore sta scolpendo, quando il pittore sta dipingendo, essi semplicemente stanno vedendo.³⁴

È in questi termini che Nishida, qui come in altri passaggi, può pensare filosoficamente grazie a Fiedler l'espressione artistica del sentimento del non-io o del Vero Sé di cui scriveva Hisamatsu nel suo scritto sull'*Immagine di Sé* riportato in precedenza. Nel momento in cui occhio e mano, *shodōka* e pennello, ma anche cavaliere e cavallo, arco e arciera e così via, coincidono in un fare corporeo immediato, si realizza “spontaneamente” un'opera d'arte, la cui bellezza dipende dal suo essere espressione immediata del sentimento. Una simile condizione di spontaneità o naturalezza (*shizentai*) sta al centro dell'estetica del primo Nishida, naturalezza che non è quella del neonato o dell'animale, né è da confondersi con il mero istinto, quanto piuttosto è qualcosa cui si arriva solo tramite un severo esercizio ascetico (鍛錬, *tanren*), alla fine di un lungo percorso che porta l'artista a un tale livello di libertà da poter creare “giocando”, in una condizione spirituale connotata da ciò che nell'estetica tradiziona-

³² NKZ III, 17.

³³ K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica*, op. cit., p. 108.

³⁴ NKZ III, 29.

le buddhista viene detto *yuge* (遊戯)³⁵, e che presenta molte affinità con la sprezzatura di Castiglione³⁶.

È bene ribadire, però, che non è per interpretare l'arte giapponese tradizionale che Nishida si impegna nel suo corpo a corpo con Fiedler, quanto piuttosto per sviluppare un pensiero estetico a partire dal quale poter interpretare in generale l'arte e qualunque gesto creativo, come si evince già nel breve saggio del 1919 intitolato *Il mondo d'oggetti dell'arte*³⁷, nel quale, sulla scorta di Coellen, Nishida tenta di interpretare a partire dalla sua lettura di Fiedler la pittura europea di fine '800 e le prime avanguardie. Da un simile e breve testo d'occasione appare chiaro come Nishida non tenti mai un'operazione scolasticheggiante nei confronti dello zen o del *geidō*, bensì cerchi sempre un pensiero di respiro universale, in cui il lavoro speculativo si realizzi a un livello interculturale e trasformativo caratterizzato dal suo essere orientale-*eppure*-occidentale.

Tornando per l'ultima volta ad *Arte e morale*, dato che non è possibile qui sviluppare più in dettaglio l'analisi della prima estetica nishidiana in esso contenuta³⁸, va però almeno riportato il prosieguo del lungo passo citato sopra, dove Nishida giunge a un passo dalla svolta che lo porterà alla fase mediana e tarda della sua filosofia, anticipando, non a caso, proprio nel contesto della sua estetica, il proprio pensiero a venire.

Quando lo scultore sta scolpendo, quando il pittore sta dipingendo, essi semplicemente stanno vedendo. Plotino dice che la natura non produce vedendo, quanto piuttosto il vedere della natura è un produrre,³⁹ ma su questo punto l'artista è la natura in quanto tale. Se poniamo che l'atto stesso della sensazione visiva sia il fluire di un grande élan vital, l'arte è uno straripare del grande flusso della vita che non può svilupparsi all'interno di canali come quelli degli occhi normali.⁴⁰

Il punto di svolta è dove Nishida scrive che l'artista, nel momento dell'atto creativo, attingendo a uno stato di “non-io”, diventa natura, o meglio: “l'artista è la natura in quanto tale”. È qui che sembra delinearci chiaramente il passaggio alle fasi successive del suo pensiero. Se l'artista diventa “natura”, è dunque la natura che attraverso il gesto creativo

³⁵ Sul concetto di *yuge* e più in generale di “gioco” nell'estetica tradizionale giapponese cfr. R. Ohashi, *Kire – Il bello in Giappone*, op. cit.

³⁶ Cfr. E. Fongaro, “Bodily Present Activity in History – An Artistic Streak in Nishida Kitaro's Thought”, in M. Yusa (a cura di), *The Bloomsbury Research Handbook of Contemporary Philosophy*, Bloomsbury, 2017, pp. 167-186.

³⁷ In E. Magno, M. Ghilardi (a cura di), *La filosofia e l'altrove*, cit., pp. 356-359.

³⁸ Una simile analisi è sviluppata in M. Ghilardi, *Una logica del vedere*, cit..

³⁹ Plotino, *Enneadi* 3, 8, 3.

⁴⁰ NKZ III, 29.

dell'artista esprime se stessa, natura non più in quanto "oggetto" per un soggetto-artista che in qualche modo la imita, bensì natura in quanto *ji-nen*, *Urkünstler* del quale l'opera d'arte non è altro che autodeterminazione. Il pensiero del primo Nishida sembra qui toccare il proprio limite, lasciando intravedere la "rivoluzione della rivoluzione copernicana di Kant" che avrà luogo nei testi degli ultimi anni, a conclusione di un lungo percorso teoretico che inizia dalla creazione del concetto di "luogo" in *Dall'agente al vedente*⁴¹, l'opera subito successiva ad *Arte e morale*.

5. ...e va bene se la natura attraverso Sesshū ha dipinto se stessa

Nel 1941, approdato ormai alla fase conclusiva del suo pensiero, Nishida torna a occuparsi di estetica in un lungo saggio intitolato *La creazione artistica come atto di formazione storica*, che si divide in quattro sezioni.

Nella prima Nishida mette subito in chiaro fin dalle prime pagine il mutamento di approccio che connota il suo nuovo pensiero estetico. Come si evince del resto già dal titolo del saggio, la prospettiva dalla quale muovere per interpretare la creazione artistica non è più quella dell'artista, come ai tempi di *Arte e morale*, bensì l'attività formativa propria del "mondo storico" nel suo incessante divenire creativo. Si tratta cioè, per usare i termini di Nishida, di "pensare anche i problemi fondamentali dell'estetica a partire dalla prospettiva della filosofia della storia"⁴², ossia a partire dall'autodeterminazione del mondo storico quale "luogo" entro cui gli artisti, essi stessi prodotti di un tale mondo, creano le loro opere. L'autore di riferimento, dunque, non è più Fiedler, di cui per altro Nishida riconosce e ribadisce l'importanza. Nishida ripete infatti anche qui che: "Chi ha pensato nel modo più profondo di tutti la creazione artistica come attività di formazione espressiva è stato probabilmente Fiedler"⁴³, aggiungendo subito però che il suo approccio alla creazione artistica è rimasto legato al "sé soggettivo della coscienza", ovvero al fare dell'artista in quanto soggetto. Infatti per Nishida l'approccio di "Fiedler è ancora soggettivo, in quanto la formazione espressiva viene pensata solo dall'unica direzione del sé della coscienza [...]. Io invece credo che si debba pensare la formazione espressiva a partire dalla prospettiva dell'autoformazione del mondo storico"⁴⁴, ovvero da un punto di vista ancora più originario, "a partire dal quale la contrapposizione di soggetto e oggetto si costituisce". Nishida cerca dunque di pensare l'origine del gesto e

⁴¹ NKZ III, 251-554.

⁴² NKZ IX, 234.

⁴³ NKZ IX, 235

⁴⁴ NKZ IX, 236.

dell'opera d'arte in una prassi attuale come quella già più volte indicata laddove ho cercato di mettere in risalto il legame del suo pensiero con l'estetica tradizionale del *geidō*. Solo che questa volta tale prassi non è più quella di un soggetto/artista, ma viene a coincidere con l'autodeterminazione del mondo storico stesso. Il processo di desoggettivazione del pensiero nishidiano è cioè ormai giunto ai suoi esiti ultimi e l'artista creatore si scopre a sua volta creatura, "prodotto" che "produce", ma a differenza del Sesshū di *Uno studio sul bene*, non è più semplicemente la "natura" in quanto *jinen* che si autodetermina nel fare artistico dell'artista. A differenza dello zen (si pensi a Dōgen, ad esempio, per il quale "monti e fiumi di adesso sono il compiuto manifestarsi delle parole dei Buddha del passato"⁴⁵) e della prima fase del pensiero nishidiano, la "natura", la "vita eterna", viene ora da Nishida pensata in riferimento all'arte nel suo costitutivo rapporto con la "storia", vale a dire come autodeterminazione di un mondo storico, un'idea questa che non sembra rinvenibile nell'estetica tradizionale giapponese e che rivela un aspetto peculiare della trasformazione creativa del pensiero interculturale, "orientale-eppure-occidentale", di Nishida e della sua estetica.

Gli autori di riferimento, dunque, divengono altri. Nishida rimanda qui soprattutto alla Scuola Viennese di storia dell'arte, a A. Riegl (1858-1905), che fu "il primo a pensare la creazione artistica come attività di formazione storica"⁴⁶, e soprattutto a W. Worringer (1881-1965), di cui Nishida cita a più riprese non solo *Astrazione e empatia*⁴⁷, ma anche i *Problemi formali del gotico*⁴⁸. Al momento di addentrarsi nella descrizione di come il mondo storico autodeterminandosi produca l'arte, Nishida fa però sorprendentemente riferimento a un'autrice non appartenente alla cerchia viennese né alla storia dell'arte in senso stretto, ma a quella dei Ritualisti di Cambridge, ovvero a Jane Ellen Harrison (1850-1928), di cui commenta e parafrasa a lungo *Ancient Art and Ritual*⁴⁹. Lo spunto della Harrison, la quale spiega come l'arte, il *drama*, nasca dal *dromenon*, dal rito, permette a Nishida di mettere concretamente a fuoco come il mondo storico, in una fase in cui è caratterizzato da un prevalere del "sentimento", dell'"emozione", del *pathos*, si autodetermini in forme che all'inizio sono "rituali", ma che poi – come nella tragedia greca – diventano progressivamente opere di fruizione estetica. L'origine dell'arte viene così ricercata da Nishida, sulla scia della Harrison, nelle antiche danze rituali,

⁴⁵ Dōgen 道元, *Shōbōgenzō* 『正法眼藏』, Shunjūsha, Tōkyō 1995, inizio del capitolo *Sansuikyō*, p. 316: 「而今の山水は、古仏の道現成なり」.

⁴⁶ NKZ IX, 236.

⁴⁷ W. Worringer, *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 2008.

⁴⁸ W. Worringer, *Problemi formali del gotico*, Cluva, Venezia 1985.

⁴⁹ Jane E. Harrison, *Ancient Art and Ritual*, T. Butterworth, London 1913.

che sono interpretate quali “espressioni comunitarie di emozioni forti” in grado di dare origine a “forme”, seguendo un processo che rivela sorprendenti affinità con la concezione warburghiana delle *Pathosformel*. Per Nishida, infatti, l’“autoformazione del mondo storico [...] deve darsi per prima cosa a livello di emozioni”, ossia ciò che chiamiamo “cultura” trova storicamente il suo fondamento innanzitutto nel *pathos*⁵⁰. Una sorta di *ékplēksis* emozionale crea forme in un rituale primitivo che rappresenta secondo Nishida “la matrice” (*suteroban*, ステロ版) da cui prende origine l’arte. Il “corpo” dell’artista, all’inizio del danzatore, è secondo Nishida espressione di una “poiesis del mondo”⁵¹, di una “tecnica del Cielo”⁵², (Cielo qui nel senso confuciano di *tian* 天), rispetto alla quale il gesto creativo viene concepito da Nishida come una “poiesis-eppure-praxis” in una condizione di “coincidenza di corpo e spirito” (*shinshin ichinyo*), come già visto in precedenza. Solo che ora il gesto creativo è da intendersi “storicamente”, nel senso che l’autodeterminazione del mondo storico dà luogo a varie epoche, arti, stili, opere, ognuna a suo modo espressione unica e completa di un *pathos*, in una molteplicità di esiti in cui non è possibile istaurare alcuna gerarchia.

È a questo livello storico che, assieme alle analisi dello storico tedesco L. Ranke (1795-1886), Nishida recupera il discorso di Worringer, soprattutto in relazione al “gotico” come stile né organico né geometrico, ma non per questo minore o secondario. Se da un lato riconosce e si lascia ispirare dall’apertura d’orizzonte dell’analisi worringeriana, Nishida ne riconosce tuttavia un limite nell’incapacità di estendersi efficacemente oltre l’ambito europeo. L’approccio worringeriano meriterebbe invece di essere proficuamente trasposto anche alle espressioni artistiche delle altre culture, l’interpretazione delle quali resta secondo Nishida ancora tutta da fare. Una simile estensione presupporrebbe tuttavia un cambio di prospettiva radicale rispetto all’eurocentrismo che ha dominato il pensiero estetico e la storia dell’arte occidentali, che per Nishida trova esemplificazione paradigmatica nella filosofia della storia hegeliana. Per Nishida, infatti, “anche un grande filosofo come Hegel, che ha avuto la capacità di sintetizzare molte cose diverse nel suo pensiero, scrive che la cultura orientale sviluppandosi diventa la cultura occidentale”⁵³, il che però secondo Nishida contraddice l’evidenza dei fatti: le culture senz’altro si sviluppano incessantemente stando in relazione tra di loro,

⁵⁰ NKZ IX, 255.

⁵¹ NKZ IX, 274.

⁵² NKZ IX, 248.

⁵³ K. Nishida, *Problemi fondamentali della filosofia*, Marsilio, Venezia 2014, pp. 192.

ma questo non significa però che [una cultura] sviluppandosi diventi l'altra, che la cultura orientale sviluppandosi diventi la cultura occidentale o la cultura occidentale quella orientale. Detto in termini estremamente semplici, anche a livello di pittura l'Occidente e l'Oriente sono radicalmente diversi. La pittura a inchiostro orientale sviluppandosi non diventa la pittura occidentale [...] né del resto la pittura occidentale sviluppandosi diventa la pittura orientale.⁵⁴

Recuperando l'arte di epoche storiche e stili fino ad allora posti al di fuori dal canone "classico", Riegl e Worringer hanno finalmente aperto secondo Nishida la possibilità di pensare anche l'arte non-occidentale in modo libero da pregiudizi, di tentare cioè di andare oltre una rigida dicotomia assiologica occidente/oriente, permettendo un approccio nuovo alla pluralità delle espressioni artistiche e culturali. In questo senso Nishida tenta, ad esempio, verso la conclusione del suo saggio, di sviluppare un'interpretazione della linea "orientale" sulla scorta di come Worringer ha trattato la linea del gotico. Per concludere questo testo di introduzione al pensiero estetico di Nishida, vorrei riprendere perciò, tra i molteplici spunti del saggio del 1941, il riferimento alla linea, che permette di ricollegarsi in queste ultime righe a quanto esposto da Hisamatsu nel suo testo sullo *shodō*.

Secondo Nishida, infatti, la "linea orientale" condivide con la "linea gotica" innanzitutto il suo non essere immediatamente assimilabile alla pura astrazione.

*L'arte orientale non si è sviluppata nella direzione trascendente allo stesso modo dell'arte primitiva, ma si può dire si sia sviluppata in una prospettiva a metà, come il gotico, ma in una direzione del tutto contraria ad esso.*⁵⁵

In che senso la linea orientale va in direzione contraria al gotico? Se si considera il suo peculiare modo di stare in armonia con la natura, "l'arte giapponese ..., al contrario, si potrebbe anche dire sia greca. Eppure non dipende da un desiderio artistico⁵⁶ uguale a quello greco, anzi forse da uno a esso contrario"⁵⁷. Se si considerano la pittura sino-giapponese o l'arte dello *shodō*, "le linee dell'arte orientale non sono organiche in senso greco, ma non per questo sono però gotiche, e meno che meno egiziane"⁵⁸. La "linea orientale" costituisce così uno dei problemi che

⁵⁴ K. Nishida, *Problemi fondamentali della filosofia*, Marsilio, Venezia 2014, p. 193.

⁵⁵ NKZ IX, 298.

⁵⁶ Il termine qui resto con "desiderio artistico", 芸術意欲, *geijutsu iyoku*, è il modo con cui Nishida rende il termine tedesco *Kunstwollen*.

⁵⁷ NKZ IX, 298.

⁵⁸ NKZ IX, 299.

secondo Nishida un'estetica "orientale-eppure-occidentale" non può evitare di porsi, un problema che se da un lato sembra implicare un concetto diverso di "natura" e di "astrazione", dall'altro si ricollega immediatamente a un ulteriore problema, quello di uno "spazio orientale", aperto dalla naturalità e spontaneità (*shizentai*) di un agire aduale in intimità con le cose, espresso ad esempio dal monaco amidista Shinran (親鸞, 1173-1263) nella sua celebre lettera su *jinen hōni* (自然法爾)⁵⁹. Un simile spazio, "uno spazio che non si pone di contro a un sé, ma uno spazio in cui il sé è"⁶⁰, sembra prendere forma ad esempio nella topologia di alcuni edifici tradizionali giapponesi, come le cosiddette "stanze da tè" (茶室, *chashitsu*), entro cui alcune persone si ritrovano per "sprofondare"⁶¹ nell'intimità di un evento/incontro "unico e irripetibile" (一期一会, *ichigo ichie*)⁶², semplicemente per bere del tè, magari da una "tazza nera *raku*" che "racchiude in sé Cielo e Terra"⁶³.

Il discorso a questo punto potrebbe o forse dovrebbe essere ampliato approfondendo i riferimenti che Nishida dissemina nel suo testo alla natura intesa come *shizen* o *jinen*, allo spazio come "luogo-in-cui" si può dare un "agire diventando cosa", alla pittura a inchiostro cinese o al buddhismo che fa da sfondo alle arti del *geidō*. Basti qui considerare che *shodō* e architettura, linea e spazio sembrano porre a Nishida lo stesso problema, come si può ben cogliere anche in un breve scritto d'occasione che Nishida dedicò allo *sho*, intitolato *Il bello nello sho* (書の美, *Sho no bi*),⁶⁴ che fu composto nel maggio del 1930, una decina di anni prima *La creazione artistica come atto di formazione storica*. Musica, *sho* e architettura sono infatti secondo Nishida accomunati dalla questione del "ritmo", ovvero dal loro modo di essere (nel) tempo.

Il bello nello sho

In occidente la "calligrafia" [*sho*] non rientra tra le belle arti [*bijutsu*], mentre si può affermare che in oriente vi occupi un notevole spazio. Che tipo d'arte [*bijutsu*] è lo *sho*? Va da sé che il bello sta nell'unione di soggetto e oggetto, ma tra le arti ve ne sono alcune in cui la cosa principale è riprodurre un oggetto oggettivo, altre in cui si tratta di esprimere un sentimento soggettivo. Pittura e scultura appartengono al primo tipo, mentre qualcosa

⁵⁹ NKZ IX, 299. Per la traduzione della lettera di Shinran cfr. M. Ghilardi, E. Fongaro, *L'idea di natura tra Cina e Giappone*, cit., pp. 149-150. La lettera su *jinen hōni* di Shinran è tradotta anche in A. Tollini, *Antologia del buddhismo giapponese*, Einaudi, Torino 2009, pp. 148-149.

⁶⁰ NKZ IX, 282.

⁶¹ NKZ IX, 282.

⁶² Sull'architettura della stanza da tè e sulla sua estetica cfr. R. Ōhashi, *Kire – Il bello in Giappone*, op. cit., e A. Tollini, *La cultura del Tè in Giappone*, Einaudi, Torino 2014.

⁶³ NKZ IX, 298.

⁶⁴ NKZ VII, 331-332.

come la musica al secondo. Nel caso dell'architettura è certo difficile parlare di espressione del sentimento, ma in ogni caso non si tratta di riprodurre un qualche oggetto, quanto piuttosto di manifestare un tipo di ritmo [リズム, *rizumu*], per cui si potrebbe anche pensare che appartenga al secondo tipo. Se si prova a suddividere le arti come qui sopra, lo sho non imita nessun oggetto, è qualcosa in cui si esprime il proprio sentire e dunque è simile alla musica e all'architettura, si può dire sia qualcosa che esprime la bellezza del ritmo. Somiglia all'architettura nel suo riferirsi al ritmo di forme in quiete, ma a differenza dell'architettura non ha fini pratici, è manifestazione del ritmo della vita libera. In questo è piuttosto simile alla musica. Mi chiedo se non sia possibile pensare che occupi una posizione a metà tra l'architettura e la musica. Forse si potrebbe affermare che si tratta di "musica pietrificata"⁶⁵.

Schopenhauer considerava la musica l'arte più profonda in quanto ciò che esprime la volontà stessa che è la cosa in sé⁶⁶. Non c'è niente che manifesti il nostro sé in quanto tale come il ritmo. Si può ben dire che il ritmo è l'essenza della nostra vita. La musica e lo sho non sono legate all'oggetto come pittura e scultura, quanto piuttosto sembrano essere le forme d'arte più direttamente in contatto con il nostro sé, essendo qualcosa che esprime immediatamente il ritmo in quanto tale. La peculiarità dello sho in quanto arte consiste nel vedere un tale ritmo in quiete.

Il valore dello *sho*, allora, più che dalla cosiddetta "abilità tecnica", forse dipende dalla persona che lo pratica. Certo, tutte le arti sono manifestazioni della persona dell'artista in quanto tale. Ma non solo in pittura e scultura, anche nella musica credo vi siano molti vincoli oggettivi. Nello sho, invece, tali vincoli sono molto pochi, tramite la forma dell'ideogramma che, attraverso la sensazione muscolare, viene formato da semplici linee e punti, si esprime liberamente il dinamismo della vita del sé [*jiko no seimeï*].

Nishida affronta in questo breve testo la questione della "linea orientale" attraverso il concetto di ritmo, un ritmo la cui peculiarità consiste però nel venire "visto" nel suo essere "in quiete". Il concetto apparentemente contraddittorio di "ritmo in quiete", ritmo statico "visibile" in un segno ideografico, implicherebbe a questo punto un'analisi precisa del concetto di tempo e in particolare di "istante", che Nishida elabora via via all'interno della sua opera e che sembra costituirne l'elemento ontologico fondamentale, ma che non può essere tentata in questa sede. Al posto di una simile ricerca, e per cercare di concludere rimanendo in ambito estetico, si potrebbe considerare invece ad esempio la danza, e dunque con E. Benveniste, il senso antico, pre-platonico, del termine greco *rhythmos* quale "forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove

⁶⁵ F. Schelling, *Filosofia dell'arte*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 1997, p. 257.

⁶⁶ Si veda ad esempio A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza, Roma-Bari 1989, libro terzo, cap. 52.

[...]. [*Rhythmos*] si addice al *pattern* di un elemento fluido, a una lettera arbitrariamente modellata, a un peplo che si dispone a piacimento⁶⁷. Forse è a partire da una simile idea di ritmo e di forma che si può intuire cosa Nishida intendesse con “ritmo in quiete”, associandola a quanto il teorico e massimo autore del teatro nō Zeami (世阿弥, 1363ca-1443ca) scrive riguardo all’istante in cui nella danza del nō si passa da quiete a movimento o da movimento a quiete. Qui il ritmo dell’esistenza sembra rivelare un “tempo vuoto” all’origine del gesto estetico, che Zeami nel suo trattato *Lo specchio del fiore*⁶⁸ chiama *senu hima*, un certo tempo (*hima*) in cui non si fa nulla (*senu*), che è ciò che costituirebbe l’essenza del ritmo e della bellezza (*omoshirosa*) della danza del teatro nō. Nel coincidere con questo tempo in cui non si fa nulla, in cui il ritmo appare in quiete, sembra consistere per Nishida l’esperienza estetica e il senso ultimo del gesto di un’arte espressione libera del dinamismo della vita del sé-*éppure*-Sé. Interpretato a partire dalla prospettiva dell’arte occidentale – fa notare Nishida alla fine del suo saggio del 1941 – tutto ciò potrebbe apparire come una sorta di “mistica” o di “simbolismo”⁶⁹, come molto spesso accade in effetti al fruitore occidentale quando ci si accosta all’arte orientale o giapponese. Si tratta per Nishida di un errore interpretativo dovuto a un approccio sbagliato, che proprio un pensiero estetico interculturale dovrebbe contribuire un po’ alla volta a smascherare.

Worringer afferma che ancora non c’è un Rohde che abbia scritto la *Psyche del Nord Europa*, ma lo stesso vale a mio giudizio anche riguardo alla *Psyche orientale e giapponese*. E mi auguro che appaia presto anche un Dvořák che scriva una storia dell’arte orientale e giapponese.⁷⁰

In effetti, resta ancora molto da fare.

⁶⁷ E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 2010, pp. 390-399.

⁶⁸ Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano 1966, p. 178-179.

⁶⁹ NKZ IX, 300.

⁷⁰ NKZ IX, 300.

Corporeità e desoggettivazione nell'estetica interculturale di Kitarō Nishida

Il presente saggio intende mostrare alcuni caratteri specifici della tradizione artistica giapponese, a partire dalle riflessioni del filosofo Kitarō Nishida (1870-1945) e del maestro Zen Shin'ichi Hisamatsu (1889-1980). Attraverso l'analisi di alcuni testi e la presa in considerazione di alcune esperienze artistiche, come la pittura, la calligrafia, la ceramica *raku* o il teatro *nō*, emerge la stretta connessione tra dimensione estetica e dimensione etica, dal momento che l'esercizio artistico permette attraverso una pratica corporea un processo di trasformazione e di liberazione dall'attaccamento all'ego.

PAROLE CHIAVE: Giappone, arte, calligrafia, pittura, adualismo, desoggettivazione

Corporeality and Desubjectivation in Kitarō Nishida's Intercultural Aesthetics

This essay aims to show some particular characters in the Japanese artistic tradition, through the analysis of some passages by the contemporary philosopher Kitarō Nishida (1870-1945) and the Zen master Shin'ichi Hisamatsu (1889-1980). Taking into account also some artistic experiences, such as those of ink painting, calligraphy, *raku* pottery or *nō* theater, a strong connection between aesthetics and ethics appears: art and its gestures allows in fact thanks to bodily activity a process of transformation and liberation from attachment to ego.

KEYWORDS: Japan, art, calligraphy, painting, adualism, desubjectivation

Seconda parte.

Filosofia del jazz e prassi della libertà

a cura di Massimo Donà, Stefano Marino e Giovanni Matteucci

Massimo Donà, Stefano Marino e Giovanni Matteucci
Introduzione

Filosofia del jazz e prassi della libertà: il titolo di questa sezione monografica del presente numero di “Scenari” si ripropone di indagare da un punto di vista filosofico – attraverso i contributi di alcuni specialisti italiani dell’argomento – una delle forme espressive, o se si vuole artistiche, più note, originali e importanti del Novecento¹. Là dove la specificazione “espressive, o se si vuole artistiche” è intesa a specificare già a questo livello puramente introduttivo come il jazz, fra le altre cose, sia un argomento interessante e importante per la filosofia, e nella fattispecie per l’estetica, in virtù della sua capacità di rimettere in discussione le nostre concezioni abituali della creazione e anche della fruizione artistica.

Quanto al primo punto, cioè la creazione, è sufficiente pensare all’intreccio inestricabile, o se si vuole alla dialettica, tra composizione, esecuzione-interpretazione e continua reinvenzione del brano che ha luogo nel jazz e in un certo senso è costitutiva di esso, e che, per l’appunto, impone allo studioso di estetica di ripensare il modo netto con cui – in base alla tradizione europea colta sulla cui base si è orientata buona parte degli scritti di filosofia della musica della nostra tradizione – si è soliti invece distinguere e disgiungere tali momenti dell’esperienza musicale. Nel jazz, com’è noto, ciò ha luogo principalmente per via di una delle sue caratteristiche-chiave con le quali, anche a livello di senso comune e percezione diffusa nel pubblico, si è soliti persino identificare il jazz stesso, ovvero l’improvvisazione. Non è un caso, allora, che alcuni fra i contributi qui raccolti – segnatamente quelli di Daniele Goldoni, di Leonardo Vittorio Arena, di Arrigo Cappelletti e Furio Sandrini, e di Alessandro Bertinetto, che formano una sorta di primo blocco di questo fascicolo a carattere più marcatamente teorico e concettuale – vertano proprio sull’improv-

¹ In questa sezione del presente fascicolo di “Scenari” si è scelto di adottare un metodo di citazione differente (ovvero quello che prevede il riferimento solo a cognome dell’autore, anno e pagina, riservando invece i riferimenti completi alla sezione finale della bibliografia alla fine di ogni saggio) per una precisa scelta redazionale.

visazione, proponendone peraltro letture differenti che, ci auguriamo, potranno risultare intriganti e stimolanti per i lettori anche in virtù della loro diversità di prospettive e approcci, in uno spirito di sano pluralismo anch'esso molto adatto a un lavoro sul jazz.

Quanto al secondo punto, poi, e cioè la fruizione, è cosa ben nota a qualunque appassionato di questo genere musicale, o più semplicemente a chiunque si sia recato a un concerto di jazz, come esso – volendo fare riferimento a due concetti elaborati da Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, filosofi appartenenti alla cosiddetta Scuola di Francoforte e autori di alcuni fra i contributi all'estetica più importanti di tutto il Novecento – richieda all'ascoltatore un singolare mix di “ricezione nella distrazione” da un lato e “raccolgimento” dall'altro, cioè ascolto concentrato o persino “strutturale”². Vale a dire, per esemplificare in maniera concreta quest'idea, che tipicamente si può ascoltare il jazz dal vivo in club in cui non vige il silenzio assoluto che è tipico di un teatro o una sala da concerto per musica classica (sebbene jazzisti come Keith Jarrett, quando si esibiscono in tali luoghi, esigano questo tipo di atmosfera quasi sacrale³) ma in cui, al contrario, si scambiano due chiacchiere, si beve del vino, si cena insieme, e dunque si assume un atteggiamento fruitivo parzialmente distratto dinanzi a una musica che però, soprattutto se i musicisti sul palco sono di buon livello o di ottimo livello (come accade spesso nel jazz), quanto alla sua qualità intrinseca inviterebbe al raccolgimento, o perlomeno a un ascolto concentrato. Raccolgimento e concentrazione che, d'altra parte, l'ascoltatore assume spesso invece quando si ascolta il jazz su disco, cd o altro supporto in un ambiente silenzioso, per esempio nella quiete casalinga che favorisce per l'appunto l'assunzione di un diverso atteggiamento fruitivo, anche dinanzi al medesimo brano della

² Per la dicotomia fra raccolgimento e distrazione come modalità antitetiche di fruizione estetica, cfr. Benjamin 2012, pp. 36-40, 86-88, 133-135. Il concetto di ascolto strutturale è invece mutuato da Adorno, che lo contrappone a varie tipologie di ascolto a suo giudizio inadeguate. Sui differenti modi di ascolto teorizzati da Adorno nei suoi scritti musicologici, cfr. ad esempio Adorno 1971 (pp. 3-25), 1982 (pp. 11-106), 2002 (pp. 188-192), 2004 (pp. 95-125).

³ Non a caso, per questo così come per altri motivi (fra i quali, ad esempio, la quasi impareggiabile capacità di destreggiarsi egualmente bene con il repertorio degli standard jazz in trio con Peacock e DeJohnette, con il jazz rock nella band di Miles Davis di fine anni Sessanta, con sperimentazioni ardite e dissonanti con Charles Lloyd agli esordi e poi col proprio “quartetto americano” negli anni Settanta, con la dimensione del piano solo in libera improvvisazione in teatri e sale da concerto abitualmente usate per l'esecuzione di musica classica, o finanche con l'esecuzione di quest'ultima come nel caso delle sue registrazioni di composizioni di Händel, Mozart o Shostakovich su etichetta ECM) Keith Jarrett è unanimemente considerato un musicista *sui generis*, una figura capace come poche altre di scompaginare le usuali distinzioni e categorizzazioni adoperate per distinguere i generi musicali, insomma un pianista il cui “lavoro [...] è difficile non definire ‘senza confini’” (Polillo 1997, p. 818).

medesima jazz band ascoltata in parziale distrazione nel club. Il che, fra le altre cose, apre pure la questione del primato, nel jazz, della registrazione sonora tecnicamente riproducibile rispetto all'*hic et nunc* della performance live irripetibile, oppure viceversa. Una questione, quest'ultima, evidentemente ricca di implicazioni sotto il profilo tanto dell'ontologia quanto della fenomenologia della musica.

Anche sotto il punto di vista della fruizione, così come sotto il punto di vista della creazione e dello scardinamento o quantomeno ripensamento della distinzione rigida dei ruoli fra compositore ed esecutore, il jazz appare dunque come una forma espressiva singolarmente "borderline", e quanto mai interessante pertanto per essere indagata anche su un piano teorico e, nella fattispecie, filosofico. Indagine teorica che poi, qualora si voglia estendere lo sguardo oltre il confine di ciò che è strettamente musicale e si voglia considerare quanto la musica (al pari di ogni altra forma espressiva e culturale prodotta dall'essere umano) viva nella società, sia parte della società, e quindi sia influenzata dalla società e al contempo la influenzi, può facilmente andare a sfociare in un'investigazione dei rapporti fra jazz, etica, politica e cambiamenti sociali. È precisamente questa l'ottica adottata nel secondo blocco di questo fascicolo, comprendente i contributi di Giacomo Fronzi, Giacomo Franzoso, Raul Catalano e Stefano Marino, e volto a indagare varie connessioni del jazz a movimenti di rivendicazione di libertà ed emancipazione attraverso il Novecento.

Alla luce di tutto ciò, la chiave di lettura unitaria (ma di un'unità non ottenuta coercitivamente a spese della molteplicità, anzi) che è stata adottata nel presente fascicolo monografico di "Scenari" sul jazz è quella riassumibile, come si diceva, nel concetto di "prassi della libertà". Là dove l'enfasi sulla dimensione della prassi vuol significare qui il fatto che un insegnamento non secondario che si trae dal jazz sta appunto nella necessità di tradurre in processo operativo e condiviso (comunicativo) le articolazioni della forma e, nel caso specifico, del materiale musicale. Se il jazz è, iconicamente, improvvisazione non lo si deve a una chimerica indifferenza per grammatiche e norme, ma per la capacità di rendere azione regole che mostrano di avere un significato anche in territori inattesi. Come a dire che la libertà non è, nel jazz paradigmaticamente, uno stato ideale di sospensione di cui godere, ma una pratica travagliata attraverso la quale mettersi in caccia in virtù, anziché a dispetto, delle regole stesse che rendono comunicabile anche il gesto apparentemente più arbitrario. Un esercizio dialettico di liberazione, come si potrebbe anche dire, proprio guardando al contempo ai due versanti su cui, come si diceva, si dispongono gli interventi che seguono: quello "astratto" dello statuto del jazz e quello "concreto" dell'impasto etico-sociale che vi si esprime.

Bibliografia

Adorno Th. W.

1971 *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino.

1982 *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Einaudi, Torino.

2002 *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino.

2004 *Sulla popular music*, Armando, Roma.

Benjamin W.

2012 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, Donzelli, Roma.

Polillo A.

1997 *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afroamericana*, Mondadori, Milano.

Daniele Goldoni

Improvvisare aiuta ad abitare felicemente

1. Introduzione. Quante libertà?

Nella storia del jazz libertà e liberazione sembrano di famiglia. Una famiglia con parenti e discendenti così numerosi che a volte è difficile vedere le somiglianze. Ogni volto suggerisce una genealogia, ma i rami si confondono: è capitato che jazz, improvvisazione e liberazione in musica abbiano preso strade in parte divergenti. Così non è male se la filosofia, per la quale da qualche tempo il jazz e l'improvvisazione musicale sono diventate materia di studio¹, si attrezza per illuminare che cosa in quella materia la tocca in modo "pericolosamente 'liberatorio'" (Donà 2006 a, 18). E per capire qual è il pericolo.

Il centenario del primo disco di jazz ha diffuso documenti di reazioni stupite e un po' scandalizzate a trasgressioni sonore e di danze innescati dal gruppo di Nick La Rocca. Maggiore libertà negli stili di vita sono registrati dalla letteratura nella "età del jazz": non ancora entrati nell'orizzonte della filosofia. Ma già in Kerouac (*On the Road*) il jazz e l'improvvisazione sono parte essenziale di una forma di esistenza "libera" che continua la tradizione americana libertaria². Questa confluisce in parte nei movimenti anticapitalisti, antimperialisti, antirazzisti. Il jazz americano di "avanguardia" e quello europeo vi partecipano con intenti comuni ma anche con differenze che riflettono diversi contesti e urgenze – per esempio dei movimenti di liberazione afroamericani (Malcolm X, Black Panther). Fra un intellettuale newyorkese bianco che ascolta jazz "di avanguardia" e LeRoi Jones c'è molto in comune: sono entrambi "intellettuai" nordamericani, entrambi si battono per la libertà e la democrazia, entrambi hanno letto Ginsberg,

¹ Non posso dar conto qui di una folta letteratura, in cui le competenze filosofiche, musicali e musicologiche si incrociano con diversi pesi e misure, se non contestualmente agli argomenti che tratto e comunque limitatamente. Ricordo come segno del cresciuto interesse filosofico "accademico" per jazz e improvvisazione, fra altri, Hagberg 2000.

² Day (2000) rivendica una genealogia dell'improvvisazione jazz dal "perfezionismo morale" di R. W. Emerson.

ascoltato Miles Davis, John Coltrane, Ornette Coleman e Cecil Taylor. Ma come li hanno intesi? Per il primo sono avanguardia secondo un concetto di *arte* contemporanea. Anche per Baraka quella poesia e quella musica sono avanguardia, ma quella è musica di un “popolo” (*people*) (cfr. Baraka 2011; 2012, pp. 129-130, 187). Anche secondo il recente *Message to our Folks*, dedicato all’Art Ensemble of Chicago (Steinbeck 2017), ne andava della liberazione di una gente (*folks*). Somiglianti letture della *free improvisation* (soprattutto della musica di AACM) si trovano nella differenza che George Lewis fa fra approccio “eurologico” e “afrologico”, volto a salvare un canto e una lingua afroamericana oppressa e a rischio di cancellazione (Lewis 2004). La denuncia di un jazz virtuosistico che ha conquistato un pubblico internazionale ma ha perso la sua comunità è stato il cuore del film *Mo’ Better Blues* di Spike Lee.

Per capire di che libertà o liberazione si tratta è necessario capire *chi e da che cosa* si libererebbe. La parola “popolo”, o anche l’inglese *people*, sono tutt’altro che chiare. Con esse si intendono non solo i “popoli” nei significati otto-novecenteschi delle organizzazioni politiche moderne, ma anche “etnie”; oppure anche la “gente”, le “masse”, la “folla” (cfr. per esempio Smith 1998, pp. 63 n. 1, 72 ss.)

2. “Musica classica americana”?

La rivendicazione che il jazz sia “musica classica americana” (Taylor 1986) (ma anche la discussione che l’ha accompagnata: cfr. per esempio Pa-reles 1999; Philen 2007) non ha portato una chiarificazione circa la natura del “soggetto” di queste musiche, ma è piuttosto un *sintomo* del problema. Semplificando, per cominciare, la questione può essere scorporata in due: il jazz è musica *classica*? È musica *americana*?

2.1 Jazz: musica “classica” in quanto musica d’“arte”

In Occidente la parola “classico”, riferita alle arti, rinvia alla ricostruzione a posteriori – in seguito a ciò che viene interpretato come un’interruzione – di una tradizione di pratiche artistiche, culturali, filosofiche. Tale tradizione è narrata e legittimata da esempi eccellenti da imitare. Al fine della imitazione o emulazione, vengono astratte dalla tradizione aspetti formali, regole, “stili”. La ricostruzione include un contesto etnico e storico in una gerarchia che stabilisce quegli esempi come modelli superiori. Così è accaduto per l’arte “classica” greca, poi romana, nel Rinascimento; all’inizio dell’Ottocento con la “musica classica”, grazie a una selezione di esempi musicali come modelli per decidere che cosa sia “arte” musicale. Dalla fine del Settecento, *le* arti sono diventate *l’arte* “bella” in assoluto, “geniale” e

“originale” per virtù “trascendentale”, perciò *a priori*: il “gusto” la media per il popolo (Kant 1983, §§ 40, 48). Le musiche sono diventate *la* musica, eventualmente “assoluta”. Così “musica classica” e “arte” si sono sovrapposte, lasciando i livelli inferiori di arte alla musica “leggera”, “popolare” o *popular* (commerciale).

2.2 Musica romantica e registrazione

In effetti l'intreccio fra jazz come voce di un popolo e arte c'è fin dall'inizio. I gruppi di New Orleans e Dixieland, i musicisti delle orchestre di Chicago, avevano uno spazio definito nell'industria musicale di allora: era arte, anche se “popolare”. Ma la rivendicazione recente che il jazz sia “musica classica” mira a parificarla in dignità con la “classica” della tradizione “colta” (Taylor 1986). Per fare questo ci sono ottime ragioni. Nel ruolo solistico si è evidenziata – anche grazie a una critica “bianca” agiografica, indulgente volentieri sugli aspetti *bohémien* – una genealogia dalla figura del musicista romantico: diventato “classico”. Questo è “l'insolito ruolo del jazz come arte ottocentesca in pieno XX secolo” (Gioia 2007, pp. 26, 110 ss.).

Ora però la registrazione è decisiva affinché il solismo moderno dell'improvvisazione diventi “arte”: “Red” Allen impara da Louis Armstrong ascoltandone i dischi, pur abitando nella stessa New Orleans (Gioia 2007, p. 88)³. L'industria musicale produce modelli “eroici” e ne vive. Per fare altri esempi macroscopici, Miles Davis e John Coltrane hanno condiviso per tutta la vita, con accenti e soluzioni diverse, un doppio spirito e ruolo: di chi suona e “parla” alla propria gente e di chi deve guadagnarsi il proprio posto di artista “originale” e innovativo nello spazio culturale e commerciale di avanguardia, ben definito dalla critica (allora quasi sempre “bianca” nella cultura e nel possesso dei mezzi di comunicazione)⁴.

2.3 Classicismo

Il jazz è diventato musica “classica” anche in altro senso: con la divulgazione e legittimazione presso un pubblico colto, nelle università, operato da Dave Brubeck, grazie anche a scelte formali convenienti. È anche avvenuto un esplicito richiamo alla musica classica da parte di gruppi come il Modern Jazz Quartet e di musicisti della cosiddetta *Third Stream*.

³ Caporaletti 2005 parla di “codifica neoauratica”.

⁴ Che la musica di Davis sia sempre stata rivolta alla propria gente è affermato da Baraka 2012. Al contrario: Marsalis 2011, pp. 131-133. Sui cambiamenti da *Bitches Brew* all'“ultimo Miles”, cfr. Tingen 2001; Cole 2005; Salvatore 2007; Merlin Rizzardi 2009; Cerchiarì 2013; Donà 2015. Sulla ricerca di Coltrane dell'originalità per ragioni poetiche e anche in relazione con la critica, cfr. Porter 2006, p. 209.

I più recenti progetti di Uri Caine con musiche di Mozart, Wagner, Verdi, Mahler, di The Bad Plus con la *Sacre*, mostrano qualcosa di più interessante: qualcosa di profondo e intimo nella parentela fra musica “classica” e jazz, che Evangelisti individuava come elemento “sintattico e formale”.

2.4 Forma e sintassi

Evangelisti riconosceva l’origine etnica, africana, e nel blues del jazz, ma anche la genealogia jazzistica della improvvisazione e della musica “indeterminata” (Cage), e in certa misura anche della propria esperienza e idea della libera improvvisazione:

Il jazz, da punto di vista tecnico sintattico e formale, si è sempre rifatto alla musica colta, anche, e a maggior ragione, nelle sue successive evoluzioni più intellettualistiche; nella fase neoclassica, con l’improvvisazione di fughe; nella fase dodecafonica; nella fase recente, con il tentativo di sbarazzarsi del tematismo dei ritmi di base. È chiaro così che il Gruppo d’Improvvisazione nato negli Stati Uniti e in Italia fonda la propria esistenza su valide ragioni storiche (Evangelisti 1991, pp. 65-66).

2.5 Musica americana?

Chi parla del jazz come “musica classica americana” rivendica un carattere etnico? Così può sembrare:

Classical music must be time tested, it must serve as a standard or model, it must have established value, and it must be indigenous to the culture for which it speaks. Jazz meets the criteria by which classical music is judged (Taylor 1986, p. 24).

“Indigenous” è un’espressione forte. Forse un po’ troppo per ciò di cui parla, come vedremo fra poco.

Il ragionamento di Taylor è prossimo a quello di Wynton Marsalis. Questi indica in blues e gospel il cuore del jazz, caratterizzandone gli elementi di base, soprattutto lo swing. Si capiscono i buoni motivi per cui egli polemizza con tutti gli aspetti più lontani da questo cuore: i tecnicismi (lui supertecnico!). Si capiscono anche i motivi per cui, da questa tradizione, polemizza con l’orizzonte di ricerca linguistico-formale delle avanguardie di genealogia europea. Purtroppo lo fa con semplificazioni discutibili (e ce n’è anche per le avanguardie culturali americane, quando sostiene che l’idea di libertà di Ginsberg e degli *hipsters* è stata addirittura dannosa per il jazz: Marsalis 2011, pp. 95-96). Lo fa con semplificazioni inaccettabili quando fraintende la ricerca di Coltrane (Marsalis 2011, pp. 125-126), o quando mette in discussione di fatto la *free improvisation* (mentre “salva” Ornette Coleman).

Ma in che cosa consiste il carattere “americano” che il jazz manterrebbe della sua genealogia da blues, gospel e swing? Marsalis nega, contro altre interpretazioni, il carattere “razziale” del jazz, e lo fa con molti esempi personali di musicisti “bianchi” (Marsalis 2011, pp. 54 ss., 93-94). In questo modo, però, evita di affrontare la questione del carattere “etnico” della musica, che non dipende esattamente dal colore della pelle di chi la suona. Alla fine approda a un concetto di “americano” di carattere politico-sociale:

Il processo dello swing – una coordinazione costante all’interno di una mutazione costante – raffigura la vita moderna in una società libera (Marsalis 2011, p. 96).

Le parole “società” e la relativa “libertà”, usate in questo contesto, appartengono a una costellazione diversa da quella cui appartengono “etnia” (Smith 1998, p. 50) o “indigenous” (Taylor 1986, p. 24), poiché esse, nella loro genealogia europea moderna dalle secolarizzazioni del Cristianesimo, presuppongono l’assunzione di un giudizio di valore, rivendicano il diritto all’universalità e alla propria espansione al di sopra delle differenze etniche e forme politiche.

Ma Taylor trova nel jazz la coincidenza fra libertà, democrazia ed etnia. Egli considera il jazz sia come espressione di una società aperta, senza capi, che promuove i talenti, sia – in questo suo carattere – una musica autenticamente americana, che articola sentimenti e pensieri americani:

It is even studied and performed in Russia, Poland, and other Iron Curtain countries. This last fact is most important because it is an indication of how jazz is used as a political statement – in a typical jazz performance each individual performer contributes his or her personal musical perspective and thereby graphically demonstrates the democratic process at work. There is no conductor directing the musical flow, but rather, interaction of *individuals* combining their talents to make a unique musical statement (Taylor 1986, p. 21).

Il jazz è

[...] a classical music – an authentic *American* music which articulated uniquely American feelings and thoughts, which eventually came to transcend ethnic boundaries (Taylor 1986, p. 21).

2.6 Europei, Italiani

E in realtà questa musica è diventata americana anche per gli europei, nel primo e ancor più nel secondo dopoguerra. I V-Disc arrivano con la vittoria degli alleati e l’Europa al di qua del muro diventa americana – oggi anche oltre il muro caduto –. Nascono allora gli “appassionati” di jazz, come racconta *Jazz band* di Pupi Avati. Questa musica diventa un segno della

liberazione dalla politica e cultura fascista e dalle sue censure⁵. Questa liberazione promette anche uno stile di vita e oggetti desiderabili USA (dischi, strumenti... automobili).

Negli anni Cinquanta la liberazione dei giovani europei è rock: libertà dall'immobilità sulla sedia ingiunta dalla musica "seria". Il jazz vi partecipa in modo più elitario ma sensibile: il nuovo pubblico europeo danza *swing* e *cool* anche solo mentalmente, seduto nei club e nei teatri, o nei cinema, immerso nelle colonne sonore dei film gialli.

Era una libertà liberale e liberista più che libertaria, quasi solo americana fino agli anni Sessanta: quando i movimenti hanno percorso trasversalmente USA ed Europa, e ugualmente trasversali sono stati il *free jazz* e la *free improvisation* in USA, Inghilterra, Olanda, Francia, Germania, Italia... (Bailey 2010; Schiaffini 2011, p. 47 ss.; Guaccero 2013; Pizzaleo 2014). In quel momento convivevano, in una congiuntura singolare, "arte" e liberazione. Oggi di quel momento (ci tornerò più avanti) restano pratiche intense, anche in diverse parti del mondo, ma in ambiti molto ristretti. Il jazz, che allora, come la musica contemporanea, si stava "sbarazzando" del "tematismo" diventando *free improvisation* (Evangelisti 1991, pp. 65-66), da qualche tempo è diventato musica "classica" in un senso più istituzionalizzato, forse anche oltre l'intendimento di Marsalis. Con il modello del Berklee College, spesso nei conservatori lo studio del jazz è avvenuto e si è diffuso nei suoi aspetti più "grammaticali" e formulaici, focalizzato sull'abilità tecnica strumentale, mirato a un professionismo per un pubblico internazionale.

3. L'arte ha un "popolo"?

Nel 1987 Gilles Deleuze parlava della relazione fra arte e "atto di resistenza" e affermava: "Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse appel à un peuple qui n'existe pas encore" (Deleuze 2013).

La domanda non è necessariamente né ottocentesca né nazional-statalista: si riferisce a una forma di vita. Semmai è una domanda inattuale perché *storica*. C'erano le arti e musiche diverse (il canto gregoriano, la polifonia, il melodramma, la cantata, la sinfonia ecc.) e diverse erano le comunità per cui erano fatte. Fra l'educazione "estetica" trascendentale di Kant e Schiller, da un lato, e la rivendicazione herderiana e poi romantica di una unità di pensiero, linguaggio e poesia nei singoli popoli, si misura già una grande contraddizione e tensione interna alla cultura ottocentesca. Per tutto l'Ottocento e oltre, domina un concetto assoluto di arte e di artista come fi-

⁵ Diverse volte ho sentito chiedersi come poteva conoscere e suonare così bene il jazz un figlio di Benito Mussolini – ma allora, forse... anche il padre apprezzava?

gura emergente (“geniale”) di riferimento (da Schopenhauer a Wagner, a Nietzsche di *La nascita della tragedia*); intanto i concetti di “popolo” e di “nazione” vengono egemonizzati dalle forme moderne dello stato e dell’economia. Nelle fabbriche, nelle piazze, nell’esercito, il popolo diventano “massa”, “folla” nella vita quotidiana della metropoli. Nei teatri diventa il “pubblico”. La massa, la folla, il pubblico non sono né popolo né comunità. Il loro “spirito” viene deciso altrove, in un punto “creativo” gerarchico e speculare ad esse: l’“avanguardia” artistica e/o politica (la parola è di origine militare). Essa non trae legittimazione e materia da una tradizione popolare, ma dalla scienza, dall’economia, dal progresso tecnico, dalla visione storico-politica, dalla “creatività” “geniale” artistica, al fine di una diagnosi-terapia della società e della *liberazione* delle sue energie. La massa e il pubblico devono essere risvegliati e salvati dalla loro condizione passiva e “arretrata”.

4. Il “nuovo”. Composizione e improvvisazione

Nella anonimità della folla, negli *choc* della vita industriale e della metropoli, il “nuovo” è il volto eccitante dell’attualità (cfr. Benjamin 2012b, pp. 577, 853-893). L’originalità diventa motivo di piacere e il valore artistico e culturale più acclamato e distintivo dell’artista. L’imperativo all’originalità lo costringe a superare gli altri e se stesso. Il campo musicale in cui ciò avviene è stato ed è ancora soprattutto la composizione. L’innovazione stilistica o, come si è usato dire, dei “linguaggi”, presuppone un archivio e un catalogo in cui materiali musicali noti, codificati (scritti, trascritti, registrati) e perciò ripetibili, possono essere ordinati: cronologicamente, o/e in base a criteri di valutazione (minore-maggiore complessità, minore-maggiore “sviluppo” delle potenzialità nel materiale precedente e “progresso”). Queste valutazioni avvengono in un tempo che si misura con un passato e un futuro entro l’orizzonte di una storia potenzialmente monumentale (cfr. Goehr 2016a). La composizione conclusa moderna appartiene a questa temporalità non solo quando è concepita come uno dei momenti della storia musicale, ma anche intimamente, nella misura in cui ha una narrazione secondo un decorso temporale in cui possono essere astratti momenti, istanti, punti-ora. Monade sonora, in essa si riflette una narrazione storica. Così, con il compito del compositore si è intrecciato anche un elemento storico-filosofico: la musica si è fatta interprete del proprio tempo – sarebbe avvenuto con Beethoven secondo Wagner, avverrebbe per Wagner stesso, sarebbe avvenuto con Schönberg secondo Adorno (Wagner 1983; Adorno 1959a).

L’improvvisazione nella musica occidentale, dal Seicento all’Ottocento, è stata una pratica complementare alla composizione, mirata allo scopo di padroneggiare il materiale piuttosto che una nuova creazione (Guido 2017; Borio 2018). Ma nel Novecento anche l’improvvisazione, in quanto arte,

assume il doppio compito. L'idea che l'arte sia espressione della genialità originale del singolo si radicalizza al punto che l'arte è l'artista stesso (come conclude Nietzsche) e, nell'artista, è ciò che egli ancora non sa di sé, il suo inconscio. L'improvvisazione come manifestazione dell'inconscio è una pratica frequentata dal surrealismo. Essa è mezzo di sovversione delle vecchie regole artistiche e sociali. Il manifesto futurista *L'improvvisazione musicale* promette la “distruzione di assoluta di tutte le leggi musicali” per mezzo della “libera improvvisazione”, con la quale si eviterà “ogni accordo o motivo già udito” e verranno eliminate “ossessioni di tempo, struttura, ritmo, leggi formali”. Essa produrrà una “infinita originalità di trovate” per “elettrizzare di forza, immensificare di genio la musica, arte sublime e insieme efficacissima igiene di elevazione sociale” (Tonini 2011, p. 79).

5. Il nuovo nell'improvvisazione jazz e free

Nell'improvvisazione jazzistica, soprattutto dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta, il modello romantico dell'artista creatore si è incontrato e combinato con l'istanza innovativa delle avanguardie musicali della composizione. L'esperienza dell'imprevisto appare in dichiarazioni di improvvisatori che vengono dal jazz come Lee Konitz o praticano soprattutto *free improvisation* e *creative music*, come Lacy e Bailey (Hamilton 2007, pp. 105-111; Weiss e Lacy 2015, pp. 47, 61-64, 135; Bailey 2010). Così è ben sintetizzata la cosa in un testo dedicato alle “avanguardie” più radicali, con riferimento soprattutto alla scena romana:

[...] potremmo dire che “l'utopia della creazione assolutamente incondizionata” era un elemento propulsore al quale in quel momento era probabilmente necessario credere [...] L'adesione a quell'utopia era anche, al di là di tutte le differenze, un “elemento unificante”, che comunque presupponeva, nella maggior parte dei casi, l'esistenza di un contesto specifico ideologicamente orientato (Guaccero 2013, pp. 62-63).

Come nella musica di avanguardia classico-contemporanea, anche nell'improvvisazione di genealogia jazzistica si dovevano evitare i *cliché*. L'esponente più *esplicito* dell'innovazione “linguistica” nell'improvvisazione è stato Derek Bailey, che ha distinto l'improvvisazione “libera” da quella “idiomatica” (Bailey 2010). In questo, egli concordava con l'ideale di alcuni compositori di Darmstadt (qualcuno allora diceva che si “improvvisava Darmstadt”: Guaccero 2013, pp. 61 n. 70).

Anche senza la radicalità di Bailey, l'idea che l'essenza dell'improvvisazione, il suo essere “in *real time*”, nell’“istante”, consista nel produrre l'imprevisto e l'inatteso, il sorprendente in quanto *nuovo*, è tuttora diffuso, se

non dominante, anche nella letteratura recente (cfr. Wallace 2016, p. 286 ss.; Sparti 2010, p. 39 ss. e 2016, p. 190 ss.; Bormann, Brandstätter e Matzke 2010). Un segno che l'idea mantiene tuttora un ruolo paradigmatico è la domanda di B. Nettl se certe pratiche di variazione con materiali della tradizione, proprie di musiche etniche, possano essere chiamate "improvvisazione" (Nettl 2016, p. 173); ma la cosa potrebbe riguardare anche parte del jazz che lavora su materiali divenuti tradizionali: con i *patterns*⁶.

6. Filosofi, psicologi: difficoltà, regole...

Che l'imperativo a fare qualcosa di mai ascoltato prima fosse diventato un luogo comune emerge nelle parole di un filosofo, che – grazie alla sua ingenuità musicale – ne ha esplicitato un lato paradossale. Nel suo strano incontro con Ornette Coleman, Jacques Derrida ha inteso l'improvvisazione come una *ingiunzione* a fare qualcosa di assolutamente nuovo. Nello stesso tempo, la dichiarava impossibile. Derrida, restando in una tradizione filosofica che va da Aristotele a Hegel e a Husserl, intendeva il presente come l'"ora" che unisce passato e futuro. Conseguentemente, osservava che non c'è mai il punto-ora senza la sua traccia di passato. Concludeva che l'assolutamente nuovo è impossibile; ma affermava anche, paradossalmente, che tuttavia l'improvvisazione, l'impossibile, sia da fare! (Derrida 2004, pp. 331-332, cfr. Gallope 2016, pp. 151-152; Goehr 2016b, pp. 461-470)⁷.

Se si interroga ogni improvvisatore, si avrà la stessa risposta: l'improvvisazione non avviene mai da zero. Ma se si deve fare sempre qualcosa di nuovo – ammesso che sia vero – la difficoltà si sposta solo sul momento istantaneo-puntuale della *parziale* novità: quando e come avverrebbe? La difficoltà a rispondere a questa domanda fa venire alla luce il carattere culturale extra-musicale e ideologico dell'istanza che la produce. La critica (la "rottura", come si diceva) di schemi, usi, abitudini aveva (ha tuttora) ottime ragioni nella richiesta alle arti di una capacità di risveglio dall'ipnosi di "valori" propagandati dalle agenzie dell'economia, della politica, della comunicazione. Non sottovaluto gli effetti "commerciali" sull'uso e la trasformazione della musica. Questi però non esauriscono tutte le possibilità di un suo uso "popolare". A un'intera generazione di critici musicali, formata da concetti adorniani o simili, è mancato il sospetto che il fatto che una musica sia usata anche per la danza e non solo per l'ascolto, o per il piacere di apprezzare le capacità di variazione su un materiale – cosa concessa ad altre culture dall'etnomusi-

⁶ Per esempio, Caporaletti 2005 distingue fra l'"estemporizzazione" e l'"improvvisazione" che 'improvvisa' anche il materiale e le strutture.

⁷ Nel testo di Lydia Goehr sembra dato per scontato che la "creatività" e l'"innovazione" siano essenziali alla improvvisazione.

cologia – possa non essere considerato un suo limite persino in Occidente. La diagnosi negativa di Adorno, circa la relazione possibile fra musica contemporanea (e il jazz) e una comunità liberata, si rovescia su se stessa come impotenza filosofica di pensare la relazione complessa, non univoca fra musica e forma di vita. Se in *Difficoltà I. Nella composizione*, Adorno confessava di non saper vedere nulla oltre l'alternativa fra “feticismo del materiale e della tecnica” e “casualità” (Adorno 1973, pp. 106-107; cfr. Adorno 1959b, p. 170), il suo sguardo era chiuso da un'idea ancora in parte formalistica del linguaggio musicale (per esempio in *Invecchiamento della musica moderna* parla di “obbligo morale” di non ripetere: Adorno 1959b, p. 182)⁸.

Il formalismo di cui parlo non ha a niente che fare con la necessità di studiare ed elaborare la forma musicale, cosa che è intrinseca alla materia, ma è piuttosto il sintomo di una mancanza di riferimento a una forma di vita. Questa mancanza interessa posizioni teoriche anche molto distanti fra loro, sia in musica sia nella riflessione filosofica su di essa.

Per esempio, è ammirevole e giusto ciò che Luigi Pareyson affermava dell'improvvisazione, vedendovi un processo formativo che si dà le regole mentre si fa. In questo, va verso il materiale e l'immanenza, o l'“emergenza” (secondo l'efficace sviluppo di Bertinetto 2014, p. 25). Ma si legge in Pareyson anche che

l'improvvisazione ha un che di aggressivo, che accetta l'imprevisto proprio per pararlo, e si abbandona alle cose solo per volontà di soggiogarle (Pareyson 1996, p. 86).

Qui viene in primo piano, come vero contenuto, la capacità del soggetto di confermare se stesso dominando la vita. Il materiale musicale, anche se impreveduto, diventa non più che un'occasione per la ripetizione identica della soggettività.

Non sorprende che, in assenza di riconoscimento di relazioni con una forma di vita, la riflessione sulla libertà nell'improvvisazione si sia focalizzata sul rapporto con le regole o la “normatività” (Bertram 2010); non sorprende che se ne sia occupata la psicologia cognitivista computazionale, suggerendo che essa si può ricondurre ad “algoritmi” (Johnson-Laird 2002)⁹; che l'approc-

⁸ La critica di Adorno all'industria culturale musicale, in cui coinvolge il jazz, non solo è disinformata quando gli rimprovera di ripetere schemi e materiali triti di “squallida povertà” (Adorno 1959b, pp. 9-50; 1972, pp. 115-128), ma misura l'improvvisazione sul metro della innovazione formale assunto tipicamente dalla forma d'arte della composizione “determinata” delle avanguardie europee (Goldoni 2005, pp. 328-332). È istruttivo riflettere sul fatto che protagonisti della musica “contemporanea” americana, come Young, Riley, Reich, Glass, hanno cominciato suonando jazz (cfr. Potter 2000). Sulla differenza fra avanguardie e musica “sperimentale” cfr. Nyman 2001; Goldoni 2018.

⁹ Su improvvisazione e computazione, cfr. anche i contributi raccolti in *The Oxford*

cio computazionale abbia interessato musicisti improvvisatori come George Lewis (Goldoni 2015, p. 341) e l'IRCAM nella progettazione di computer che rispondono a musicisti in carne ed ossa. La cosa può essere utile per scoprire una propria tendenza a ripetersi, per ricevere stimoli in vista di elaborare nuovo materiale, insomma: in funzione piuttosto compositiva. Ma è questo il cuore dell'improvvisazione? Cfr. p. es. anche Hagberg 2008.

7. Note per un'"etnografia" dell'improvvisazione occidentale contemporanea

7.1 Liberare l'ascolto

Nel cambiamento dei 'linguaggi' musicali degli anni Sessanta non c'è solo un criterio formale di innovazione, ma anche un ascolto del suono della vita moderna. Il metodo che Benjamin usa per interpretare le modificazioni percettive indotte dalla metropoli dell'Ottocento va applicato al suono del Novecento. L'attenzione richiamata su di esso dai futuristi, poi con maggior spessore teorico da John Cage (grazie al "silenzio" dei gusti, pregiudizi e chiacchiere della mente) risponde a un'esperienza urbana della molteplicità simultanea delle fonti sonore, dell'incertezza sulla loro origine, il loro inizio e la fine; a un'esperienza di volumi con dinamiche non volute e non controllabili da chi ascolta; di timbri non educati o aggressivi; di ritmi simultanei differenti...: di una impossibilità di dominare il campo sonoro. Significativamente, in un'intervista, Cage sintetizza questo silenzio dell'intenzione con la frase "*traffic is silence*" (Cage 1992). Sembra che questi choc sonori siano stati, più o meno consciamente, metabolizzati e imitati da alcuni aspetti del "linguaggio musicale" delle seconde avanguardie, compresi quei momenti dell'improvvisazione "free" in cui il gesto o il grido di protesta sociale e/o antirazzista trova un suo posto nella foto di famiglia.

7.2 Codificazioni e/o idiomi "nazionali"

Il jazz, nelle storie individuali di molti musicisti, resta spesso fedele alla propria genealogia, ma nella libertà dell'improvvisazione i confini si sono allargati molto oltre, e anche contro, le tradizioni. Giancarlo Schiaffini testimonia che nella libera improvvisazione collettiva l'uso di materiale tematico, fraseologico e ritmico in senso tradizionale, era effettivamente vietato (Schiaffini 2011, p. 85). Un motivo comprensibile di questa regola è che in questo modo si permetteva a ciascuno di introdurre le proprie idee musicali

senza essere troppo vincolato dal decorso precedente della performance. Ma quando l'invito a evitare condizionamenti diventa un divieto, facilmente accade che si traduca in un'altra regola. Infatti, poiché il materiale musicale memorizzato e disponibile è, per ciascuno, limitato e concettualizzato in modo determinato, il divieto ha l'effetto immediato di produrre la negazione più facile: l'opposto. L'opposto di un ritmo isocrono diventa irregolarità, dell'armonia la dissonanza, del suono "bello" quello sgradevole o aggressivo, della continuità l'interruzione continua. Molto di questo è diventato un bagaglio di formule, tuttora praticate anche dalle generazioni più giovani, per la "libera improvvisazione", che è diventata un "genere".

Ma Schiaffini rileva anche un fenomeno contrario. Le improvvisazioni collettive hanno avuto esito in "aree stilistiche diverse" che riflettono caratteri musicali "nazionali" (Schiaffini 2011, p. 86). Quando le pratiche di improvvisazione nascono da un pensiero e una pratica profondi e coerenti, esprimono forme di vita.

8. Il presente: liberazione dalla pressione del tempo

C'è stato un momento in cui la consapevolezza della necessità di un cambiamento della musica, in corrispondenza con un mutamento storico, e l'attenzione alle procedure dialogiche e alla forma di vita hanno raggiunto un punto di coincidenza alto – poi quasi perduto. A quel momento intendo tornare per riprendere il filo del discorso, e non trovo di meglio che queste parole di Cornelius Cardew:

Entering a city for the first time you view it at a particular time of day and year, under particular weather and light conditions. You see its surface and can form only theoretical ideas of how this surface was moulded. As you stay there over the years you see the light change in a million ways, you see the insides of houses – and having seen the inside of a house the outside will never look the same again. You get to know the inhabitants, maybe you marry one of them, eventually you are inhabitant – a native yourself. You have become part of the city. If the city is attacked, *you* go to defend it; if it is under siege, *you* feel hunger – you are the city. When you play music, *you* are the music (Cardew 1971).

Il presente dell'improvvisazione non è da confondere con l'"ora" della metafisica: come un punto entro una linea temporale che divide e connette passato e futuro. Non è neppure *l'istante* rivelativo, o il *kairos* dell'occasione (che pure si dà entro questo presente come possibilità). Per Cardew il presente è abitare consapevolmente un luogo con altri, amare questo luogo e difenderlo. Egli parla di un'"etica dell'improvvisazione" che libera la musica dalla pressione del tempo:

In music, we try to eliminate time psychologically [...] to work in time in such a way that it loses its hold on us, relaxes its pressure (Cardew 1971).

Ciò che accende e mantiene *viva* l'attenzione in un'improvvisazione non è l'assenza di ripetizioni, non è la novità per se stessa, ma l'intensità che sorge dalla capacità musicale di liberare il tempo da attese orientate dal pregiudizio. Cardew cita Wittgenstein:

If by eternity is understood not endless temporal duration but timelessness, then he lives eternally who lives in the present (Cardew 1971; cfr. Wittgenstein 2011, 6.4311).

L'eternità non è una durata infinita, ma il tempo della consapevolezza "che" c'è il mondo, *questo* mondo, in questa esistenza singolare. In questo presente anche ciò che in un'opera compiuta sarebbe un "dettaglio" irrilevante può diventare importante¹⁰.

9. Una modernità diversa. Improvvisare aiuta ad abitare felicemente

Questa temporalità non presuppone una f"filosofia della storia" nelle accezioni sistematiche, evolucionistiche, progressiste o storicistiche che hanno prevalso dal Settecento al Novecento: anzi la esclude, ma la esclude, ma si intreccia con la storia e la geografia perché suono, ascolto e mezzi dell'ascolto sono storici. Il fatto che un'esigenza di massima apertura all'ascolto possa essersi ridotta in "generi" è un segno dell'ambivalenza della tarda modernità. La distruzione di un tempo prospettico univoco, la riduzione dell'esperienza in frammenti, che Benjamin ha visto in Baudelaire, ha esiti anche divergenti.

Da un lato, dalla secolarizzazione di una teologia della salvezza individuale (Goldoni 2017b), sorge una reazione "eroica" volta a fare di ogni accadimento un'occasione di riaffermazione di sé¹¹.

D'altro lato, l'assenza di un tempo prospettico univoco apre la via anche a un'altra modernità: attenta al presente e alla singolarità non intenzionali (Goldoni 2018). La *haecceitas* di Scotto ritorna in questa diversa modernità (Courtine 2015) senza universale, senza chiesa. In questo rivive anche qualcosa di antico¹², o dell'oriente. A questa diversa modernità appartiene l'im-

¹⁰ Anche lo stesso carillon potrebbe sempre meravigliare, ha osservato Wittgenstein (2015 pp. 553-554).

¹¹ Cfr. Baudelaire 1999, pp. 236-42, 508-521 e soprattutto l'interpretazione di Foucault 1998, pp. 223-225.

¹² Degli stoici e di Epicuro: per una ripetizione moderna cfr. Rousseau 1972, pp. 101-102; in relazione con l'improvvisazione, cfr. Davidson 2010 p. 10 e 2016. L'oriente è riferimento per John Cage, Terry Riley, Pauline Oliveros (cfr. Potter 2000, Nyman 2001, Goldoni 2017a, 2017b, 2018).

provvisazione musicale che non obbedisce necessariamente all'imperativo della novità, ma sta al presente.

Si può sempre improvvisare insieme in uno standard di jazz, ed è sempre bello se ci si ascolta e si gioca. Può essere ammirevole e anche piacevole ripetere i materiali e le tecniche elaborati dalla *free improvisation*: innumerevoli modi di fare un suono con la batteria, le percussioni, il saxofono, la tromba, con l'elettronica... Il rischio è che tutto poi risulti, nel suo "spirito" e "tono fondamentale" (Hölderlin diceva: *Grundstimmung*), autoreferenziale: un archivio di ricordi che non dice nulla sulle forme di vita attuali.

Esse sono in qualche misura diverse da quelle degli anni Sessanta. La maggior parte del suono che la vita sociale produce è ancora, come nel secolo scorso, senza inizio e senza fine, senza una sola direzione, ma non è più solo locale e urbano, ancor meno industriale: questi sono in parte coperti da quello individuale (eventualmente distratto) in cuffia, senza luogo condiviso.

Risvegliare la memoria musicale cambia l'esistenza in meglio se non è solo un ricordo, ma incontra bisogni, urgenze delle forme di vita attuali. L'arte rappresenta sempre la vita in modi tali che senza quei mezzi specifici (anche non verbali) essa non potrebbe esserlo. La musica può rispondere a un bisogno di riconnettere vibrazione interna ed esterna nella prossimità spazio-temporale, nelle relazioni umane e ambientali. Un po' come si fa in una vera conversazione fra amici. Il luogo e il tempo in cui ciò avviene hanno un'importanza decisiva, o meglio: uno spazio e un tempo diventano un luogo, un posto abitabile, grazie alla qualità di queste pratiche. Se questa idea ha verità, allora una via è costruire situazioni e luoghi in cui musicisti, anche non necessariamente "professionisti", mettono alla prova il suono che hanno interiorizzato e che urge per uscire a dialogare con quello degli altri. Si impara così a usare la propria voce o lo strumento così come lo si fa imparando un proprio modo di *dire* qualcosa.

La voce – che fin dall'inizio della vita ha la capacità di indicare insieme la singolarità e la relazione con altri, con lo spazio e con il tempo (Goldoni 2017a; cfr. Gioia 2007, p. 178) – diventa filosofica quando, vocale in senso stretto o nella sua estensione strumentale, intensifica la consapevolezza dell'esistenza nel luogo e nel tempo propri.

L'improvvisazione può aiutare a scegliere ciò che più intimamente si sente proprio, a trovare il modo di coniugarlo con quello degli altri e a costruire un ambiente da abitare felicemente.

Con tale pratica, se esercitata in modo disciplinato, si può riuscire anche a comporre una musica che nessuno avrebbe potuto fare da solo o in una situazione diversa¹³. Sorgono idiomi musicali condivisi eppure diversi quanti sono i contesti delle comunità, piccole o grandi, che vi partecipano.

¹³ Ci si prova nei workshop di improvvisazione e composizione di Ca' Foscari a Venezia.

Bibliografia

Adorno Th. W.

1959a *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino.

1959b *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano.

1972 *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino.

1973 *Impromptus. Saggi musicali 1922-1968*, Feltrinelli, Milano.

Bailey D.

2010 *Improvvisazione. Sua natura e pratica in musica*, ETS, Pisa.

Baraka A. (Leroi Jones)

2011 *Il popolo del blues. Sociologia degli afroamericani attraverso il jazz*, ShaKe Edizioni, Milano.

2012 *Black music. I maestri del jazz*, ShaKe Edizioni, Milano.

Baudelaire, Ch.

1999 *Ecrits sur l'art*, Librairie Générale Française, Paris.

Benjamin W.

2012a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, Donzelli, Roma.

2012b *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Vicenza.

Bertinetto A.

2014 *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca, pp. 15-28.

2016 *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Il Glifo, Roma.

Bertram G.W.

2010 *Improvisation und Normativität*, in H.-F. Bormann, G. Brandstätter e A. Matzke (a cura di), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Transcript, Bielefeld, pp. 21-39.

Borio G. e Carone A. (a cura di)

2018 *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, Routledge, New York.

Bormann H.-F., Brandstätter G. e Matzke A. (a cura di)

2010 *Improvisieren – Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Transcript, Bielefeld.

Cage J.

1992 *In love with another sound*: <https://www.youtube.com/watch?v=2aYT1Pwp30M>.

Caporaletti V.

2005 *I processi improvvisativi nella musica*, LIM, Lucca.

- Cardew C.
1971 *Towards an Ethic of Improvisation*, in Id., *Treatise Handbook*, Peters, London.
- Cerchiari L.
2013 *Miles Davis. Dal bebop all'hip-hop*, Feltrinelli, Milano.
- Cole G.
2005 *The Last Miles. The Music of Miles Davis, 1980-1991*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Courtine J.-F.
2015 *Res singularis – Che cos'è una cosa?*, in “Rivista di Filosofia neoscolastica”, n. 1-2, pp. 255-273.
- Day, W.
2000 *Knowing and Instancing: Jazz Improvisation and Moral Perfectionism*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, *Improvisation in the Arts*, vol. 58, n. 2, pp. 98-111.
- Davidson A.I.
2010 *Improvvisazione come pratica filosofica*, in D. Bailey, *Improvvisazione. Sua natura e pratica in musica*, ETS, Pisa, pp. 5-10.
2016 *Spiritual Exercises, Improvisation and Moral Perfectionism*, in *The Oxford Handbook 1*, in Lewis, Piekut 2016a, pp. 523-38.
- Deleuze G.
2013 *Qu'est-ce que l'acte de création?*
(<https://gestaoculturalesad.files.wordpress.com/2013/01/gilles-deleuze.pdf>).
- Derrida J.
2004 *Play – The First Name: 1 July 1997*, in “Genre: Forms of Discourse and Culture”, vol. 36, n. 2, pp. 331-340.
- Donà M.
2006a *Jazz e verità. “Suoni da immaginare”*, in G. Michelone (a cura di), *Jazz e comunicazione*, I.S.U., Milano, pp. 13-18.
2006b *Filosofia della musica*, Bompiani, Milano.
2015 *La filosofia di Miles Davis*, Mimesis, Milano-Udine.
- Evangelisti F.
1991 *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Semar, Roma.
- Foucault, M.,
1998 *Che cos'è l'illuminismo*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*. 3. 1978-1985. *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Milano, Feltrinelli, pp. 217-232.
- Gallope M.
2016 *Is Improvisation Present?*, in Lewis, Piekut 2016a, pp. 143-159.
- Gioia T.
2007 *L'arte imperfetta. Il jazz e la cultura contemporanea*, Excelsior 1881, Milano.

Globokar V.

1970 *Reacting*, in “International Improvised Music Archive”:
<http://intuitivemusic.dk/iima/vg.htm>.

Goehr L.

2016a *Il museo immaginario delle opere musicali*, Mimesis, Milano-Udine.

2016b *Improvising Impromptu, Or, What to Do with a Broken String*, in Lewis, Piekut 2016a, pp. 458-480.

Goldoni D.

2005 *Adorno (e Heidegger): linguaggio e musica*, in L. Cortella, M. Ruggenini e A. Bellan (a cura di), *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Roma, pp. 307-335.

2015 *Liberazione della vita*, in “Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti”, n. 10: <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/6668/6601>.

2017a *Sorprendente*, in “Kaiak. A Philosophical Journey”, n. 3 (“Improvvisazione”): <http://www.kaiak-pj.it/images/PDF/rivista/kaiak-3-improvvisazione/Goldoni.pdf>.

2017b *Creatività. Storia di un equivoco, con conseguenze*, in G. Fele, M. Russo e F. Cifariello Giardi (a cura di), *Creatività musicali. Narrazioni, pratiche e mercato*, Mimesis, Milano-Udine.

2018 *Improvisation*, in M. Beyes (a cura di), *The Creativity Complex*, Transcript Verlag, Bielefeld, pp. 154-159.

Guaccero G.

2013 *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1956-1978*, Aracne, Roma.

Guido M. (a cura di)

2017 *Studies in Historical Improvisation. From cantare super librum to partimenti*, Routledge, New York.

Hagberg G. (a cura di)

2000 *Improvisation in the Arts*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism” vol. 58, n. 2.

2008 *Art and Ethical Criticism*, Blackwell, Oxford-Singapore.

Hamilton A.

2007 *Lee Konitz: Conversations on the Improviser's Art*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.

Johnson-Laird P.

2002 *How jazz Musician Improvise*, in “Music Perception”, vol. 19, n. 3, pp. 415-442.

Kant I.

1983 *Kritik der Urteilkraft*, in Id., *Werke in Zehn Bänden*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Lewis G.

2004 *Improvised Music after 1950. Afrological and Eurological Perspectives*, in

D. Fischlin e A. Heble (a cura di), *The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation and Communities in Dialogue*, Wesleyan University Press, Middletown, pp. 131-162.

Lewis G., Piekut B., (a cura di)

2016a *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies 1*, Oxford University Press, Oxford.

2016b *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies 2*, Oxford University Press, Oxford.

Marsalis W.

2011 *Come il jazz può cambiarti la vita*, Feltrinelli, Milano.

Merlin E. e Rizzardi V.

2009 *Bitches Brew. Genesi del capolavoro di Miles Davis*, il Saggiatore, Milano.

Nettl B.

2016 *Landmarks in the Study of Improvisation: Perspectives from Ethnomusicology*, in Lewis, Piekut 2016b, pp. 169-184.

Nyman M.

2001 *La musica sperimentale*, ShaKe, Milano.

Pareles J.

1999 *Don't Call Jazz America's Classical Music*, in "The New York Times", February 28, 1999: <https://www.nytimes.com/1999/02/28/arts/music-don-t-call-jazz-america-s-classical-music.html>.

Pareyson L.

1996 *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani

Philen R.

2007 *Jazz is not America's Classical Music*: <http://robertphilen.blogspot.com/2007/06/jazz-is-not-americas-classical-music.html>.

Pizzaleo, L.,

2014, *MEV. Musica Elettronica Viva*, Lucca, LIM.

Porter L.

2006 *Blue Trane. La vita e la musica di John Coltrane*, minimumfax, Roma.

Potter K.

2000 *Four Musical Minimalists*, Cambridge University Press, Cambridge.

Rousseau J.-J.

1972 *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Gallimard, Paris.

Salvatore G.

2007 *Lo sciamano elettrico*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, Viterbo.

Sbordoni A.

2014 *Comporre interattivo. Una valida prospettiva*, in Id. (a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca.

Schiaffini G.

2011 *E non chiamatelo jazz*, Casanova e Chianura Edizioni, Milano.

Schönberg A.

2008 *Brahms il progressivo*, in Id., *Stile e pensiero*, il Saggiatore, Milano.

Schumpeter J.A.

2011 *Capitalism, Socialism and Democracy*, Martino Publishing, Mainsfield.

Smith D.A.

1998 *Le origini etniche delle nazioni*, il Mulino, Bologna.

Smith L.

1981 *Note sulla natura della musica*, Nistri Lischi, Pisa.

Sparti D.

2010 *L'identità incompiuta*, il Mulino, Bologna.

2016 *On the Edge: A Frame of Analysis for Improvisation*, in Lewis, Piekut 2016a, pp. 182-201.

Steinbeck P.

2017 *Message to Our Folks. The Art Ensemble of Chicago*, The University of Chicago Press, Chicago.

Taylor W. "Billy"

1986 *Jazz: America's Classical Music*, in *The Black Perspective in Music*, vol. 14, n. 1 ("Black American Music Symposium"), pp. 21-25.

Tingen P.

2001 *Miles Beyond. The Electric Explorations of Miles Davis 1967-1991*, Billboard Books, New York.

Tonini P. (a cura di)

2011 *I manifesti del futurismo italiano*, Edizioni dell'Arengario, Gussago.

Wallace R.

2016 *Modernist Improvisations*, in Lewis, Piekut 2016b, pp. 285-301.

Wagner R.

1983 *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, Rizzoli.

Weiss J. e Lacy S.

2015 *Conversazioni con Lacy*, Pisa, ETS.

Wittgenstein L.

2011 *Tractatus logico-philosophicus, Werkausgabe Band I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., pp. 7-85

2015 *Vermischte Bemerkungen, Werkausgabe Band 8*, pp. 445-573.

Improvvisare aiuta ad abitare felicemente

Il jazz è stato ricollegato per molti aspetti a forme sociali di libertà o di liberazione: fra le due guerre mondiali, nella stagione della Beat Generation, negli anni Sessanta in USA e in Europa, nella *black music*. Libertà o liberazione in che modi, e per chi? Mentre l'improvvisazione *black* e degli anni Sessanta si riferivano a comunità, oggi il jazz è inteso soprattutto "musica d'arte" (o "musica classica-americana"). L'arte, in senso moderno, non ha una "comunità" come "popolo", ma un "pubblico". Quando la musicologia o la filosofia affrontano jazz e improvvisazione focalizzandosi principalmente sugli aspetti "artistici" formali – come la novità di linguaggio e le regole – non riconoscono la mancanza attuale di una relazione fra musica e "popolo". Tuttavia, la musica esprime sempre una "forma di vita" (Wittgenstein). Suggerisco alcune idee per una "etnografia" dell'improvvisazione nel contesto della musica occidentale contemporanea e, partendo da alcune idee di Cornelius Cardew, alcune pratiche di improvvisazione, in qualche modo utili a riconoscere e abitare più felicemente la propria forma di vita e il proprio luogo.

PAROLE CHIAVE: improvvisazione, popolo, forma di vita, etnografia, abitare

How Musical Improvisation Helps People to Happily Inhabit a Place

In many respects jazz has been associated with social forms of freedom or liberation: between the two World Wars, during the Beat Generation season, in the Sixties in the USA as well in Europe, and in black music. Freedom or liberation: in what ways, and for whom? While black and 1960s improvisation was the expression of specific communities, today jazz is understood above all as "art music" (or Classical American Music). Art, in a modern sense, does not have a "community", understood as a "people", but rather a "public". When musicology or philosophy deal with jazz and improvisation by focusing mainly on "artistic" formal aspects – like the use of innovative language or rules – they fail to acknowledge the current lack of a connection between music and a "people". However, music always expresses a "form of life" (Wittgenstein). I suggest some ideas for an "ethnography" of improvisation in the context of contemporary Western music, and, starting from some ideas of Cornelius Cardew, outline some improvisation practices that might help us to recognize our own form of life and place, and to more happily experience them.

KEYWORDS: improvisation, people, form of life, ethnography, inhabit

Leonardo Vittorio Arena

Improvvisazione libera radicale

Il mio primo giorno di prove con loro gli ho chiesto:
“Che cosa vuoi che suoni?”, e lui: “Non preoccuparti, suona”.

E io: “In che senso? Devo fare come se suonassi un assolo?”
“No, suona come ti viene, ma nello stesso tempo ascolta”. E ha funzionato.

(Dialogo tra Sunny Murray e Cecil Taylor; cit. in Spellman 2013)

Il suono con sonorità
non oltrepassa centinaia di chilometri,
Il non suono
si estende per tutti i quattro mari.

(Huainanzi, X, 99)

Improvvisazione si muove in libertà, come una creatura di sogno, non nostra. Sediamo davanti a uno strumento a tastiera, poniamo, da soli o in gruppo ci accingiamo a suonare. Fenomenologia di un'improvvisazione, dove si lascia al caso il compito dell'intervento. Al caso o alla nostra abilità? Nell'improvvisazione libera o radicale, o entrambe (d'ora in poi ILR), l'io è messo in secondo piano. Il che non vuol dire che sia assente, è solo un po' meno presente, o lo è in una dimensione che non si consegna a uno schema prestabilito. Nel *mainstream jazz* – mi si passi la generalizzazione – il pattern più usuale dell'improvvisazione è dato dalle 32 battute di uno standard, sia essa orizzontale o verticale, segua la progressione armonica o una scala modale, giri intorno alla melodia o persegua altri *hook*. Ciò mette in discussione la possibilità concettuale del ricorso al termine – improvvisazione – o lo limita. Da qui il richiamo a una sorta di *expertise* che, si crede, migliorerà con il tempo; quanto a me, elimino fin d'ora l'appello a *licks* prestrutturati, memorizzati e impiegati all'occasione – la cosiddetta libertà del jazz o del rock, nei rispettivi sottogeneri di riferimento, ne è penalizzata. I guru dell'improvvisazione – ve ne sono! – affermano che il collegamento di un improvvisatore agli accordi, poniamo, di uno standard non escludono la possibilità che si usino tutte e dodici le note della scala temperata, il che prelude a un ampliamento.

L'aggiunta a tale attitudine o suggerimento, però, è problematica e serra gli orizzonti nel momento in cui li apre: "tutte e dodici, provvisto che tali note" – dette "atonali" – "siano giustificate". Libertà concessa, ma in un ambito di possibilità limitate, dove il musicista chiede il permesso – a chi non è indicato, forse al super-io che presiede alla sua formazione, concretizzatosi nei partner della *jam session* –, un'autorizzazione a usare le presunte note non pertinenti. Che dire? Come se una sovrastruttura di pensiero si imponesse, vincolante, a scapito di ogni utilizzo inconscio dello strumento o non predeterminato, per dirlo in toni meno metafisici. Insomma, come è stato detto con autorevolezza in un'altra sfera, sociale e politica – siamo certi che sia un'altra sfera? –, "l'uomo è nato libero, ma è ovunque in catene". Rousseau¹. Spezzare le catene è possibile, a caro prezzo. Come farlo è difficile dirlo, considerando ingenua le possibilità offerte dal jazz cosiddetto libero per vocazione, il free. È appena il caso di notare che esso, con poche eccezioni, tende a riproporre alcuni schemi, a cadere nelle stesse trappole, specie quando, nell'improvvisazione collettiva, ogni strumento è votato a un contributo prevedibile alla cacofonia generale², ché di questa si tratta, al di là delle apparenze – tra le eccezioni più vistose indicherei Cecil Taylor e Ornette Coleman, non le sole, ma certo le più attente a evitare stereotipi.

Per trovare qualcosa di diverso, che si muova sulla falsariga delle cosiddette eccezioni, si dovrà attendere il *new jazz*, etichetta che per qualche tempo ha accomunato artisti del calibro di Evan Parker e Derek Bailey, l'Art Ensemble of Chicago e Anthony Braxton, tra gli altri. Le sporadiche cadute di tono, le concessioni alle suddette cacofonie sono in questi casi scusabili e legittimate, e del resto meno evidenti. Parker e Bailey hanno sviluppato, con il tempo, uno stile che li colloca in un'area più libera del free e del jazz in generale. I risultati migliori si colgono per entrambi nel loro supporto al lavoro di David Sylvian, artista non collocabile nel rock *tout court*, riguardo all'album *Manafon* per Parker, e *Blemish* per Bailey³. Si nasce *nel jazz* e *dal jazz*, insomma, poi si avverte la camicia di forza dei pattern e ci si volge altrove, alla ricerca di nuovi spunti, nei territori dove il termine "libertà" riacquista senso – e non come libertà di muoversi all'interno di gamme o possibilità predeterminate.

La preintesa tra i musicisti di una *jam* stabilisce un impatto, ciò che sarà: "il mondo è tutto ciò che accade", come nel *Tractatus Logico-philoso-*

¹ Cfr. Rousseau 2013, *passim*.

² Si pensi a un pieno orchestrale in cui tutti gli strumenti improvvisano al massimo volume.

³ A Bailey si deve anche un testo ormai classico: *Improvvisazione, sua natura e pratica in musica* (Bailey 2010). In ambito italiano, segnalerei l'opera di Davide Sparti (2010): vi si tratta soprattutto di jazz, ma non solo, e anche di ciò che oltrepassa i confini del jazz nelle mani di abili improvvisatori.

sophicus di Wittgenstein (1984, § 1). Si passerà a ciò che era stato stabilito, in altri orizzonti, da Giacinto Scelsi: una musica senza accordi, ritmo o melodia, in merito alla quale ci si chiederà cosa ne resti, una volta sgombrato il campo a questi aspetti (Scelsi 2010, p. 267; cfr. anche Arena 2016, pp. 5-6). Ma questo è l'ampio margine di libertà che la ILR si concede, nel quale annaspa, ancorché senza sforzo, come in certe meditazioni in cui si osserva il materiale immaginifico, la parata o sequenza di pensieri e icone senza interferire (cfr. Arena 2017), assumendo il ruolo del testimone puro, di cui ci riferisce il Vedanta, la corrente filosofica indiana che ci suggerisce di prendere atto della nostra vocazione a produrre un mondo. La preintesa è uno schema, ma di larga trasposizione, affidato alla intuizione dei musicisti, i quali possono: a) realizzare perfino una sorta di *interplay*, a volontà e sporadicamente, quantunque non sia l'opzione più tipica; b) lottare gli uni contro gli altri o ignorarsi, con i rispettivi strumenti, trascurando di procedere nella stessa direzione, qualcosa come un ascolto autarchico di se stessi e/o dell'altro; c) sentirsi soli ma insieme ad altri, come si potrebbe in un gruppo di meditazione: avvalendosi dell'energia degli altri, dando nel contempo il proprio contributo allo sviluppo della medesima. I tre percorsi, a ben vedere, si intersecano, essendo incongruo, o angusto, che se ne privilegi uno a scapito degli altri, pena la solita limitazione della libertà improvvisativa.

L'obiezione ai fautori del free è invalidata: si rimprovera loro che, comunque, la libertà prefissata comporta una sorta di asservimento a un progetto, quindi ne è minata; per non dire che l'improvvisatore, conscio del proprio strumento e della pratica a esso relativa, finirà per cadere nei soliti schemi o nelle strutture preordinate che ha adottato in passato. Come dire che anche la libertà, nel free jazz, sottostà a uno schema, quindi non è tale; i detrattori più timidi la diranno non assoluta. Ciò somiglia alla confutazione dello scetticismo, da secoli adottata e condivisa nella logica del pensiero occidentale, debitrice del formalismo aristotelico. Lo scettico, il quale impugna il concetto e la possibilità della verità, vi sarebbe pur sempre vincolato, nella misura in cui sostiene le proprie posizioni: che non c'è verità, insomma, indica una verità di qualche tipo. Per i detrattori, l'assunzione dell'obiettivo di una libertà improvvisativa, sancito nella e dalla preintesa, comporta il suo contrario, e cioè che la libertà predeterminata sia un nodo scorsoio che grava sul collo del musicista. Va da sé che le due argomentazioni, quella contro lo scettico e l'improvvisatore libero o radicale, sono da rintuzzare; ciò che gli oppositori non comprendono è lo stato di coscienza dello scettico (cfr. Arena 2014a, cap. 3; Arena 2015a, p. 44 ss.) e del praticante della ILR: la scelta di questi ultimi implica l'assunzione di un atteggiamento esistenziale, secondo cui si mira a una libertà espressiva che sarebbe penalizzata dall'adesione a un codice, nel caso dell'improvvisatore, o alla verità assoluta, riguardo allo

scettico. Ciò non equivale, in nessuno dei due casi, a una posizione mistic-cheggiante, bensì alla possibilità concreta di trovarsi nel qui e ora, con le conseguenze che ciò comporta, riguardo ai rispettivi *mood* di entrambi. Lo scettico sa che il suo rifiuto della verità non equivale all'assunzione di una posizione "vera", così come l'improvvisatore sa che il suo "suonare libero" non si impone limiti. Sarà solo entrando nella loro situazione esistenziale, o tentando di dividerla, che i detrattori di entrambi potrebbero comprenderne le posizioni.

Ma forse è proprio questo che, con tutta la buona volontà, talora manifesta, il detrattore non coglie: questi può essere prevenuto, al punto da interdirti l'adozione della libertà radicale; è confortato dal permanere in una struttura sicura e garantita, quella che, poniamo, si riscontra nella improvvisazione sugli standard, per comodità, quelli da trentadue battute, con un *chorus* individuabile. Una situazione analoga, ancora, a quella dell'avversario dello scettico: questi ha paura di rinunciare al vero, a una rete di certezze. Ne risulta che l'adozione della ILR pertiene a un certo tipo psicologico, mentre l'altro tipo di improvvisazione ha un diverso interlocutore; la musica che si sceglie di suonare corrisponde alla mentalità e al carattere dello strumentista, tratto da non disattendere. Fichte diceva che il dogmatico sceglie il realismo, perché la libertà dell'idealismo lo metterebbe a dura prova (Fichte 1925, p. 13). Non è diverso per l'avversario della ILR, il quale, ancorché pratico e perfino virtuoso dello strumento, teme la traversata nel *mare magnum* dell'ignoto che la rinuncia agli schemi e al codice implicherebbe. Ognuno sceglie di suonare nel modo in cui egli/ella è; talvolta si può passare da un genere di improvvisazione a un altro, supposto che la natura della persona sia malleabile; è un problema di apertura o chiusura mentale. Non è un caso, insomma, che talvolta il nemico della libertà totale improvvisativa sia lo strenuo difensore, conscio o inconscio, della logica formale. "Dici di essere totalmente libero, nel tipo di musica che ami? Bene, ti dimostro che del tutto non lo sarai mai!" Non che l'obiezione non regga, e che la mano del musicista non indugi, all'occasione, sul già noto e insista su qualcosa di già suonato, o che è stato suonato da altri e gli si riverbera nella mente, quanto piuttosto che tutto ciò non si compia per volontà propria, in ossequio a regole ben definite, come, poniamo, quelle del bebop o di altri sottogeneri jazzistici, dove i musicisti sanno in quale direzione si andrà a parare improvvisando, la assecondano, e magari se ne compiacciono, il che non sarebbe un problema, anche se ciò avrebbe poco a che fare con la pretesa libertà del jazz.

Le parole del detrattore suonano comunque istruttive, dal punto di vista filosofico: questi sostiene che il principio di una attitudine radicale avrebbe pur sempre la parola d'ordine *anything goes*; il che è un modo per screditare la ILR. Qui la questione è più complessa, ma dipende dalle

posizioni già vagliate: ammettere tutte le possibilità espressive, improvvisative, sembra una concessione al caos, e tornano i timori menzionati. Sono psicologici, soggettivi, e vanno tenuti in conto, certo, ma come misure cautelari degli stessi musicisti, i quali vogliono definire il genere o il tipo di musica suonata, per sapere di preciso dove si trovino o cosa stiano facendo. Altrimenti, se uscissero dal *temenos* delle posizioni consolidate non si sentirebbero garantiti nel ruolo; il problema si risolve vanificandolo (cfr. Wittgenstein 1984, § 6.51; Arena 2015a, p. 30 e ss.). Nella ILR non ci si chiede se ogni nota od ogni pausa siano eloquenti, se vi siano tempi morti, per così dire, nello sviluppo della jam, per la buona ragione che non si distingue tra bello e brutto, pertinente o inadeguato: si giunge a una concezione non duale, più vicina a ciò che si potrebbe dire il non suono, che abbia incorporato in sé i diritti del silenzio; allo stesso modo, il non suono si fa vessillo di una prospettiva che non ribadisce la distinzione tra tonale e atonale, note giuste o sbagliate, e si attiene invece ai valori di un flusso che coinvolge i musicisti e l'audience (sul tema, cfr. Arena 2013). È lo stesso motivo per cui solo aderendo a questo tipo di improvvisazione il musicista può scoprirne i benefici e l'ampliamento del raggio d'azione. Spunti che restano inaccessibili a chi, volendo permanere nell'ambito del conosciuto, si preclude certe esperienze.

Il detrattore o colui che non sente di dover aderire all'ILR ha bisogno di essere rassicurato: gli si dovrà dire che non tutto può andar bene, che il principio *anything goes* va vanificato, altrimenti non parteciperà alla jam o all'ascolto. Il che va bene, ma sarà un sotterfugio o meglio un espediente; un modo per suonarci insieme o per far assistere il detrattore alla jam, supposto che sia ciò che si vuole; è possibile, per altri versi, che il detrattore venga contagiato dalla libertà dell'improvvisazione e finisca per caldeggiarla a sua volta. Per questo occorrerebbe una presa di coscienza, una sorta di *satori*, risveglio o illuminazione, per dirlo con i buddhisti Chan/Zen. Va da sé, poi, che l'ILR non ha bisogno di fare proseliti, e che, forse, dovrebbe essere praticata soltanto con musicisti che ne condividano l'impostazione o ascoltatori che ne sappiano i contenuti. L'esperienza insegna, tuttavia, che spiegare prima del concerto al pubblico ciò che sta per ascoltare sarebbe privarlo del piacere della improvvisazione, del gusto della sorpresa. Nietzsche rimproverava a Wagner di voler essere compositore nonché l'esegeta della propria musica. La musica, insomma, va ascoltata, prima che la si possa interpretare o commentare; ogni chiarificazione preliminare, didattica, può essere fuorviante e inopportuna. Al pubblico di "4'33" Cage non anticipò di cosa si trattava, e cioè la sua natura di "brano silenzioso", come egli stesso lo definì, pena il dissolversi della relativa catarsi.

La voce del detrattore sembra rilevante, in quanto accentua aspetti filosofici ed ermeneutici che rischierebbero di passare inosservati. Questi

insiste che, secondo l'imperativo della libertà assoluta, che vede come spada damoclea, chiunque potrebbe improvvisare "radicalmente", e ciò impone la precisazione del termine. Radicale è colui che, senza mezzi termini, va alle radici del problema, ossia mira alla libertà totale, o alle basi stesse della formazione del musicista, quelle più viscerali e sentite, le quali differiscono da una persona all'altra, non essendo mai identiche a se stesse o replicabili. Molte caratteristiche, ancora, di una improvvisazione jazz sugli standard, e non solo, vengono a cadere, come l'esigenza dell'abilità esecutiva o il virtuosismo. Ciò ridimensiona l'ego del musicista in una connessione salutare con la sua parte più intima o l'inconscio, che a questo punto non è più soltanto personale, bensì collettivo, nel senso che l'espressione acquista in Carl Gustav Jung: accantonando l'egocentrismo, si manifesta un altro lato del musicista, il Sé, personale e transpersonale (cfr. soprattutto Jung 2010; si veda anche Arena 2014b). Viene meno la possibilità dell'acrobazia sonora, e lo sfoggio di destrezza cede il passo alla singolarità della personalità dell'improvvisatore, unica e irripetibile. Ciò sventa il rischio della prevedibilità e l'omologazione dei musicisti, largamente presente nel jazz contemporaneo che, per buona parte, si richiama ai pattern del *mainstream* anni Cinquanta, con conseguente avvilito e banalizzazione del materiale. Non è tanto importante, dunque, o per niente, la capacità tecnica, quanto la sensibilità dell'improvvisatore, che recalcitra a essere ingabbiata in strutture codificate. Gli stessi musicisti lo affermano, senza timori o pudori. A un contrabbassista che accompagnava Cecil Taylor chiesero se il pianista si era accorto che non sapesse suonare. Quello rispose che era per questo che Taylor lo aveva assunto (cfr. Spellman 2013). Non si chiedono dimostrazioni di bravura, di assidua frequentazione dello strumento, bensì che ci si esprima in libertà, dando proprio *quel* contributo specifico che un altro musicista non saprebbe fornire. Anche il rifiuto del tecnicismo e dei passaggi di ardua esecuzione strumentale attira gli strali dei musicisti che vanno a caccia di certezze, confortati da canovacci prevedibili, e non è un caso che proprio questi passino il tempo libero a praticare scale e accordi, in vista di una perfettibilità sempre più distante, irraggiungibile. Su questo punto può non esserci intesa unanime tra i musicisti, e alcuni, come Taylor stesso, continuano a esercitarsi o a fare pratica sullo strumento, malgrado la rinuncia al virtuosismo. Al polo opposto si collocano coloro che usano strumenti con cui hanno scarsa o nessuna familiarità, per inseguire nuove possibilità espressive, che il ricorso allo strumento principale non permetterebbe, per i suoi legami con il prevedibile o il già noto (Lewis 2008, p. 363): è il caso di Ornette Coleman, che si azzarda al violino o alla tromba, discostandosi dall'amato sax. È più difficile nell'improvvisazione evitare cliché già sperimentati sul proprio strumento, e le mani sembrano essere attratte magneticamente da certi tasti, certe chiavi o certe corde.

Come se si dovesse sgombrare la mente dalle pastoie e dai detriti accumulatisi in anni e anni di improvvisazione non libera, e d'improvviso si dovesse cambiare mentalità, per essere ben disposti a un'apertura che non tutti hanno. Da questo punto di vista, mi sembra esemplare l'atteggiamento di Miles Davis, il quale, non pago dell'aver padroneggiato vari stili jazzistici, modali e non, si volse alla ILR, a suo modo, in *Bitches Brew* e album similari. Album che in parte sono frutto di un lavoro di *editing* da parte dei produttori, il che ha una duplice connotazione: da un lato, sembra una violenza nei confronti degli improvvisatori, attraverso la ricerca del materiale giusto od ottimale; per altri versi, ciò sembra svelare agli improvvisatori che non devono "attaccarsi" o affezionarsi a quanto hanno registrato, poiché tutto il materiale può essere rivisto e modificato. Dal punto di vista buddhista, questa ultima attitudine è da preferire, come se l'ILR non avesse bisogno di essere registrata, in quanto se ne distruggerebbe la bellezza dell'attimo: il flusso sonoro dell'immediatezza soffrirebbe a essere ingabbiato in una registrazione, che, si presume, sarebbe riascoltata ancora e ancora, allontanandosi sempre più, da parte del musicista e del fruitore, dall'intento primigenio di chi l'ha realizzata, dalla naturalezza o spontaneità espressiva; in tal modo, le istanze di una esecuzione, diciamo taoista, cioè ossequiosa della spontaneità, verrebbe penalizzata (cfr. Zhuangzi 2009).

Una esecuzione virtuosistica andrebbe ai danni della compattezza del gruppo, di una direzione che si sviluppa nel corso della improvvisazione, senza per questo sfociare per forza nel "bello" o nella parvenza di un ordine, un amalgama ben impostato; direzione che emerge, o meno, grazie al trovarsi in un certo momento e in un certo spazio insieme ad altri musicisti. Questa attitudine, che coesiste con il vuoto mentale, come nella meditazione, è perseguita da musicisti che sono anni luce distanti dalla ILR, come Charlie Parker, fautore di una disposizione in due tempi all'improvvisazione jazz: 1) stadio dell'apprendimento e pratica continua; 2) stadio dell'oblio, in cui si dimentica (relativamente) quanto si è appreso. Come se, per dirlo con Nagarjuna, il maestro buddhista della scuola del nudo (*shunyavada*), ci si riferisse a due piani di realtà (*satya*): uno convenzionale, dove scale e accordi ci supportano, in fase preliminare, e un altro in cui tutto ciò non ha più senso e si persegue altro, senza uno sforzo cosciente. L'analogia può essere approfondita, perché il piano convenzionale (*samvriti*), enucleato come transitorio da Nagarjuna, è quello della logica e del linguaggio, mentre l'altro, il supremo (*paramartha*), è quello in cui questi due strumenti – pertinenti all'essere umano e all'improvvisatore – vengono lasciati dietro, in una dimensione indescrivibile (cfr. Nagarjuna 2014). Nella ILR il secondo piano è in predicato, l'altro è subito negletto – non del tutto, ma certo da programma, con buona pace dei detrattori a oltranza, per i quali ILR non sarebbe mai libera del tutto.

Il taoismo propenderebbe per una dimensione *à la* Charlie Parker, per la componente dell'oblio e parimenti sulla condizione di un apprendimento preliminare – l'enfasi sull'oblio è comunque forte nel taoismo, in più larga misura di quanto tesaurizzato da Parker, e la fase di apprendimento tecnico verrebbe relativizzata, e forse perfino saltata. I taoisti credono nelle potenzialità innate dell'essere, non solo umano, indicandole con il termine *de*, una sorta di potere, energia o perfezione individuale che il Tao, Via suprema dell'universo, attribuisce a tutte le creature. Al singolo musicista, dunque, spetta di capire quanto della fase preliminare gli si confaccia o no, e da non esibire nella ILR.

La meditazione ha molti aspetti in comune con la ILR, almeno quella in cui al praticante si suggerisce di lasciar scorrere pensieri e immagini in libertà, osservandone il flusso senza tentare di alterarlo. Oppure quella che si richiama a una sorta di ancoraggio, cui tornare dopo le eventuali distrazioni, come l'ascolto del respiro o di un mantra, che è un suono – la parola sanscrita *shabda* indica tanto il suono quanto la parola. Non dimentichiamo, poi, che esiste una meditazione hindu basata sui suoni, che va sotto il nome di Nada yoga; in un adattamento occidentale si suggerisce al meditante di servirsi di una registrazione, di un disco come *book* o di qualunque altra cosa – a seconda del risultato auspicabile, brani rilassanti, ma non quelli di una *new age* sdolcinata, bensì di una musica *ambient* sofisticata, *à la* Brian Eno, o di brani etnici come il Qawwali di Nusrat Fateh Ali Khan, laddove si miri a una meditazione dinamica, che metta in gioco le energie individuali. In questi casi si tenta di percepire i suoni, senza giudicarli belli o brutti, gradevoli o meno. L'attitudine dell'osservatore non giudicante o del testimone non è diversa da quella che nella meditazione il praticante assume; questi è a suo modo "passivo", in realtà più attivo di colui che pretende di interferire con il corso del mondo e delle cose, cioè il Tao.

Le note si dissolvono come i pensieri; ognuna lascia spazio all'altra, senza rivendicare una superiorità, una centralità. Le mani del musicista si muovono sullo strumento senza sapere dove si andrà a parare, aderendo a una sorta di relativismo secondo cui non si persegue l'effetto, né di ammaliare l'ascoltatore o di intrattenerlo. Nessuna nota o pausa predomina, ed è l'intero flusso sonoro ad attrarre l'attenzione del pubblico, come quando nel meditare non si privilegia alcunché, alcuna immagine o pensiero, e ciò avvia a una calma profonda. Si dirà che nella meditazione neanche lo stato di relax è lo scopo; non è forse una ulteriore affinità con la ILR, laddove il finalismo, la direzionalità non è in questione?

Non si insisterà mai abbastanza sulla natura della libertà in ILR, per il superamento dei generi musicali che comporta. Laddove non vige l'ossequio a un genere specifico, sia esso il jazz, il rock, la musica classica o etnica, poniamo, è una apertura totale che si manifesta, un ampliamento di

orizzonti. È il giusto preludio a quella che si chiamò nei Settanta “musica totale”, progetto che, a mio avviso, non fu realizzato, a opera di musicisti che, come Giorgio Gaslini, restarono nell’alveo jazzistico, ancorché nel seguirne le molteplici evoluzioni. Nella ILR qualunque *background* degli improvvisatori è legittimo e trova spazio, in un coacervo di stili che soltanto il *progressive rock*, nei Sessanta e Settanta, fu capace di attuare, ma in base a schemi prestabiliti, dove l’improvvisazione, tollerata e presente, non era la regola; ci sono molte eccezioni a riguardo, e mi piace citare il modello che i Soft Machine, nelle varie incarnazioni, offrirono con scantonamenti nel minimalismo e nella musica classica contemporanea; il gruppo progredi verso la ILR, a ben vedere, dove forse si era sempre situato, anche nella sua fase rock o dada (cfr. Arena 2015b).

L’esecuzione si arricchisce dell’apporto dei musicisti, in base alla loro formazione culturale, senza che uno stile o un genere, un modo di vedere le cose, possa imporsi su un altro. Potrebbe darsi, ma non è necessario, che il musicista aderisca a un miscuglio di stili, senza fossilizzarsi nel suo favorito. Senza che ciò intacchi la libertà fondamentale, ci si può distanziare dall’evidenziare certi schemi, qualora rischiassero di tenere banco. Le migliori esecuzioni in stile ILR sono quelle non etichettabili, ma disponibili al confronto tra generi e, dunque, visioni del mondo differenti. È una libertà che alimenta se stessa e che, di nuovo, si discosta dalla ripetitività dei musicisti che indulgono a *lick* o pattern prediletti.

“Suoniamo la nostra musica”, affermano, in toni diversi, i musicisti della ILR che confluirono nel progetto di David Sylvian, relativo al succitato album *Manafon*⁴. Tra questi il celeberrimo, specie nell’ambito della ILR, Evan Parker e Christian Fennesz, chitarrista seguace della musica elettronica. Il rifiuto della cover è palese – ben più ampio, per dire, di quello dei jazzisti bop, i quali mantennero lo schema armonico di brani cui cambiarono il titolo, sopprimendone le melodie; i musicisti della ILR si interdicono la possibilità di suonare brani che, anche alla lontana, possano evocare altri artisti. Questo intendono, riferendosi alla “nostra musica”, malgrado il progetto Manafon comporti che la voce di Sylvian non improvvisi ma si attenga a una melodia già composta – ciò non inficia il carattere sperimentale del progetto, perché il canto si muove nella prospettiva di una voce sola, remota e monodica, verso un passato arcaico, forse antecedente alla introduzione degli stessi strumenti musicali. Né si può dire che gli strumenti la accompagnino, fungendo da partner (cfr. Arena 2014c, p. 25 e ss.).

Il transito a una dimensione differente, lontana dal presente o da modelli precostituiti, è garantito dallo spostamento d’accento verso il suono. Il sax

⁴ Si veda *Amplified Gesture*, il DVD tratto dalle sessioni di registrazione dell’album.

di Evan Parker è una macchina di inedite dimensioni acustiche, e non si cura di emettere altezze tonali precise, ma evoca atmosfere, altri mondi, come la voce di Sylvian, a suo modo. Entrambi, sax e voce, incorporano il silenzio, ponendosi in uno stadio espressivo in cui non si è ancora assegnato agli strumenti un ruolo specifico – come evitare, quindi, che gli strumentisti ritengano “loro propria” una musica siffatta? Non diversamente si esprimerebbe un Cecil Taylor, facendo del pianoforte uno strumento a percussione, asservendolo a un ruolo inedito, inusuale; hanno un bel dire i critici che tentano di sottolineare la perizia esecutiva di Taylor, e che questi sarebbe capace di eseguire una fuga a tre voci: osservazioni che sono destituite di senso e indicano la necessità di attenersi al noto, avversando le innovazioni radicali.

Non è necessario, dunque, che l'improvvisatore padroneggi certi stili o il suo strumento, come indicato, né che abbia una formazione musicale convenzionale; molto meglio che “entri in rapporto” con lo strumento in modo viscerale, come Bailey e Taylor – non a caso accomunati: entrambi sembrano non concedere all'ascoltatore un attimo di requie, introducendolo a un flusso costante di note che sembra inarrestabile come quello della vita, né bello né brutto, soltanto esistente. In questa esuberanza sonora, benché sembri un paradosso, è come se il silenzio stesso ne partecipasse, il silenzio o, come preferisco dire, il *non suono* in tutte le sue forme (certi stili possono sembrare stereotipati, come nell'ultimo Bailey, ma soggiacciono al giusto prezzo da pagare per chi si avventura in nuovi territori e si concede all'esplorazione di possibilità inusitate).

Non suono è la prospettiva o l'implicazione inderogabile della ILR; da cui l'ammonimento a non lasciarsi distrarre da una teleologia sonora, dalla ricerca spasmodica di una direzione del flusso musicale. John Cage lo fa suo, il non suono, con *4'33"*, lasciando che sia l'ambiente, in una sala di concerto o no, a suggellare l'esecuzione del brano. Cage si è scagliato contro il concetto di *interplay* jazzistico, trovandolo stucchevole: un musicista che risponde a un altro e che cerca un'intesa... Un'intesa nel caos dell'accadere? Questo sembra il pilastro della ILR: presentarsi come il corrispettivo di un mondo in cui l'assenza di significato predomina, imponendo la sua presenza *nonsensical*. Devastante e inquietante diranno alcuni, confortante o anodina, lieve per altri. L'anello finale della legittimazione della ILR sembra il suo punto di forza: la manifestazione, l'esibizione del flusso, di note e pause, l'assenza di *telos* e la via libera, *freewheeling*, alla pura e semplice espressione è il corrispettivo di una condizione esistenziale relativa alla vita in tutte le sue forme, particolari e collettive. I vari generi musicali consentono una improvvisazione schematica, mentre la ILR attesta un fluire, un vagare libero e spensierato, dove le regole e l'ordine, appena manifestatisi, si disintegrano all'istante, decantandone la bellezza; da qui la superfluità di una registrazione, l'impossibilità della reiterazione *fedele* di una jam, qualunque cosa ciò significhi. Il *non suono*

può implicare il riconoscimento del magma esistenziale, qualcosa che è stato catturato sul momento e non sarà mai identico, come se il fascino di certa musica sfuggisse alla reiterazione, non tanto nel senso che battute identiche non possano darsi, o un riff, quanto piuttosto che ogni sera il gruppo che si incarichi della ILR proporrà di volta in volta materiale differente, perché si trova in un ambiente diverso o in diversi tempi e dimensioni, in altro mood, ancora e ancora.

Non suono sarà il suono spontaneo, taoista, non programmato, che si anima grazie alla presenza del gruppo o del singolo musicista: è ciò che prescinde dai codici, come la vita, e rappresenta il trionfo del nonsense, da non intendersi come nonsenso né il suo contrario, il Senso essenziale, la meta, il traguardo (rinvio ad Arena 2014a e 2015c; si veda inoltre Arena 2015a). Un obiettivo che sembra ambizioso, e forse velleitario, ma che, in realtà, richiede al musicista di sgombrare la mente dai pensieri, di esonerarla dal chiacchiericcio continuo in cui di solito è immersa; è come se la ricerca del senso fosse sospesa per tutta la durata della ILR, a cesellare l'epifania del non suono. Qualcuno ne riderà, e mostrerà i limiti logico-linguistici di questa prospettiva – impossibile creare un nuovo linguaggio, si dirà... Si richiede il ricorso all'esperienza, affinché il musicista stabilisca un altro, diverso rapporto con lo strumento, non più di insoddisfazione per il mancato raggiungimento di una padronanza ineccepibile, bensì un uso che possa appagarlo, evitandogli frustrazioni e sforzi vani. Il *non suono* può essere l'obiettivo non obiettivo, indichiato, di una improvvisazione che batte nuove strade, con una consapevolezza nuova, e che non si renda conto di farlo. Sul momento. Il non suono comporta la presa di coscienza che le cose, le note e le pause, sono come sono⁵ nella jam, e si mostrano nude. Mentre l'esorcista del nudo sarebbe il velleitario, il musicista che si rifiuta di partecipare e si astiene dalla ILR atterrito dal suo grado sommo di libertà; questi non saprebbe che farne di una portata espressiva illimitata e dunque, pavido, preferisce trascinarsi nella palude del già noto, incurante delle ventate d'aria fresca che potrebbero giungergli da una dimensione altra, contraria alle aspettative.

Bibliografia

Arena L.V.

2013 *La durata infinita del non suono*, Mimesis, Milano-Udine.

2014a *Nonsense o il senso della vita*, ebook.

2014b *Il libro rosso di Jung*, ebook.

2014c *La filosofia di David Sylvian*, Mimesis, Milano-Udine.

⁵ Un buddhista userebbe il termine *tathata* (quiddità).

- 2015a *Sul nudo. Introduzione al nonsense*, Mimesis, Milano-Udine.
2015b *La filosofia di Robert Wyatt*, Mimesis, Milano-Udine.
2015c *Note ai margini del nulla*, ebook.
2016 *Scelsi: oltre l'Occidente*, Crac Edizioni, Falconara Marittima.
2017 *La Via del risveglio. Manuale di meditazione*, Rizzoli, Milano.

Bailey D.

- 2010 *Improvvisazione. Sua natura e pratica in musica*, ETS, Pisa.

Fichte J.G.

- 1925 *Sul concetto della dottrina della scienza o della cosiddetta filosofia*, Laterza, Roma-Bari.

Jung C.G.

- 2010 *Il libro rosso*, Bollati-Boringhieri, Torino.

Lewis G.E.

- 2008 *A Power Stronger Than Itself. The AACM And American Experimental Music*, The University of Chicago Press, Chicago.

Nagarjuna

- 2014 *La dottrina della via di mezzo*, ebook.

Rousseau J.-J.

- 2013 *Origini della disuguaglianza*, Feltrinelli, Milano.

Scelsi G.

- 2010 *Il sogno 101*, Quodlibet, Macerata.

Sparti D.

- 2010 *L'identità incompiuta. Paradossi della improvvisazione musicale*, Il Mulino, Bologna.

Spellman A.B.

- 2013 *Quattro vite jazz*, minimumfax, Roma.

Wittgenstein L.

- 1984 *Tractatus Logico-philosophicus*, Einaudi, Torino.

Zhuangzi

- 2009 *Zhuangzi*, Rizzoli, Milano.

Improvvisazione libera radicale

L'improvvisazione jazzistica adotta molte regole, riguardo all'armonia e le scale modali, le quali non permettono di considerarla improvvisazione nel senso da me attribuito al termine. Naturalmente, non mi riferisco ai geni del jazz, i quali hanno cambiato ed elaborato tali regole. Propugno una improvvisazione radicale o libera, senza vincoli armonici, melodici o ritmici, né di genere musicale, cosicché l'improvvisatore sia in grado di esprimersi totalmente e dare adito alla propria creatività con il minimo condizionamento, dato dalla sua pratica e *background* strumentale.

PAROLE CHIAVE: improvvisazione libera, creatività, assenza di condizionamento, libertà, nessuno schema

Free Improvisation

Jazz improvisation follows very strict rules, as to harmony and modal scales, which do not allow it may be considered a true kind of improvisation. It goes without saying that it is not hinted at the jazz geniuses, who changed such rules and worked through them. It should be emphasized a free, radical kind of improvisation, being absolutely free from harmonic, melodic, and rhythmic patterns, or the reference to one music special genre. A musician will be able to express himself completely, and to give rise to his creativity. The only kind of conditioning, if any, will be related to his instrumental practice and music *background*.

KEYWORDS: free improvisation, creativity, no conditioning, freedom, no licks

Arrigo Cappelletti e Furio Sandrini

A contatto con l'incognito: conversazione su jazz e improvvisazione¹

Sono profondamente convinto che il solo antidoto
che valga a far dimenticare al lettore gli eterni "io" che scriverà l'autore
consiste in una sincerità perfetta.
Avrò il coraggio di raccontare le cose umilianti
senza medicarle con infinite prefazioni?
Lo spero.
(Stendhal, *Ricordi di egotismo*)

1. Genealogia di una passione

A.C. Ciao, Furio. Ti conosco da anni e so che sei un eccellente indagatore delle motivazioni psicologiche profonde dei nostri comportamenti. Vorrei quindi partire da una domanda che mi faccio spesso ultimamente: "perché proprio il jazzista?", "cosa mi ha spinto a un certo punto della mia vita verso questa musica e, con tutte le difficoltà che esserlo comporta in Italia, a perseverare nella mia scelta?". Mi sto interrogando sulla genealogia di una passione. So bene che, forse per nostra fortuna, non tutto è spiegabile. Ma a un certo punto della vita m'è parso legittimo chiedermi se e quale relazione esista fra ciò che faccio e la mia identità. Cosa m'ha tanto affascinato nel jazz, al punto di diventare un "jazzista"? Eccoti una prima risposta possibile: *in primis* l'improvvisazione, il modo più diretto per me, ancora oggi, per cercare di scoprire chi sono. Poi l'immagine, la figura del jazzista, da me sempre collegata con quella dell'outsider, del non integrato, di qualcuno che rifiuta di adattarsi al sistema. La motivazione principale però forse è un'altra. È stato ed è per me il modo più semplice per incontrare la felicità. Hai presente la corsa in bicicletta lungo una discesa, con il

¹ Quella che segue è la libera trascrizione di una conversazione *in progress* fra Arrigo Cappelletti (A.C.) e Furio Sandrini (alias Corvo Rosso: qui F.S.) scrittore, disegnatore satirico e promotore dell'Ascolto Attivo e della Libertà Immaginativa come strumenti propedeutici alla qualità della comunicazione interpersonale, su temi che stanno a cuore a entrambi.

vento in faccia? La stessa sensazione di essere trasportati, di non sapere noi stessi dove stiamo andando, di fuga verso l'altrove. Non necessariamente un altrove geografico. C'è anche quello. Il mito dell'America è appartenuto a tutti noi jazzisti italiani, e non è solo nelle canzoni di Paolo Conte. Ma c'è un di più, l'idea che questa musica è riuscita a condurmi al di là dei miei limiti, quelli che comunque immaginavo tali, verso l'inaudito. A potenziare le mie capacità che solo l'improvvisazione e l'energia ritmica sprigionata da una musica di origine africana, hanno saputo offrirmi. Non è forse vero che certe cose si riescono a fare e a ottenere solo improvvisando?

2. *Fuga dal giudizio*

F.S. Felicità e jazz. È sempre vero che suonare jazz renda felici?

A.C. Parlo, naturalmente, di ciò che provo io.

F.S. Come incontriamo la felicità? A volte, è del tutto incidentale. Leonard Cohen era un poeta. Un amico gli ha insegnato tre accordi sulla chitarra ed è diventato il musicista che conosciamo. Il passaggio a quella che hai chiamato passione, come la tua per il jazz, presenta vari elementi da conciliare perché questa si nutra, si sviluppi. Quando l'ambiente di origine è oppressivo o, quantomeno, noi lo percepiamo tale, immaginiamo uno spazio, un mondo, un interlocutore altro che ci restituisca, con un'accogliente attenzione, la libertà dal timore reverenziale per l'autorità e dalla sua pressione giudicante.

A.C. Cosa intendi per interlocutore altro?

F.S. Un interlocutore non soggetto al dettato comune, a cominciare da quello familiare; la prima forma aggregata, e per il bambino essenziale, ovvero sovrastante e onnipotente, di potere. È facile quindi che questo si presenti in qualcosa o qualcuno lontani dai nostri modelli e luoghi d'origine. Non dimentichiamo che l'umanità è, da sempre, alla ricerca di un interlocutore che dia senso, primo e ultimo, ovvero centralità legittima alla propria presenza.

A.C. Quanto tutto questo ha a che fare con la libertà offerta dall'improvvisazione?

F.S. La libertà espressiva dell'improvvisazione mi dà la sensazione (illusione?) di riuscire ad affrancarmi dalla tradizione, dalla storia, da tutto ciò che m'impone di prepararmi faticosamente per farne parte. Entrare

in relazione con la storia è senza dubbio il più impegnativo e obbligante dei vincoli. Il jazz è diventato, volente o nolente, parte “ufficiale”, non più spuria e negletta della storia della musica. Ha quindi formalizzato modelli ed è entrato (possiamo parlare di un vero e proprio ossimoro) nei conservatori. Ha quindi tradito il volo pindarico dell'improvvisazione. Il suo originario opporsi alla storia (sigillo imperituro del potere dei vincitori), il suo originale tentativo di liberarsene perseguendo il rischio, ovvero l'incognito, come essenziale affermazione di libertà.

A.C. L'improvvisare non è estraneo (come potrebbe esserlo?) al mio passato di uomo e di musicista. Però è vero che l'improvvisazione nel jazz ha cessato di misurarsi con il rischio e con quell'idea di salto nell'ignoto di cui parlavo a proposito di felicità dell'improvvisazione.

F.S. Vorrei attirare la tua attenzione su un fatto. Quando senti qualcuno suonare per strada non stai immediatamente a misurare (almeno se non sei musicista) tutto quello che fa, gli lasci un'alea, uno spazio di libertà dal giudizio e prendi quello che in quel momento hai voglia di prenderti. Il jazz è peculiare, per modalità e luoghi in cui viene eseguito. È un momento informale di vita collettiva. La sua sede è il jazz club più che la sala concerti. Questo, in qualche misura, libera il musicista jazz dall'ascolto come obbligo, ovvero dal pubblico e dal suo giudizio. Lo stesso applauso subentra normalmente alla fine del solo. Il solo come tentativo del musicista di avere finalmente l'attenzione non distratta del pubblico.

A.C. Il jazzista sarebbe quindi in cerca di una sorta di de-responsabilizzazione? Può darsi che in parte sia così. Il musicista classico è più schiacciato (e spaventato) dal peso giudicante della tradizione. Ma si vede che non sei un jazzista e ignori il peso (e la crudeltà) del giudizio che siamo soliti dare di chi suona insieme a noi. Altro che de-responsabilizzazione! È vero invece che qui si realizza quello che chiamavi “ricerca dell'interlocutore”. Non c'è interlocutore migliore del musicista con cui abbiamo condiviso una improvvisazione ben riuscita. E nel trovare finalmente l'interlocutore sta molta parte della felicità dell'improvvisazione.

3. Successo e libertà espressiva

F.S. Mi fa piacere che te ne rendi conto. La felicità solitaria di cui parlavi, alla fine, ti porta a sbattere. Non c'è felicità senza interlocutore. Nel caso esemplare citato, e che ci riguarda tutti, felicità è risolvere il conflitto con l'autorità, ovvero con la figura paterna. Tutti abbiamo bisogno di sentirci approvati, accolti. La nostra identità dipende dall'altro. Qui

si nasconde, come sappiamo, il limite, il pericolo. L'artista di successo, che ottiene l'in-atteso riconoscimento dal facente funzione della figura genitoriale, sia essa il pubblico o gli altri musicisti, è spesso in difficoltà relazionale. Le relazioni più esposte sono, naturalmente, le più complesse, quelle affettive, intime. Ci sono artisti molto intelligenti e colti ma immaturi, infantili e fortemente auto-referenziali. È frequente nei talenti soggetti a successo precoce. Anziché crescere emotivamente e far crescere una relazione autentica con l'altro da sé, si oppongono, ergendo un vero e proprio muro, un diaframma dovuto al fatto che hanno trovata la soluzione/scorciatoia per avere l'insperata attenzione del padre.

A.C. E quando il successo non arriva?

F.S. È più approfondita e ricca la relazione con sé. Più faticosa e, non di rado, dolorosa, ma più consapevole e complessa che nell'artista di immediato successo. Il successo è incontrare un insperato e comodissimo divano dopo una interminabile camminata in solitaria. La fregatura dietro l'angolo è che non riesci più a immaginare un percorso che non lo preveda. A questo punto cambia tutto, non si tratta più di un viaggio ma di un mero trasferimento fra un divano e l'altro. L'artista di successo è condannato, proprio da questo, a ripetersi, a riproporsi. Dapprima ossessivamente, quindi più stancamente, e con sempre maggiore distacco.

A.C. A cosa imputare questa deriva apparentemente ineludibile, in un successo precoce?

F.S. La crescita di un artista precoce è spesso sbilanciata, come nell'adolescente in cui allo sviluppo razionale non abbia fatto seguito quello emotivo. Così come nell'adolescente, nell'artista è frequente trovare difficoltà nella gestione delle emozioni, gli stessi sbalzi d'umore, reazioni incomprensibili, tendenza a sopra- o sotto-valutare le situazioni reali. L'artista che trova la soluzione identitaria nel consenso e nell'applauso del pubblico, soprattutto quando questo avviene in età precoce, tende più facilmente a privilegiare la parte per il tutto, interrompendo il processo di maturazione emotiva che lo porterebbe alla felicità relazionale, ovvero al traguardo dell'equilibrio nel rapporto con sé e con l'altro. In una parola, ad avere una relazione equilibrata con l'insieme anziché privilegiare la scorciatoia-surrogato di una parte, ancorché attraente e momentaneamente generosa, per il tutto.

A.C. Quanto questo può riguardare anche l'artista che non ha successo?

F.S. Poter affermare che sono un musicista, di più, un jazzista, da un lato mi sottrae e preserva dall'essere/sentirmi mero numero, un nessuno,

quindi finalmente riconoscibile e accoglibile dalla figura genitoriale di riferimento, dall'altro mi condanna in quanto mi costringe a dover aggiungere qualcosa, che s'impone come essenziale, al mio essere persona, che, a quel punto, e col mio incosciente consenso, decade dalla centralità che le compete. Essere un musicista, un musicista jazz, addirittura un musicista jazz di successo, dovrebbe sottrarmi all'essere in balia del mancato riconoscimento-stima della figura genitoriale per affidarmi alle braccia accoglienti del consenso del pubblico. Peccato che quest'ultimo, possa disconoscermi, *ad libitum*, in qualsivoglia momento e per qualsiasi ragione a me estranea o ignota. Di qui, l'inevitabile e spesso ossessiva attenzione al "mercato", al suo strumentale cinismo, ai suoi volatili umori e alla sua precarissima stabilità.

A.C. È un po' triste che la felicità di cui parlavo sia collegata a una sostanziale immaturità. Distinguerai fra un jazz che, puntando prima di tutto al successo, "deve lisciare il pelo alla bestia", come dici tu, ed è più attento alle regole del marketing, come gran parte del jazz di oggi, ed un jazz che mantiene il gusto del sovvertimento delle regole, della trasgressione, del gioco felice e autentico dell'infanzia.

F.S. Per il bambino le cose sono ben diverse. Per il bambino il gioco è quello che per l'adulto è il lavoro. Una cosa serissima. Uno strumento essenziale di scoperta, di crescita identitaria. L'adulto, attraverso la scuola, tende a obbligarlo a un'idea di gioco completamente estranea all'*hic et nunc* del bambino. Con regole pensate per lo più dall'adulto e per l'adulto. Tende a imporsi, quindi, come controllore-antagonista della crescita "giocosa" del bambino. L'adulto lo fa imponendo i propri giochi al bambino. Per poi lamentarsi che questo li trascuri o, addirittura, li abbandoni velocemente.

A.C. Proprio a questo dovrebbe servire il jazz. Farci ritrovare il gusto di giocare con i suoni al di fuori delle regole degli adulti. Si vede soprattutto per quanto riguarda il timbro strumentale. Nel jazz non esiste (o non dovrebbe esistere) un suono "standard". Ogni jazzista è alla ricerca di un proprio suono, diverso dagli altri. Pur di sottrarsi ai modelli imposti dall'alto, alcuni jazzisti arrivano a suonare "male" lo strumento apposta. Si pensi a Monk, Bley, per non parlare del gusto dei jazzisti per il suono "sporco", non intonato ecc.

F.S. Quando si parla di libertà espressiva è già tardi. Tutto il sistema formativo ci ha già costruito a sua immagine e somiglianza. Gli esempi da te citati sono di musicisti che avevano appreso perfettamente a suonare secondo le regole e poi, a un certo punto, hanno "deciso" di ribellarsi.

C'è in questa ribellione qualcosa di forzato e artificioso che non corrisponde per niente alla naturalezza del gioco infantile.

A.C. Quella dell'arte sarebbe dunque una naturalezza di secondo livello. E non è una grande conquista? Questa tua idea un po' alla Rousseau di un ritorno impossibile alla natura e alla felicità dell'infanzia nega la possibilità di un gioco adulto o lo confina nella sfera del privato e del dilettantistico.

F.S. Hai tirato in ballo una questione importante, quella del dilettantismo. È innegabile che anche l'adulto possa giocare e divertirsi con il gioco, sia pure di secondo livello. A patto, come sappiamo, di essere definito dilettante, il che lo esautorava immediatamente dall'averne una qualche considerazione o rilevanza formale. Tanto meno ufficiale. Di fatto lo squalifica. Nella società "adulta" la distinzione fra dilettantesco e professionale è davvero esemplare quanto esplicita: professionale è ciò che ha successo, dilettantesco ciò che non lo ha. Tutto è eterodiretto. L'atto libertario, se non ha successo, non conta. Se invece lo ha, rientra nelle logiche che il successo determina e che sono tutto fuor che libertarie. Posso far "girare le palle" (perdona il gioco di parole) quanto voglio fino a quando queste rimangono rotonde. Se diventano quadrate è chiaro che non gireranno più. Si muoveranno solo se spinte dall'esterno.

A.C. Da quanto dici emergerebbe che l'artista, se vuole essere davvero tale, è condannato a non avere successo. Beh, allora il jazzista è l'artista perfetto! In fondo è quello che ho sempre sognato, essere un artista di insuccesso, e questo me lo garantiva il jazz più di ogni altra forma d'arte (eccetto, forse, la poesia). Oggi poi che l'artista di successo è essenzialmente un prodotto di marketing, quindi condizionato dal mercato e da fattori extra-artistici, una forma d'arte come il jazz, imprevedibile, sfuggente, non catalogabile, può essere davvero una possibile via d'uscita.

4. Azzerare le censure?

F.S. L'artista per antonomasia, a mio avviso, è colui che indaga e si rapporta continuamente con il proprio limite. Il suo sentire gli viene dallo stare sul bordo, essere il bordo, in contatto inaudito e ineludibile con l'incognito. Quindi è naturale che non venga "capito" e, ancor meno, compreso. Se una cosa è immediatamente capita vuol dire che non è nuova, e se è nuova non può essere immediatamente capita. Potremmo tranquillamente dire che l'innovatore lavora essenzialmente per i posteri. Caravaggio è stato cancellato per trecento anni. Quindi non posso farmi

carico della richiesta di innovazione del pubblico. Non posso stabilire io di aver “trovato” qualcosa. Questo lo stabilirà il futuro. La mia ricerca non può essere che cieca. Eppure la nostra epoca è piena di artisti che assicurano di aver “trovato” qualcosa di nuovo.

A.C. Questa rottura della continuità con il passato non la vedrei in modo così radicale. L'innovazione muove sempre da un retroterra comune a tutti. I grandi rivoluzionari della storia del jazz hanno sempre preso le mosse da qualcosa o qualcuno, anche quando non sembrava. Però è vero che, anche quando l'improvvisazione riesce a uscire dai binari pre-stabiliti, l'improvvisatore non ha in primo luogo l'intenzione di innovare. Si “trova” il nuovo senza volerlo, senza cercarlo (ecco la famosa *serendipity*). A differenza del compositore contemporaneo, che cerca a tavolino qualcosa di inedito, il jazzista cerca la felicità. Solo poi si accorge di aver trovato, spesso in sua vece, qualcosa di nuovo. Tanto da non riuscire a spiegarsi ciò che ha fatto. Mozart stesso, non a caso un grande improvvisatore, non aveva capito la portata delle sue invenzioni. Di ciò si sarebbe incaricato il futuro.

F.S. A proposito di improvvisazione, hai notato che la vita stessa, con i “suoi” errori e le “sue” incongruenze, potremmo facilmente ascriverla all'improvvisazione? Il paradosso è che per apprezzare l'improvvisazione devo già aver stabilito quello che è apprezzabile e quello che non lo è, quello che è realmente innovativo e quello che non lo è. Con il risultato che quello che c'è di realmente innovativo nell'improvvisazione sfugge al radar della nostra attenzione.

A.C. Una delle aporie legate all'improvvisazione, un concetto davvero sfuggente e forse per questo così affascinante. Pensa a cosa significa “insegnare” l'improvvisazione... un ossimoro, come hai già detto, un paradosso, una contraddizione. Eppure la nostra mente si eccita di fronte alle sfide impossibili.

F.S. Posso tentare di definire l'improvvisazione?

A.C. Sì, certo.

F.S. Un tentativo di azzerare le censure.

A.C. Ora sei tu che mi dai ragione...

F.S. Mi riduco all'improvvisazione perché sono schiacciato dalle censure, e dalle millantate idealità che mi circondano. Il jazz oggi è insoppor-

tabile perché dichiara di voler azzerare le censure ma non lo fa per niente, è costruttore di modelli per lo più asfittici, noiosamente prevedibili, meramente strumentali al sistema.

A.C. Mi piace quando usi la parola “tentativo”. Azzerare le censure è praticamente impossibile. Ho una mia teoria in proposito. L'improvvisazione non come punto di partenza ma come punto di arrivo. Una conquista. Per questo l'improvvisazione va pensata in modo dinamico come processo, come esperienza in divenire. Per capire cosa significa improvvisazione l'unica cosa da fare è improvvisare. Se dico a un mio studente “adesso, improvvisa!”, sarà molto difficile che lo faccia, si aggrapperà a qualcosa che già conosce, che gli dà sicurezza.

F.S. È un ossimoro, un paradosso in atto. E finalmente smetterai di insegnare jazz nei conservatori.

5. Condivisione

A.C. Come pare verrò costretto a fare... Tornando al mio studente-improvvisatore, se ha delle capacità, se inizia a farlo, può essere che dopo un certo tempo arrivi a un momento in cui scoprirà cosa significa improvvisare, cioè liberarsi dei condizionamenti, delle sovrastrutture. Improvvisazione come processo... è così che si arriva a quei momenti di assoluta felicità che prescindono dal riconoscimento, dal successo. L'innovazione, necessariamente inconsapevole (come hai appena chiarito), non è lo scopo ma un effetto collaterale. Quello che colpisce chi ascolta è l'impressione di assoluta condivisione che si ha in quegli attimi. Per chi assiste è impossibile uscire da questa sensazione di liberazione, come se i ruoli cessassero di esistere. Non c'è più musicista e pubblico ma due esseri umani implicati in una conquista comune e simbiotica.

F.S. In effetti è così. Nella comunicazione autentica non ha nessuna importanza chi sta parlando a chi. La qualità dell'ascolto diventa il centro. Sarebbe ora di smetterla con gli stereotipi e i manicheismi della nostra cultura. Ragione e sentimento? Bene e male? Io e gli altri? L'anima lascia il corpo? Niente lascia niente. Un musicista che non si identifica con l'Altro (e si tiene separato dall'atto di suonare) non produce niente di interessante. La musica è straordinaria in quanto sollecita l'Insieme, ma non l'insieme come insieme di parti separabili. L'Insieme non è separabile.

A.C. In realtà è molto difficile trovare quei momenti di condivisione.

F.S. Il musicista che cerca il successo come priorità è un coglione perché accetta di ridursi a un frammento di sé e si sente disperato se quel frammento non gli restituisce il tutto. Ma se fosse in ascolto di sé, s'accorgerebbe di essere già tutto.

A.C. Abbiamo parlato del musicista e di chi lo ascolta. Ma l'improvvisazione è spesso un processo collettivo, nel senso che viene portata avanti (specie nel jazz) e realizzata da più musicisti insieme. Una delle esperienze più esaltanti della mia vita è quella della comunione che si instaura in alcuni momenti con altri musicisti, dove l'elemento dell'unità è presente ma pure quello della differenza. Con musicisti molto diversi da noi per cultura, carattere, lingua, e la cui differenza ci è sempre ben presente, si instaura un dialogo in cui questi anticipano le nostre trovate musicali o le sviluppano. Ho vissuto in quei momenti il senso e il valore della parola amicizia molto più che con gli amici nella vita di tutti i giorni. Amicizia fra diversi, eppure straordinariamente e misteriosamente simili. E questo avviene nella musica improvvisata molto più che in quella scritta dove la relazione avviene attraverso la mediazione dello spartito.

F.S. Immagino tu abbia avuto modo di ascoltare un'orchestra diretta da Claudio Abbado? L'Insieme presenta una unità, una compattezza straordinaria, eppure ciascuno porta un suo contributo autonomo e originale. La stessa nota è diversa suonata da dieci musicisti diversi. Non c'è solo obbedienza e disciplina.

A.C. C'è però un elemento che distingue la musica improvvisata (e dunque anche il jazz, purché non codificato) ed è il fatto che il singolo musicista non sa quello che io sto per fare. Non sapendo quello che "I'm going to play", l'impressione di miracolo risulta accentuata. Sembra ci sia preveggenza ma è tutta una questione di empatia e, come diciamo noi jazzisti, di *interplay*.

F.S. Nel gruppo di musica improvvisata avviene un po' come nel gioco dei bambini. Uno dei giochi preferiti del bambino consiste nel distruggere le regole del gioco (per lo più imposte dagli adulti) come tentativo di scoperta ed emancipazione identitarie a un tempo. È l'adulto che suggerisce al bambino che si gioca per vincere. Glielo suggerisce continuamente per proteggerlo, per prepararlo alla lotta per la sopravvivenza. È così per lo sport, una metafora utile a salvarci la vita. Nel bambino l'improvvisazione è l'arci-presente tentativo, insieme, di ri-conoscere e liberarsi delle regole per affermare la propria identità. L'improvvisazione, prova

a restituirci la condizione di completa “immanenza” del bambino, è il gioco infantile per antonomasia. Ma fino a che punto noi adulti riusciamo a giocare così? Il gioco senza regole pregiudicanti ci stanca subito.

A.C. Anche qui è una questione di dialettica. Stare contemporaneamente dentro e fuori le regole, dentro e fuori di sé. Molto spesso nel gruppo di musica improvvisata le regole non vengono dette. E questo non per l'ovvio motivo che sono già state ampiamente assimilate da tutti. A volte è come se ci si desse delle regole senza dirle e nemmeno pensarle. Questo è mirabile e dà ordine al caos. Spesso chi non la pratica pensa all'improvvisazione come un lasciarsi andare, un abbandonarsi all'accadere. Ma c'è nell'improvvisare una componente razionale, non nel senso del controllo ma nel senso dell'attenzione al risultato d'insieme, una sorta di ragione collettiva unificante. Questo porta a superare certe visioni ingenuo o mistiche dell'improvvisazione intesa come miracolo. Se c'è miracolo è un miracolo assolutamente laico e nasce dalla rinuncia a ridursi a frammento.

6. Jazz al femminile

F.S. A questo punto, viene spontaneo suggerire la madre come figura jazz straordinaria. Non ha idea di quello che il suo bambino “improvviserà”, ogni momento è a rischio, è una possibile sorpresa. La madre deve, al contempo, tenere d'occhio l'orizzonte e intuire, anticipare con le contromosse opportune le mosse “immanenti” e imprevedibili del figlio. A volte diamo per scontato il suo ruolo, come se facesse della musica classica, ma la madre è, a mio parere, il jazzista assoluto. In questo senso il jazz si può intendere come un tentativo da parte del maschile di accogliere la vita anziché distruggerla come, purtroppo, ancora quotidianamente fa. Il jazz, lo testimoniano le sue origini, nasce da una condizione disperata, è musica per la vita, che nasce per darsi coraggio, affrontare il buio, l'impossibilità di futuro tutti insieme. Da qui l'esigenza d'essere un solo sentire, un solo suono. Ciò non ha niente a che vedere con quello che il jazz è diventato, soprattutto fuori dalla comunità nera, con l'estrema conflittualità all'interno del gruppo jazz, dove i vari ego si confrontano in una sorta di competizione per la vita. Avendo perso il senso di comunità delle origini, i jazzisti si muovono aderendo a tante sotto-categorie, imposte loro dalla segmentazione iper-specialistica del mercato. Obiettivo: conquistare due medagliette in più sull'altare della visibilità mediatica. Non è mai troppo tardi per reagire all'avvilimento imposto dall'andazzo dominante, recuperando la parte africana del jazz con un diverso atteggiamento nei confronti della vita. Abbiamo distrutto il rapporto con

l'ambiente per esaltare l'individualità e l'ambiente, il tronco d'albero sul quale siamo tutti seduti, è diventato il nemico.

A.C. In effetti quando posso dire di aver suonato bene? Quando mi sono mosso in armonia, in equilibrio con l'ambiente, quando mi sono sentito a mio agio con gli altri musicisti, con il pubblico, con il luogo fisico dove mi trovavo a suonare. Dewey, filosofo americano tra i fondatori del pragmatismo, nel suo *Arte come esperienza* vedeva l'arte come uno dei modi più riusciti inventati dall'uomo per sentirsi in armonia con l'ambiente. E al jazzista non importa nulla di inventare l'opera d'arte compiuta, perfetta. Pragmaticamente, gli basta provare piacere o, forse, felicità, nel realizzarla.

F.S. Anche questa è un'istanza tipicamente femminile, in contrasto con l'immagine maschilista che nel jazz si è venuta imponendo come vincente, un'immagine estremamente individualista, quindi eminentemente competitiva e aggressiva.

A.C. A proposito di femminilità, c'è un altro aspetto profondamente femminile nel jazz. Il jazz è un discorso in-finito, che non si conclude. Penso naturalmente a *Line Up* di Lennie Tristano, ma è valido per qualsiasi improvvisazione. Qualsiasi improvvisazione lascia un messaggio: proseguimi, sviluppami. È il tema dell'eredità. Il jazz si confronta costantemente con i Maestri, i predecessori. Non ricerca l'innovazione a ogni costo ma si pone in una relazione dinamica e trasformativa nei confronti di chi viene prima. Non aspira alla compiutezza ma si propone come stimolo, spunto, proposta destinati a essere sviluppati. Non la classica immortalità "ingessata" dell'opera d'arte ma una sorta di immortalità dinamica che si realizza passando (e trasformandosi) di generazione in generazione. Per questo la memoria di noi jazzisti non è volta al passato ma al futuro, essendo il passato, secondo questa prospettiva, "forza e non fardello" (Hannah Arendt)

7. *Vivere l'inizio*

F.S. Il jazz è un tentativo di liberarsi dell'idea della fine, implicita nell'idea occidentale di tempo lineare. Il bambino abita completamente il qui e ora, investe tutta l'attenzione e le energie nel presente. In una sorta di simultaneità percettiva in cui la fine e l'inizio coincidono. Ma se la fine e l'inizio sono simultanei la fine, a quel punto, non lo preoccupa più.

A.C. Ho notato da tempo che l'elemento della conclusione non ti appartiene. Vivi l'attività creativa come *work in progress*. La "virile capacità della conclusione" di cui parla Mario Soldati ha molto a che fare con lo spirito di

conquista che caratterizza il maschilismo imperante nella nostra civiltà. Il jazz come musica inconclusa, femminile, si contrappone a questo modello. D'altra parte, se un'opera appare conclusa la sua capacità di stimolo diminuisce. La monumentalità dell'opera compiuta e perfetta spaventa. Infatti la si relega nel museo. Nulla di più lontano dal jazz, anche se qualcuno, come Wynton Marsalis e la sua *preservation of jazz*, vorrebbe farlo.

F.S. L'idea della fine serve al controllo preventivo e "sistematico" della vita o, quantomeno, di ciò che desidereremmo fosse. Veniamo continuamente terrorizzati e così ci mettiamo nelle mani di chi sa. Fin dalla più tenera infanzia ci infiliamo in un imbuto fatto di ordini, preclusioni, divieti che tendono a conculcare la nostra libertà immaginativa. Ma nessuno ci dice cosa accadrebbe se non accettassimo di metterci nelle mani di chi ci racconta che dovremo morire.

A.C. Henning Mankell parla nel suo *Sabbie mobili* della voglia di vivere come del più potente motore del progresso umano. E in fondo anche Nietzsche rivendicava la volontà di vivere contro qualsiasi genere di paura dettata dalla morale dominante. Quando parli di superamento della paura della morte mi sembra che affermi qualcosa di simile.

F.S. Proviamo a pensare libertà e responsabilità come sinonimi. La prima cosa a sparire sarebbe l'idea di incoscienza "implicita" nella libertà infantile. Il che equivarrebbe ad annichilire l'idea che un bambino sia un mero vuoto da riempire, naturalmente, dall'onniscienza di noi adulti.

A.C. In genere l'assoluta libertà è messa in relazione con l'immaturità, ovvero, in quanto, anche come sola ipotesi, ci terrorizza, con l'implicita totale irresponsabilità.

F.S. Al contrario, maturità dovrebbe essere assunzione di completa responsabilità nei confronti della propria libertà. Più prossimi siamo alla felicità che ci dà l'essere liberi più siamo, e non dovremmo aver nessun timore d'affermarlo, maturi. Siamo maturi proprio in quanto ci assumiamo completamente il rischio di tutto ciò che comporta quello stato di grazia. Vittime e complici dell'iper-controllo, ci neghiamo la felicità per la paura di perdere ciò che abbiamo, ci illudiamo di possedere, ma non ci sta dando la felicità.

A.C. Una posizione iper-libertaria che mi ricorda un po' il '68 e il Marcuse di *Eros e civiltà*. Quindi sarebbe ora di liberarsi del passato, tutto il passato.

F.S. Per paura di perdere in ogni momento l'identità, conservata come

una reliquia nella teca-feticcio del passato, diventiamo estimatori di cadaveri. Per questo conserviamo i monumenti.

A.C. Ma i monumenti servono come stimolo per costruire una nuova identità. Non sarei così negativo nei confronti delle icone, dei modelli, dei feticci. Quando insegno me ne rendo conto. I miei studenti si innamorano di determinati modelli e cercano di imitarli. Poi non ci riescono e questo paradossalmente li aiuta a trovare una strada.

F.S. Non abbiamo scelta, siamo condannati a non vivere che l'inizio. Il momento più felice, se vogliamo, è sempre l'inizio di qualcosa, reale o virtuale che sia, non la fine. Vivere la fine è possibile solo attraverso una sua continua immaginata anticipazione "in vita". Un escamotage meramente illusorio, anche se talvolta momentaneamente efficace, per tenere a bada la paura di morire.

A.C. È la tesi di Jankelevitch. L'improvvisazione come "incipit", inizio. Ma, come dicevo prima, l'improvvisazione è anche discorso in-finito, inconcluso, che rimanda, posticipa la fine. Per questo ha, secondo me, un senso l'insegnamento del jazz. Se insegnare jazz fosse soltanto trasmissione delle regole di un codice o, nel caso della storia del jazz, di più codici, sarebbe in contraddizione con il proprio oggetto. L'improvvisazione non può essere programmata, prevista in anticipo, pena la perdita del suo carattere di "improvvisazione" il cui fascino e la cui bellezza risiedono nella irripetibilità. Se la si assume però come processo in divenire, non concluso, si prospetta un modello di insegnamento di tipo nuovo che ne preserva in qualche modo la vitalità.

F.S. In che modo? Si può insegnare una determinata estetica, le regole dello stile dominante di un certo periodo. Ma non ci si può impadronire della bellezza. Quest'ultima è, come dicevi prima, inconsapevole e irripetibile. Non si può, almeno per ora, riprodurre in laboratorio.

8. A contatto con l'incognito

A.C. Cercherò di spiegarmi meglio. Quando insegno cerco di dimenticarmi di essere possessore di un sapere. Mi pongo nella condizione del povero che cerca qualcosa, senza sapere bene cosa, e di ricreare in presenza dell'allievo il percorso dell'improvvisazione. Esiste un percorso dell'improvvisazione che muove da scampoli di idee, barlumi di frasi, un certo *groove*, una attitudine cinestetica, una disposizione emotiva... Il compito che mi do è di esplorare la fase con cui inizia il percorso dell'improvvisazione. E siccome le parole non bastano e rischiano di tradire la necessaria ambiguità del sentire, offro degli

esempi, in una parola suonano. Questa offerta che il docente fa di sé, mostrando il proprio corpo improvvisante, è decisiva nella misura in cui avviene con difficoltà, per tentativi ed errori. L'improvvisazione del docente, cioè, non è sempre felice, ma proprio qui risiede la sua utilità ed efficacia. L'allievo è indotto dall'energia che il docente investe nel suo tentativo, più o meno riuscito, a cercare di imitarlo. Più avanti subentrerà la riflessione. Ma il momento decisivo è l'azione. Non si imparerà mai a improvvisare senza improvvisare, e qui sta l'errore di molti testi di propedeutica dell'improvvisazione.

F.S. Sempre lì si va a cadere. Il giocattolo viene smontato, se ne mostrano i pezzi e come rimontarli. Il jazz può essere insegnato solo se si propone come estetica, e l'estetica non ha nulla a che fare con la bellezza dei momenti straordinari in cui tocchiamo la vera natura dell'improvvisazione. L'estetica è legata al potere. Nasce dall'inganno, cioè dal bisogno di controllo, a differenza della bellezza, che si offre allo sguardo e all'ascolto senza chiedere nulla in cambio.

A.C. È vero che l'insegnamento ha finito con l'ingessare il jazz, tradurlo in un insieme di norme e di regole. Ma se fosse possibile un altro modello di insegnamento? Un insegnamento che indichi la via, un percorso, una strategia, senza necessariamente indicare dove tutto ciò porti? Un insegnamento dove la distinzione fra docente e allievo non sia così netta e dove entrambi muovono alla ricerca dell'incognito?

F.S. Hai toccato un punto decisivo. I greci non avevano una parola per indicare il blu. Non era funzionale alla loro estetica. Facciamo entrare nella nostra estetica solo ciò che è funzionale all'estetica al potere. Quello che sta fuori non esiste. Questo è l'elemento che va trasmesso. Siamo in continuo contatto con ciò che non esiste. Ma l'incognito è la cosa più terrificante e persino i jazzisti ne hanno paura. Il jazz dovrebbe portare attraverso l'improvvisazione oltre le soglie dell'ignoto ma non è così. Da qui nasce la ricerca del consenso, dalla consapevolezza che stiamo distruggendo quello che è stato appena fatto, altrimenti non si va oltre, dalla coscienza della propria solitudine. Se l'insegnamento del jazz potesse avere un senso, questo consisterebbe nel superamento della paura dell'incognito e mi sembra tu proponessi qualcosa del genere.

A.C. Quanto dici mi ricorda una frase di Steve Lacy sull'improvvisazione, da lui definita "qualcosa che ha a che fare con l'idea del limite".

F.S. Qualcosa che ci porta al di là delle nostre convinzioni-convenzioni. Ma si riesce a uscire dalla paura? Mi sembra molto difficile. Implica, insieme al rinunciare alla ricerca del consenso, l'accettazione della propria solitudine. In molti casi, come reazione alla paura dell'incognito, ci si aggrappa alle origini.

9. Radici

A.C. È vero. Per molti jazzisti le origini sono la via di fuga più frequentata per sfuggire al rischio della ricerca continua. Per molti decenni il jazz europeo e italiano in particolare ha identificato le origini con il mito dell'America. "Sembra di essere là" – mi raccontava Gianni Coscia – dicevano i jazzisti milanesi degli anni Cinquanta di una band che faceva del buon jazz. Anche oggi che questo mito si è fortemente ridimensionato, i grandi maestri jazz del passato forniscono un ottimo rifugio alla paura dell'incognito. È però vero che la rinuncia ad avere radici porta conseguenze pericolose. Il mercato globale ha portato con sé prodotti musicali che hanno rinunciato ad avere una identità forte per essere adattabili e vendibili ovunque. Penso a certa musica *lounge*, certo jazz da esportazione non necessariamente americano (si pensi al boom del jazz scandinavo), certo *etno-jazz* o certa *world music* dove influenze etniche disparate convivono pacificamente senza interagire fra loro, un po' come la gente negli aeroporti o nei centri commerciali. In questi casi strizzare l'occhio al mercato globale ha più o meno la stessa valenza ambiguamente commerciale della rivendicazione orgogliosa (e sospetta) delle radici. Per questo mi sono innamorato di un pianista come Paul Bley, che se ne fregava del mercato ma anche di essere "contro", imprevedibile e assolutamente naturale. Per lui ho coniato questa espressione: "impo/assibile naturalezza"

F.S. Perché parli di naturalezza e non di istinto? Il naturale è entrato da tempo nella cultura. Se qualcosa ci viene naturale non è affatto detto che lo sia. Quanto all'impo/assibile vedo che ti ispiri sempre più ai miei giochi di parole.

A.C. Per naturalezza intendo fare le cose senza apparente sforzo, con facilità. È chiaro che è un artificio. Mi riferivo alla sprezzatura di cui parlava Cristina Campo a proposito di Chopin.

F.S. Ah, Chopin! Sembra abbia il velluto sulle dita... Quanto a Bley, si avvicina a quanto dicevo della bellezza. In lui l'estremamente raffinato si incontra con l'estremamente semplice.

A.C. Tutto questo nasce non dall'istinto ma da una lunga ricerca. Una ricerca che riesce a non lasciare tracce di sé.

F.S. Certo. Se noi vedessimo lo scheletro di una persona, attraverso la sua pelle ne saremmo terrorizzati. Quanto alla semplicità il miracolo qui consiste nel fatto che anche la semplicità può essere artificiosa. Se vogliamo, come in certa musica *new age*. Ma in Bley c'è assenza di artificio apparente. Consentimi di partire da qui per trarre alcune riflessioni riguardo al problema del riconoscimento, dell'identità da cui siamo partiti. Uscire dal bisogno

di affermazione è possibile solo se superi l'aggressività come sinonimo di forza. La frase "non vali un cazzo" detta da qualcuno, peggio se un genitore, mi può vincolare per tutta la vita e obbligarmi a vivere "contro", quindi contro me stesso. Paul Bley non suonava "contro", come tu sottolinei nel libro che hai dedicato a lui. Non aveva bisogno di aggressività, ne conosceva istintivamente i limiti e la debolezza. È la generale e inquinante presenza di aggressività, quindi di paura, che rende "invisibile" la forza della naturalezza. Liberarsi dunque dell'aggressività è l'imperativo *sine qua non*. Il mio valore non è dato da ciò che ho fatto ma da ciò che ho sentito, mi ha permesso d'essere in ascolto e m'ha fatto crescere armonicamente nella relazione con me, quindi con l'altro da me. Questo soltanto potrà rendermi finalmente "maturo", ovvero un *unicum* inseparabile dalla mia dignità di persona.

Bibliografia

Bailey D.

2010 *Improvvisazione, sua natura e pratica in musica*, ETS, Pisa

Campo C.

1987 *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano

Cappelletti A.

2004 *Paul Bley, la logica del caso*, L'Epos, Palermo

2016 *Avventure di un jazzista-filosofo*, Arcana, Roma

Dewey J.

2010 *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo

Jankelevitch V.

2014 *Dell'improvvisazione*, Solfanelli, Chieti

Mankell H.

2015 *Sabbie mobili: l'arte di sopravvivere*, Marsilio, Padova

Marcuse H.

2001 *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino

Sparti D.

2005 *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna

Zenni S.

2016 *Che razza di musica. Jazz, Blues, Soul e le trappole del colore*, EDT, Torino.

A contatto con l'incognito: conversazione su jazz e improvvisazione

Uno degli aspetti più interessanti dell'improvvisazione jazz è la capacità di condurci al di là dei nostri limiti, a contatto con l'incognito. Questo spiega il senso di felicità che la accompagna. Per i protagonisti di questo dialogo, ciò avviene però a una condizione: quella di rinunciare all'ego e al successo personale. Solo annullando l'ego e ritrovando il noi, il jazz ritroverà il suo lato femminile, che deriva dall'attenzione costante verso l'altro, e contemporaneamente la naturalezza e la gratuità del gioco. Ritrovando questa im-possibile naturalezza l'improvvisazione jazz si avvicinerà anche al suo vero scopo, che è quello di azzerare le censure, e rivelerà la sua essenza di discorso in-finito, inconcluso, non racchiudibile in un codice, tanto da suggerire una vera e propria rivoluzione nella formazione e nel metodo di insegnamento.

PAROLE CHIAVE: Jazz, libertà, l'incognito, improvvisazione, felicità

A Contact with the Unknown

The ability to lead us beyond our limits, into the unknown, is a key aspect of jazz improvisation. Hence the accompanying feeling of happiness. However, for this to occur the players of this dialogue must put aside their ego and quest for personal success. It is only by leaving aside our ego and finding our "us" again, that jazz can find its feminine side, the result of a continuous attention towards the other and, at the same time, the naturalness and spontaneity of playing. By rediscovering this impossible naturalness, jazz improvisation draws closer to its true purpose, that is to do away with censorship, and reveals its real essence, a never-ending discourse, all inconclusive, not enclosed within a code, and inspires a true revolution in education and in teaching.

KEYWORDS: jazz, freedom, the unknown, improvisation, happiness

Alessandro Bertinetti

Improvvisazione ed errore: a lezione da Miles (e Monk)¹

Introduzione

In questo articolo prenderò spunto da due affermazioni attribuite a Miles Davis per discutere un aspetto importante di quello che l'improvvisazione ci insegna sulle pratiche umane: situazioni imprevedute, magari indesiderate, possono risultare stimoli sorprendenti per l'esercizio della creatività, anziché restare elementi di disturbo o solamente semplici errori. Questo esercizio di creatività è il modo in cui costruiamo ordini normativi nelle nostre pratiche, artistiche e non.

1. Due affermazioni apparentemente contraddittorie di Miles sull'errore nel jazz

Sulle orme del pianista Kenny Barron che una volta disse che “if you do not make mistakes, you do not play jazz” (cfr. Rüedi 2001, p. 53), un giorno pare che Miles Davis abbia affermato: “When they make records with all the mistakes in, as well as the rest, then they'll really make jazz records. If the mistakes aren't there, too, it ain't none of you” (Walser 1995, p. 176).

Tuttavia innumerevoli fonti (libri e siti internet) attribuiscono a Miles anche la seguente affermazione: “Do not fear mistakes – there are none”.

Ambedue le affermazioni sembrano essere sbagliate. Inoltre sono con-

¹ Questo articolo deriva dalla traduzione italiana del saggio “Do not fear mistakes – there are none” – *The mistake as surprising experience of creativity in jazz* (pubblicato in M. Santi ed E. Zorzi [a cura di], *Education as Jazz*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2016 pp. 85-100), il quale è stato qui comunque rivisto e integrato in alcune parti. Ringrazio i colleghi con cui ho discusso quanto qui sostengo e in particolare Georg Bertram, Marina Santi, Luca Illetterati, Gabriele Tomasi, Nino Chiurazzi, Federico Vercellone, Gabriele Meloni. Non ringrazio invece chi plagio quanto scrivo qui (e altrove) in un suo libro pubblicato dopo aver letto una versione manoscritta di questo testo.

giuntamente contraddittorie. Per un verso, sembra bizzarro sia che la musica jazz debba comportare errori per essere (buon) jazz sia che non ci siano errori nel jazz. Di fatto nel fare musica, come in altre pratiche umane, facciamo errori. Ma gli errori sono cose negative che dovrebbero essere evitate. Per altro verso, come può Miles sostenere che non ci sono errori del jazz, quando pensa che i dischi di jazz sono autenticamente tali allorché contengono errori? La questione che intendo discutere è come si possa dare un senso a queste affermazioni di Miles.

2. Che cosa c'è di sbagliato nelle "wrong notes"?

Comincerò con il discutere la seconda affermazione. La si può interpretare come rivolta ai jazzisti che improvvisano e la si può capire considerando che gli improvvisatori non devono eseguire istruzioni. I musicisti che devono eseguire le opere composte possono commettere errori suonando note sbagliate (cioè note non indicate in partitura), producendo involontariamente rumori, andando fuori tempo, ecc. Al contrario, gli improvvisatori non seguono una partitura durante l'esecuzione della loro musica. Sembra quindi plausibile sostenere che non possono fare errori, perché possono suonare quello che vogliono suonare nel momento della performance. Come scrive uno dei più acclamati pianisti jazz del momento, Vijay Iyer (Rinzler 2008, p. 51): "It is never clear what is 'supposed' to happen in improvised music, so it makes little sense to talk about mistakes".

Questo è probabilmente un buon modo per sfatare un luogo comune ben consolidato negli studi sull'improvvisazione, secondo il quale la natura rischiosa della pratica dell'improvvisazione è dovuta al fatto che gli artisti possono fallire a causa della coincidenza tra invenzione musicale ed esecuzione musicale (cfr. Brown 1996, 2011; Frey 2007; Peters 2009, pp. 62-64). Di fatto il contrario sembrerebbe essere vero: gli interpreti che eseguono opere composte parrebbero rischiare di più degli improvvisatori, perché nell'eseguire la musica prescritta dalla partitura possono facilmente fallire. Il criterio per stabilire se ciò che si fa è corretto o sbagliato sembra semplice e chiaro: se non si fa quanto indicato nelle istruzioni per la performance contenute dello spartito, la performance è scorretta. Ne risulta quindi, e ovviamente, che, laddove non ci sono partiture da seguire, i performer non corrono il rischio di commettere questo tipo di errori. Proprio in questo senso Miles Davis sostiene che non vi siano errori nell'improvvisazione: non si può sbagliare, quando non ci sono norme da violare.

Tuttavia, questa sembra essere soltanto una mezza verità (cioè... un errore). Il fatto che gli improvvisatori possano commettere errori tecnici

ed estetici sembra piuttosto una verità lapalissiana. Anche se non seguono le istruzioni fornite da una partitura, gli improvvisatori dispongono di *background* di vario tipo (tecnici, culturali, estetici, sociali...) che sostengono e alimentano la loro pratica (cfr. Atton 2012; Bertinetto 2016, pp. 68-74). In riferimento a tali *background*, che sono di ordine normativo, la loro musica può essere giudicata come più o meno buona o cattiva.

Dunque, ancora una volta, perché Miles sostiene che non vi siano errori? Ritengo che questa specie di rompicapo possa essere risolto precisamente considerando che *non esistono errori di per sé*. Gli errori possono essere generalmente definiti come deviazioni da norme, aspettative, requisiti. Al fine di indicare un fatto o un evento come un errore, è necessario un quadro di criteri normativi e di corrispondenti aspettative: solo rispetto a questo *background* il fatto, l'evento o l'elemento che non rientra in questo contesto può essere classificato come un errore. Gli errori e le loro conseguenze non sono qualcosa di astrattamente e generalmente indesiderato: piuttosto, l'errore è qualcosa di indesiderabile nella cornice dell'ordine normativo che sta alla base, alimenta e fonda una determinata pratica.

Questo vale in generale anche al di fuori del campo artistico. Tuttavia, le pratiche artistiche ci rendono consapevoli del carattere dinamico della costruzione della normatività. Come ho sostenuto altrove (Bertinetto 2012; Bertinetto 2016), ci sono sempre vincoli formali e materiali (convenzioni tradizionali, stili estetici, *background* culturali, problemi tecnici e soluzioni) che regolano le pratiche artistiche. Tuttavia, il modo in cui gli artisti affrontano e rispondono a tali vincoli è libero e dinamico, nella misura in cui i vincoli possono anche essere superati dalla e nella loro applicazione. In altre parole, questi vincoli normativi non sono completamente rigidi, perché gli artisti possono modificare e persino rivoluzionare o rifiutare lo sfondo normativo della loro pratica in maniera più o meno pregevole e riuscita.

Per dirla con David Novitz,

the artist's understanding of the significance of the rule allows for their alteration, and sometimes their radical transformation, in ways that need not afflict the trained sensibilities of their viewers [or listeners, A.B.], that can find social acceptance, or alternatively, that can deliberately cultivate shock and surprise (Novitz 2003, p. 61).

In altri termini (mi consento la licenza di citare me stesso),

artists work within conventions and rules, while at the same time modifying them in and through their artworks [and performances]: the way conventions are applied reshapes those conventions, which might thus be described as continuously in progress [...]: artists interact with the members of their

cultural communities (whose scope can be extended to mankind as a whole) and work by using in innovative ways sets of culturally and creatively established norms that rule their practice; the ways they follow those norms can lead to changes in those norms; the new norms will govern the ways other artists will work and so on in an on-going inter-subjective (dialogical, collaborative, competitive) task (Bertinetto 2012, p. 124).

Quindi, dal momento che trasformazioni dinamiche alimentano la generazione della normatività artistica, è sbagliato (cioè: è senza dubbio un errore) sostenere che qualcosa di inaspettato e impreveduto sia di per sé indesiderato, sia di per sé un errore. Opere d'arte originali si discostano più o meno dal canone, cioè da ordini normativi stabiliti. Si può anche ragionevolmente proporre la seguente considerazione: ogni opera d'arte autenticamente riuscita devia, almeno un po', dal canone, se è vero che almeno un pizzico di originalità è un requisito dell'artisticità, in senso valutativo. Giocare contro attese normative non è una caratteristica specifica del jazz e delle pratiche dell'improvvisazione, ma una caratteristica dell'arte in generale (cfr. Bertinetto 2017).

La musica atonale, per esempio, può suonare sbagliata per quelle orecchie sintonizzate con la musica tonale. Tuttavia, la musica atonale non è di per sé sbagliata, non è sbagliata in quanto tale. Allo stesso modo, questo vale per le famose note sbagliate (*wrong notes*) di Thelonious Monk. Si tratta di note in conflitto con la tonalità del pezzo o dell'accordo sottostante, e in questo senso sono fuori sintonia. Queste note sono "sbagliate" solo perché non rispettano un dato ordine normativo di attese. In un contesto normativo diverso, tuttavia, non sarebbero un errore. Quindi Monk ha perfettamente ragione nel dire che "wrong is right" (cfr. Rinzler 2008, p. 55). Questa osservazione è un modo spiritoso per esprimere ciò che Miles Davis e Kenny Barron vogliono dire affermando che gli errori sono necessari nel jazz. Il jazz, senza "errori", non è jazz: non è jazz, proprio perché la sua normatività (vale a dire, quello che la pratica del jazz permette e vieta), se giudicata con standard estetici validi per musica diversa dal jazz, è "sbagliata". Peraltro, la normatività del jazz è una normatività "sbagliata", soltanto se considerata dall'esterno in base ai criteri di una normatività appunto non valida nel quadro della normatività jazzistica². Insomma, per giudicare qualcosa come giusto o errato occorre anzitutto ricorrere ai criteri adeguati a ciò che stiamo giudicando: dobbiamo calibrare il metro di giudizio sulla specifica situazione che stiamo considerando. D'altronde, per ragioni analoghe, qualcosa che è sbaglia-

² Per una discussione della questione in chiave cognitivista, con particolare riferimento al problema dell'influsso dell'*expertise* nella percezione di eventi musicali come attesi o meno, cfr. Hansen *et al.* 2016.

to in un vecchio contesto normativo può risultare effettivamente giusto, qualora aiuti a cambiare creativamente l'ordine normativo della pratica in questione. Insomma, una nota "sbagliata", nel senso di Monk, è allo stesso tempo la causa e la prova della trasformazione dei criteri estetici.

3. Errori e ordini normativi: una relazione dinamica

Questo punto suggerisce che la spiegazione appena proposta del significato di "errore" nel campo dell'arte, inclusa un'arte dell'improvvisazione come il jazz, era ancora incompleta. Un errore non è solo qualcosa che è in contrasto con un dato ordine normativo: è piuttosto qualcosa che è in contrasto con un dato ordine normativo *e* che non aiuta a cambiare queste condizioni normative o a chiarire che le condizioni normative sono cambiate (o comunque diverse). "Incidenti" di diverso tipo possono portare a trasformazioni, e anche al rifiuto di un determinato ordine normativo. Pertanto, mosse o qualità che erano difetti in un ordine normativo precedente possono risultare corrette nel nuovo contesto, la normatività del quale (più o meno) accidentalmente hanno contribuito a (tras)formare.

Per questo, le "wrong notes" non sono sempre errori. Al riguardo Art Tatum ha ragione: "There's no such thing as a wrong note. It all depends on how you resolve it". La stessa idea è espressa da Bill Evans ("There are no wrong notes, only wrong resolutions"), e ancora da Miles Davis: "There are no wrong notes in jazz. Only notes in the wrong places" (tutte queste citazioni sono reperibili in Judkins 2014). Ciò significa che qualcosa (una nota, un accordo, ecc.) è un errore (cioè: è sbagliato, *wrong*), soltanto se il suo accadere non contribuisce a cambiare il contesto normativi in cui si inserisce, in modo tale da farlo apparire adeguato, giusto, ovvero soltanto se non è risolto bene. In questo caso, se la trasformazione del contesto normativo fallisse, avrebbe senso dichiarare, come pare abbia fatto Monk in un'occasione di questo genere: "I played the *wrong* wrong notes" (cit. in Shawn 2003, p. 105).

È meglio ribadirlo. Proprio come nella musica composta, nel jazz e altre arti basate sull'improvvisazione dobbiamo stare attenti a ricorrere ad adeguati criteri di valutazione. Giudicando come errori tratti stilistici che nel campo normativo del jazz sono esteticamente significativi e pregevoli, ci riferiamo a criteri sbagliati. Infatti, come in ogni ambito culturale, si dovrebbe piuttosto valutare ogni pratica in base a criteri appropriati. In un campo artistico differente, quella della pittura, Pablo Picasso ha anch'egli qualcosa da dire su questo argomento. Quando qualcuno ha dichiarato che Gertrude Stein non assomigliava al ritratto dipinto da Picasso nel 1905-06, egli avrebbe risposto, "Non si preoccupi: un giorno le assomiglierà". In altre parole, al fine di riconoscere la somiglianza tra

il modello e il ritratto, si dovrebbero adottare altri criteri estetici: i nuovi criteri estetici della pittura d'avanguardia. Picasso capisce che un nuovo evento (il suo ritratto di Gertrude Stein) emerge su un ordine normativo e lo trasforma. Una volta implementata la trasformazione dei criteri con cui giudicare il dipinto, il dipinto – lungi dall'essere un fallimento artistico – sarà ammirato per la sua creatività.

La relazione dinamica tra “errore” e normatività può essere illustrata anche in un modo divertente. Hans Groiner (*alias* il pianista Larry Goldings) mostra con vena umoristica che cosa può accadere se si valuta una pratica con criteri inadeguati: nell'interpretare al pianoforte alcuni *standard* composti da Thelonious Monk, *corregge* le sue “wrong notes” (cfr. Groiner 2007). Il fatto che questa correzione suoni del tutto fuori luogo e deformante mostra che ciò che è esteticamente corretto o errato (o difettoso) dipende dal contesto estetico normativo in questione. Nell'interpretazione monkiana “migliorativa” offerta da Groiner, il contrasto tra due ordini normativi estetici – quello del jazz e quello della cosiddetta musica classica – risuona davvero evidente. Quindi, anche a causa del generale carattere grottesco del Videoclip, gli ascoltatori possono facilmente cogliere l'intenzione umoristica della performance. Questa correzione delle “wrong notes” di Monk non dev'essere ovviamente interpretata come seria, ma come un comico *divertissement*, vale a dire, come uno scherzo intenzionale che, nel capovolgere gli “errori” di Monk, mostra che essi non sono difetti, ma pregevoli qualità estetiche della sua musica.

Un importante punto connesso a quanto si è detto è il seguente. Il fatto che qualcosa appaia o suoni come un errore può renderci consapevoli dello sfondo normativo delle nostre azioni e valutazioni. Come hanno mostrato gli esempi di Picasso e del Monk di “Groiner”, questo accade spesso in campo artistico. Il jazz, così come altre arti improvvisazionali, è un campo in tal senso privilegiato, perché qui la violazione e l'eventuale trasformazione del *background* normativo possono verificarsi all'istante, mentre i risultati artistici vengono prodotti ed esibiti in tempo reale al pubblico. Il fatto che un certo evento musicale e in generale artistico sia giudicato come un errore rivela che certe assunzioni normative potrebbero non essere esplicite (come nel free jazz), eppure non sono assenti: piuttosto, operano implicitamente come condizioni esteticamente vincolanti del successo o del fallimento della performance o dell'opera d'arte. Ornette Coleman ha osservato a questo proposito: “From realizing that I can make mistakes, I have come to realize that there is an order to what I do” (cit. in Rinzler 2008, p. 193). Insomma, gli errori consentono di far apparire retrospettivamente la normatività estetica cui, più o meno consapevolmente, i performer obbediscono.

Questo vale anche quando tale normatività estetica è, almeno in parte, “senza norme [prestabilite e fisse]” (Bertram 2010, p. 36), vale a dire

quando la normatività è piuttosto, ed evidentemente, in un flusso continuo, costantemente *in fieri*: come nel caso della musica liberamente improvvisata, dove – a parte alcune convenzioni culturali e comportamentali (per cui, per esempio, sarebbe del tutto inappropriato che i *performer* eseguissero nel corso del concerto soltanto celebri composizioni della tradizione classica o, ancor peggio, si mettessero a fare i loro bisogni sul palco) – non c'è un chiaro e fisso reticolo di regole e vincoli da seguire. Questo è un punto importante. Ci fa capire che la relazione tra ordini normativi ed errori non dev'essere concepita come statica, ma piuttosto come una relazione reciproca dinamica. Gli errori possono agire “come generatori di nuove soluzioni” (Dell 2012, p. 384). Il che avviene in modo particolarmente efficace soprattutto quando si è preparati ad affrontare incidenti imprevisi ed emergenze. Il quadro normativo, in questo caso, cambia in virtù dell'“errore”, che, a sua volta, cambia il suo stato e... non è più un errore. Ciò si verifica, ad esempio, quando un evento musicale E1, che al tempo t1 è (percepito come) un errore, al momento t2 non è più (percepito come) un errore. Di nuovo, ciò è dovuto al fatto che la normatività della performance è stata trasformata dall'evento E2, con cui si reagisce a E1: in virtù di questa reazione E1 ottiene retroattivamente un significato diverso. A questo proposito, è decisamente opportuno citare ancora una volta Miles Davis: “It's not the note you play that's the wrong note – it's the note you play afterwards that makes it right or wrong” (cfr. Judkins 2014).

Questa sembra essere una sorta di verità di senso comune nella comunità jazzistica. Don Byas riferisce che Art Tatum gli aveva impartito esattamente la stessa lezione:

“Don, don't ever worry about what you're going to play or where the ideas are going to come from. Just remember there is no such thing as a wrong note. [...] What makes a note wrong is when you don't know where to go after that one. As long as you know how to get to the next note, there's no such thing as a wrong note. You hit any note you want and it fits in any chord”. “And that's right!” – Don Byas comments –, “There is no such thing as hitting a wrong note. It's just that when you hit that wrong note, you've got to know how to make it right. That's when the doors started opening for me musicwise. [...] There's no way you can hit a wrong note, as long as you know where to go after. You just keep weaving and there's no way in the world you can get lost. You hit a tone. If it's not right, you hit another. If that's not right you hit another one, so you just keep hitting. Now who's going to say you're wrong? You show me anybody who can prove you're wrong. As long as you keep going you're all right, but don't stop, because if you stop you're in trouble. Don't ever stop unless you're at a station. If you're at a station then you stop, take a breath and make it to the next station” (Taylor 1993, p. 52).

In sintesi “errori intenzionali” – come le *wrong notes* o lo strambo ritmo rilassato di Monk – non sono davvero errori, ma semplicemente fattori che provocano e testimoniano la trasformazione della normatività, mostrando, wittgensteinianamente, che le performance o le opere d’arte in questione devono essere comprese e valutate sulla base di una diversa normatività estetica: una normatività appropriata alla specifica situazione della pratica in questione. La musica improvvisazionale non segue piani prefissati: invece, si suppone che i piani possano cambiare nel corso della performance, per adattarsi al mutare delle situazioni (Bertinetto 2016, pp. 74-91, pp. 263-325). Quindi, “errori”, anche involontari, possono essere risorse artistiche, a condizione che gli artisti rispondano adeguatamente agli incidenti che capitano, accogliendoli come occasioni per plasmare in modo creativo un ordine normativo diverso, che si adatta alla nuova situazione, prima inaspettata. Come Mary Jo Hatch giustamente sostiene, “accomplished jazz musicians know that mistakes are defined by their context, so, if someone plays a wrong note, changing the context can save the situation and, in the best cases, produces a novel idea” (Hatch 2002, p. 77).

4. Normatività in tempo reale

Questo è il corretto e fecondo senso della tesi avanzata da Ted Gioia secondo cui l’improvvisazione si configura e autoregola *retroattivamente* e (almeno in parte) in maniera autonoma (cfr. Gioia 1988, p. 60)³. In un’improvvisazione il contesto di riferimento non viene semplicemente presupposto: è (o può essere), almeno *in parte*, costruito nel corso dell’esecuzione. Durante la performance, gli improvvisatori prendono posizione rispetto al loro *background* normativo: lo possono constatare e (ri) affermare, ma possono anche modificarlo o rifiutarlo. Quindi, sostenere che gli improvvisatori commettono errori quando fanno qualcosa contro il loro *background* è troppo semplicistico. Ciò che non concorda con un dato contesto di riferimento può rivelarsi uno spunto per trasformare creativamente tale contesto⁴. Nello stesso modo, come abbiamo visto, gli

³ Altrove ho tuttavia criticato l’idea difesa da Gioia (e da altri) secondo cui l’estetica dell’improvvisazione sarebbe un’estetica dell’imperfezione. Questa concezione fraintende precisamente la particolare dinamica della normatività dei processi improvvisazionali. Cfr. Bertinetto 2009, 2014a, 2014b.

⁴ Il che funziona posto che il cambiamento del contesto normativo non sia bloccato da un esplicito divieto (una sorta di meta-norma: una norma circa la normatività). Ma anche in casi diversi dal jazz (in cui questo divieto non vale) la concretezza della realtà, l’hegeliano corso del mondo, l’imprevedibilità (normativa) della specifica situazione, impongono di violare o aggirare il divieto meta-normativo e spingono alla trasformazione della norma che, altrimenti, non potrebbe essere applicata. Cfr. Bertinetto-Bertram (manoscritto).

artisti non sono semplicemente vincolati al quadro normativo di una determinata pratica artistica: dal loro lavoro artistico deriva o almeno può derivare una trasformazione (più o meno) pregevole di questa pratica e del suo contesto normativo.

Questo vale sia nel caso dell'improvvisazione solistica, sia nel caso di un'improvvisazione collettiva. Prendiamo come esempio un caso tipico nel jazz. Un pianista suona un accordo sbagliato, cioè un accordo che ferisce l'armonia del brano. O il solista suona senza considerare la struttura ritmica della musica. In entrambi i casi la performance potrebbe semplicemente fallire. Tuttavia, ciò che, in una prospettiva esterna a questo preciso contesto performativo, potrebbe risultare semplicemente un passo falso, può essere accolto positivamente dai musicisti (o persino soltanto da uno di loro). Così, improvvisamente la musica può risultare nuovamente, per quanto diversamente, esteticamente corretta, *sorprendentemente corretta*. Che cos'è successo? La reazione di uno dei musicisti, e in ultima analisi l'interazione tra i performer, ha attribuito all'evento un diverso significato, prima impreveduto, giacché tale evento è stato inteso come opportunità creativa e non come ostacolo. Herbie Hancock racconta di un suo "errore" che Miles ha inteso, valutato e usato come opportunità per l'invenzione musicale, *affordance* alla creatività, e non come errore od ostacolo al successo della performance.

The music was building, the audience was right there with us, and at the peak of Miles' solo on "So What" I played a really wrong chord. Miles took a breath and played a phrase that made my chord right. Miles didn't hear it as wrong, but instead as something that happened (cit. in Eskow 2002).

Considerato dal punto di vista esterno dell'osservatore l'errore è stato giustificato o "salvato". Tuttavia, dalla prospettiva interna dei partecipanti si tratta semplicemente di qualcosa che è accaduto, senza connotazioni positive o negative *a priori*: le valutazioni performative dei musicisti assegnano il suo significato e il suo valore; e anche i criteri estetici per la valutazione delle performance sono, in una certa misura, stabiliti in tempo reale, ovvero nel corso della performance. Si tratta di un esempio paradigmatico della costruzione e della trasformazione creativa in tempo reale della normatività.

En passant, questa è precisamente la ragione per cui Miles predilige l'improvvisazione come *metodo* di creatività artistica. Spiegando perché non aveva scritto tutte le parti di *Bitches Brew*, Miles afferma infatti: "That's why I didn't write it all out, *not because I didn't know what I wanted*; [but because] I knew that what I wanted would come out of a process and not some prearranged stuff" (cit. in Smith 1998, p. 262; corsivo aggiunto da Smith).

Quindi anche la seconda affermazione di Miles Davis citata all'inizio di questo mio intervento si rivela vera. Miles ha perfettamente ragione nel sostenere che non dobbiamo avere paura degli errori, perché non ci sono errori. La normatività delle pratiche umane ha carattere dinamico. Perciò un incidente non è (in quanto tale o di per sé) un errore, nel momento in cui accade; soltanto retrospettivamente può risultare un errore, qualora l'incidente sia preso e interpretato come errore e non invece come risorsa per invenzioni creative.

Voglio ora chiarire quanto ho detto con un paio di esempi musicali.

Il primo esempio è tratto dalla versione di "Bluesnick" apparsa nell'omonimo album del sassofonista Jackie McLean (Blue Note, 1961). Durante il suo assolo, un assolo parkeriano, ma intriso dei personali segni distintivi caratteristici del sax blues di McLean, al minuto 2:05 McLean prende una nota "squawk", letteralmente uno starnazzamento, vicina a un sol#, una nota estranea sia alla scala di impianto del brano (sol) sia all'accordo in vigore in quella battuta (sol9, che contiene il la, non il sol#). Ebbene, senza scomporsi minimamente, McLean utilizza quanto accaduto come invito alla creatività, ripetendo immediatamente la figura melodica precedente, ma cadendo questa volta su un si basso, che giustifica perfettamente quanto fatto prima, offrendovi un sostegno. Ora quella nota "squack" non suona più nella nostra memoria come un errore, ma come qualcosa di semplicemente, e felicemente, accaduto. La possiamo isolare come "squack" solo riportando indietro la musica registrata e ascoltando questo momento nel suo isolamento dal flusso della performance e della sua normatività in fieri. Infatti ho notato la "stranezza" della nota mentre studiavo questo assolo leggendolo su una trascrizione, non mentre ascoltavo la registrazione per il semplice piacere di ascoltarla.

Il secondo esempio è tratto dall'analisi dell'assolo di piano di Thelonious Monk nella versione di "In Walked Bud" dell'album *Misterioso* (Riverside Records, 1959) offerta in un articolo di Nathaniel Klemp, Ray McDermott, Jason Raley, Matthew Thibeault, Kimberly Powell, e Daniel J. Levitin (Klemp *et al.* 2008). Dopo che il sassofonista Griffin ha completato il suo magnifico assolo, Monk comincia a suonare il pianoforte nel suo modo tipicamente "alla Monk". Improvvisamente, possiamo sentire come egli inciampa su se stesso⁵, per così dire. Il pun-

⁵ Sull'errore come *inciampo* cfr. Donà 2012. È assai interessante, per il tema qui discusso, che il libro cominci con questa citazione tratta dalle *101 microlezioni di Jazz* di Steve Lacy: "Thelonious Monk credeva nella natura benefica degli errori, e questo apriva prospettive affascinanti. L'invenzione e la scoperta erano il succo della sua musica. E se non si è disposti a sbagliare, non si va da nessuna parte, si resta lì. Monk cercava gli errori, e mi insegnò che quello era il modo per fare delle scoperte" (cit. in Donà 2012, p. 7).

to non è molto evidente, proprio perché Monk usa subito l'incidente come un invito alla creatività. Dal confronto con le altre interpretazioni del pezzo è chiaro, tuttavia, che in questo caso il quadro estetico-normativo della performance si è spostato grazie alla reazione a questa specifica situazione inaspettata. A questo proposito, particolarmente significativo è proprio il fatto che, dal nostro punto di vista di osservatori esterni, percepiamo l'evento come un errore, confrontando l'esecuzione presa in considerazione con altre performance, mentre dal punto di vista del partecipante si tratta piuttosto di qualcosa di imprevedibile, che è semplicemente accaduto. Gli autori dell'articolo *Plans, Takes, and "Mis-take"* lo spiegano in modo molto chiaro. Mi sia perciò consentito citarne un lungo estratto.

Figure [1...] offers a transcription of the marked performance from 1958. Similar to the other two in its basic melodic and rhythmic structure, the most apparent difference is the divergent note in L6 (on the *Misterioso* recording, the transcription begins at 6:53, and the mis-take happens at 7:04). The triplet figure is shifted up a whole-step on the keyboard. Instead of playing A flat at the start of the triplet, Monk plays a B flat. It breaks the triplet pattern found throughout all the themes, and the intriguing changes that both precede and follow the irregular note make it worthy of analysis. [...] Monk uses the tension and dissonance of the mis-take to develop what follows: he "saves" the mis-take by introducing half-step dissonance (minor seconds chords consisting of two notes played a half-step apart) that alter the rhythm of the pattern and echo the dissonance that looms from Monk's original mis-take. The use of half-step dissonance plays a dominant role from lick six through the end of the solo. [...] The general pattern that emerges after the mistake creates a new environment enabling the hearer to locate the mistake as the beginning of a larger pattern that fuses the dissonance of the mistake with the existing melody. Monk creates a coordination of parts and a whole in which a future following a mistake has the opportunity to reshape the past preceding the mistake. Following his mistake, Monk does not continue the pattern set by the unmarked theme. The jarring dissonance of the mis-take seems to reconstruct his improvisational plan; it prompts him to change the normal pattern by developing new melodic ideas. The mis-take becomes not so much a momentary interruption of his improvisational imagination as an occasion for a new take, a reconceptualization of where he is going melodically and harmonically, one that swallows the mis-take by developing the harsh dissonance of the wrong note. In L7 and L8, Monk increases the amount of tension and dissonance and transforms the mis-take into a seemingly intentional aspect of the dissonant pattern (Klemp *et al.* 2008, pp. 12-15).

5. La soluzione del rompicapo: grazie a Wittgenstein e a Derrida

Penso che in questo modo il mistero dell'apparente contraddizione tra le due famose affermazioni di Miles Davis possa essere risolto in via definitiva. Miles Davis non si contraddice quando dice, da un lato, che il jazz dipende dagli errori e, dall'altro, che non è necessario avere paura di sbagliare, perché gli errori non esistono: l'improvvisazione si alimenta di mosse relativamente inaspettate che in diversi contesti normativi o considerate dalla prospettiva esterna possono apparire come errori (*wrong notes*). Caratteristica distintiva dell'improvvisazione è l'accettazione di tali elementi come spunti per invenzioni creative. In questo senso non ci sono errori, di per sé, nell'improvvisazione. Infatti, ogni evento emergente e imprevisto può essere utilizzato dal punto di vista interno della performance come materiale per forgiare ordini normativi esteticamente nuovi (o semplicemente diversi).

Pertanto, di per sé un errore, nel senso comune, è ciò che rimane tale durante la performance, perché lo sfondo normativo estetico della performance non è cambiato. Un "errore" creativo, al contrario, non è un errore, ma un impulso per un cambiamento imprevedibile della normatività estetica nel corso dell'esecuzione. Le implicazioni filosofiche di questa idea possono essere esplorate sfruttando intuizioni provenienti dalle filosofie di Ludwig Wittgenstein e Jacques Derrida.

Con Wittgenstein si può dire che ogni singolo evento improvvisato non è una norma, ma è comprensibile solo in base a una rete di presupposti normativi. Questo non comporta che ciò che va al di là della norma o contro la norma sia necessariamente un errore. L'applicazione della norma è sempre relativa alla specifica situazione e ciò significa quanto segue: si riconosce una norma, ovvero si prende posizione rispetto alla norma, sempre in una specifica situazione e per questo la norma può essere trasformata dalla sua applicazione. Tale trasformazione comporta a sua volta la possibilità dell'istituzione di norme diverse. In questo senso, come diceva Wittgenstein, "We make up the rules as we go along" (Wittgenstein 1953, § 83; cfr. Bertram 2005). L'applicazione di una norma nelle pratiche umane comporta la possibilità di negoziare una norma differente. L'improvvisazione lo esemplifica molto bene perché, se ogni performance presuppone criteri di riuscita (ovvero un ordine normativo), questi criteri sono essi stessi soggetti al gioco della performance. Pertanto, gli eventi musicali dell'improvvisazione possono essere valutati soltanto retrospettivamente, dato che non si può sapere in anticipo se i criteri validi inizialmente rimarranno immutati durante e dopo il processo performativo (cfr. Bertinetto 2011, pp. 4-7).

La normatività dell'improvvisazione si sviluppa nel corso della performance: la forma si configura attraverso il processo (cfr. Dell 2002, p. 19).

Quindi, dal momento che la pianificazione non precede l'applicazione, ma si svolge durante la performance, si è autorizzati a negare la rigida separazione di improvvisazione e regola: "L'ordine non viene generato prima, ma durante il processo". In altre parole, "l'improvvisazione è essa stessa la norma" (Dell 2012, pp. 148 e 24; cfr. p. 135).

Abbiamo allora a che fare con una dialettica tra la norma in vigore e l'applicazione della norma nel corso dell'esecuzione. In proposito si può far riferimento a un pensiero che si ispira a Jacques Derrida (Derrida 2003a e 2003b; cfr. Bertram 2002). La norma è sospesa in ogni situazione particolare dalla sua applicazione, perché in ogni situazione particolare per poter funzionare è riconfermata attraverso la presa di posizione riflessiva dei partecipanti. È vero che le norme funzionano e basta, senza che ce ne accorgiamo, per abitudine. Ma ciò non comporta che la normatività funzioni in modo banalmente meccanico. Le norme non sono algoritmi: per valere come norme (per poter davvero normare il comportamento sociale) debbono adeguarsi plasticamente alla concretezza del reale, trasformandosi e anche negandosi (il che vale anche per le abitudini: cfr. Bertinetto-Bertram, manoscritto). La normatività sorge anzi mediante la ripetizione del differente (l'imprevisto, l'inaudito), che stabilisce una continuità (un'abitudine normativa), che può modificarsi in linea di principio in modo imprevedibile in ogni singola situazione. Quindi, una norma può sorgere da un "errore" ripetuto, ovvero un "errore" la reazione al quale istituisce creativamente un senso (un significato e al contempo una direzione per l'azione). A questo si riferiva ancora lui, Miles, quando a quanto pare disse: "If you make a mistake, repeat it. Then it's not a mistake anymore [...] it's a part"⁶. "È una parte", perché attraverso la ripetizione di quello che era un errore si chiarisce che l'ordine normativo della performance è cambiato. O meglio: la ripetizione di un errore produce una normatività diversa. Che la norma consenta la ripetizione di un evento è la conseguenza del fatto che precisamente la ripetizione di un evento genera la norma stessa, esponendola alla continua possibilità della trasformazione.

Miles sembra comprendere molto bene come la normatività si stabilisce nelle pratiche umane e che l'improvvisazione jazz esemplifica perfettamente questa costituzione della normatività "nel corso della performance". Un incidente impreveduto – che avrebbe potuto essere un 'errore' rispetto a un certo contesto normativo di riferimento – può diventare una "parte", cioè una norma, mediante la ripetizione. Quindi, gli improvvisa-

⁶ Cfr. <http://www.dansmithguitar.com/quotes.html>. Su internet è possibile trovare altre versioni di questa idea: "If you make a mistake, repeat it and people will think you're a genius"; "If you make a mistake, repeat it, and it will sound like you meant it!"; "If you make a mistake, repeat it, and it will sound deliberate"; "If you make a mistake, repeat it – that's called jazz" (cfr. Rinzler 2008, pp. 146-148).

tori – come ogni essere umano – non sono solo passivamente soggetti alle norme. Se vanno contro le norme non sono necessariamente al di fuori del campo di applicazione della normatività. La violazione della regola prevista o imprevista può produrre nuove regole attraverso la modifica della regola precedente, a condizione che sia seguita e quindi riconosciuta come tale dai partecipanti alla pratica.

Questo significa che l'improvvisazione è un processo di autoregolazione organizzativa esposto a un costante stato di emergenza (nel duplice significato che in italiano ha questo termine): si tratta di una normatività in emergenza, che esemplifica che la normatività come tale è dinamica e “in emergenza”, nel senso spiegato. La validità di questa normatività nell'emergenza non può essere garantita prima della sua applicazione, ma deve essere riflessivamente confermata da ogni applicazione che, essendo in quanto tale inaspettata e senza precedenti, comporta la sua (potenziale) sospensione (cfr. anche Ryle 1976 e Bertinetto 2014c).

5. Conclusione

Ogni performance improvvisata, e ogni elemento che emerge nella e dalla performance improvvisata, assume inizialmente un ordine normativo di riferimento. Tuttavia, secondo il dispositivo della logica (hegeliana) della “posizione del presupposto” è quanto emerge nel e dal processo che definisce riflessivamente il presupposto come tale (confermandolo, negandolo o ignorandolo). Questa è la ragione per cui ciò che – considerato da una prospettiva esterna e oggettivante – potrebbe essere inteso come un errore, può invece essere un punto di partenza per la generazione di risultati significativi e di valore attraverso la rinegoziazione (per formativa del sistema di riferimento (cfr. Bertinetto 2014b). Soltanto a posteriori si può constatare a ragione se davvero si sia commesso un errore: il che accade, quando non si riesce ad articolare nel corso della performance una normatività in grado di giustificare l'“incidente” in questione (un accordo, una nota, un rumore, ecc.).

Pertanto, il fatto che la normatività del processo è una parte integrante del processo significa che la valutazione consapevole o inconsapevole di ciò che si sta facendo mentre lo si sta facendo è una parte integrante di quello che si deve fare: ha una forza performativa (il che, sia detto *en passant*, conferma che il funzionamento normale della norma non è meccanico, ma riflessivo, anche se questo carattere riflessivo del modo in cui seguiamo le norme resta al di sotto della soglia della coscienza). Considerare una certa nota o un certo suono come un errore significa fare di questa nota o di questo suono un errore; al contrario, se si prende qualcosa di inaspettato non più come un errore, ma piuttosto come una

risorsa, come stimolo alla creatività, quanto accade diviene una risorsa, rimodellando il quadro normativo che si sta formando (e trasformando) nel corso del processo.

Lo sviluppo creativo della normatività non è una stranezza nel campo delle pratiche umane, ma piuttosto il modo in cui è la normatività si forma e si realizza. Questa è una delle lezioni più importanti che possiamo trarre da Miles Davis e dalla pratica dell'improvvisazione jazz. Nelle pratiche umane nulla di per sé è un errore. Se qualcosa è o meno un errore dipende dal quadro normativo di riferimento, di cui il fatto inaudito o inaspettato può provocare la trasformazione. Come le pratiche artistiche consentono di capire in modo intuitivo, in gran parte è la nostra reazione all'evento inatteso e "fuori luogo" a renderlo un errore o, invece, uno spunto per l'esercizio della nostra creatività.

Bibliografia

Atton Ch.

2012 *Genres and the Cultural Politics of Territory: The Live Experience of Improvisation*, in "European Journal of Cultural Studies", n. 15, pp. 427-441.

Bertinetto A.

2009 *Improvvisazione e formatività*, in "Annuario filosofico", n. 25, pp. 145-174.

2011 *Improvisation: Zwischen Experiment und Experimentalität?*, in *Proceedings of the VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik. Experimentelle Ästhetik*, <http://www.dgae.de/kongress-akten-band-2.html> (ultimo accesso: 25 settembre 2014).

2012 *Performing the Unexpected*, in "Daimon", n. 57, pp. 61-79.

2014a *Jazz als gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", n. 59/1, pp. 105-140.

2014b *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca, pp. 15-28.

2014c *Philosophie und Improvisation*, in *Die Nacht der Philosophie*: http://www.dienachtderphilosophie-berlin.de/_ressourcen/conferences/Alessandro-Bertinetto-Philosophie-und-Improvisation-nacht-der-philosophie.pdf?1404395108.

2016 *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, il Glifo, Roma.

2017 *Ex Improviso, Trans-Formation als Modell künstlerischer Praxis*, in K. Maar, F. Ruda, J. Völker (a cura di), *Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*, Wilhelm Fink, München, pp. 143-158.

Bertinetto A. e Bertram G.

2018 *We Make the Up Rule as We Go Along* (manoscritto).

Bertram G.

- 2002 *Die Dekonstruktion der Normen und die Normen der Dekonstruktion*, in A. Kern e Ch. Menke (a cura di), *Philosophie der Dekonstruktion*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., pp. 289-310.
- 2005 *Kreativität und Normativität*, in G. Abel (a cura di), *Kreativität*, Universitätsverlag der TU Berlin, Berlin, pp. 273-283.
- 2010 *Improvisation und Normativität*, in H.-F. Bormann, G. Brandstetter e A. Matzke (a cura di), *Improvvisieren – Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Transcript, Bielefeld, pp. 21-40.

Brown L.B.

- 1996 *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, n. 54, pp. 353-369.
- 2011 *Jazz*, in Th. Gracyk e A. Kania (a cura di), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York, pp. 426-436.

Judkins B.

- 2014 *There Are No Wrong Notes in Jazz*: <http://www.bryanjudkins.com/post/149429495/there-are-no-wrong-notes-in-jazzonly-notes-in>.

Dell Ch.

- 2002 *Das Prinzip Improvisation*, Walther König, Köln.
- 2012 *Die improvisierende Organisation – Management nach dem Ende der Planbarkeit*, Transcript, Bielefeld.

Derrida J.

- 2003a *Firma evento contesto*, in Id., *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, pp. 393-424.
- 2003b *Forza di legge*, Bollati-Boringhieri, Torino.

Donà M.

- 2012 *Filosofia dell'errore. Le forme dell'inciampo*, Bompiani, Milano.

Eskow G.

- 2002 *Herbie Hancock*, in “Mix 1”.

Frey H.-J.

- 2007 *Versuch über das Unvorhergesehene*, in W. Fähndrich (a cura di), *Improvisation VI*, Amadeus, Winterthur, pp. 107-129.

Gioia T.

- 1998 *The Imperfect Art – Reflections on Jazz and Modern Culture*, Oxford University Press, Oxford.

Groiner H.

- 2007 *The Music of Thelonious Monk. Episode 1*: <http://www.youtube.com/watch?v=51bsCRv6ki0>.

Hansen N. C., Vuust P. e Pearce M.

- 2016 *“If You Have to Ask, You’ll Never Know”: Effects of Specialised Stylistic Expertise on Predictive Processing of Music*, in “PLoS ONE”, 11(10).

Hatch M.J.

2002 *Exploring the Empty Spaces of Organizing – How Improvisational Jazz Helps Redescribe Organizational Structure*, in K. N. Kamoche, M. Pina e J. Vieira da Cunha (a cura di), *Organizational Improvisation*, Routledge, London-New York, pp. 71-92.

Klemp N. *et al.*

2008 *Plans, Takes, and “Mis-take”*, in “Critical Social Studies”, n. 1, pp. 4-21.

Maschat M.

2012 *Performativität und zeitgenössische Improvisation*, in kunsttexte.de/auditive_perspektiven_2.

Peters G.

2009 *The Philosophy of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago-London.

Novitz D.

2003 *Rules, Creativity and Pictures*, in P. B. Lewis (a cura di), *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Ashgate, Aldershot, pp. 55-72.

Rinzler P.

2008 *The Contradictions of Jazz*, Scarecrow Press, Lanham.

Rüedi P.

2001 *Jenseits des Denkens. Kleines Plädoyer für eine Kunst des Beiläufigen*, in W. Fähndrich (a cura di), *Improvisation IV*, Amadeus, Winterthur, pp. 49-63.

Ryle G.

1976 *Improvisation*, in “Mind”, 85/337, pp. 69-83.

Smith Ch.

1998 *A Sense of the Possible: Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance*, in B. Nettl e M. Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, The University of Chicago Press, Chicago-London, pp. 261-289.

Taylor A.

1993 *Notes and Tones – Musician-to-Musician Interviews*, Da Capo Press, New York.

Walser R.

1995 *Out of Notes – Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis*, in K. Gabbard (a cura di), *Jazz among the Discourses*, Duke University Press, Durham, pp. 165-188.

Wittgenstein L.

1953 *Philosophical Investigations*, Oxford University Press, Oxford.

Improvvisazione ed errore: a lezione da Miles (e Monk)

In questo articolo prenderò spunto da due affermazioni attribuite a Miles Davis per discutere un aspetto importante di quanto l'improvvisazione artistica ci insegna sulle pratiche umane: situazioni impreviste, magari indesiderate, possono risultare stimoli sorprendenti per esercitare la nostra creatività, anziché restare elementi di disturbo o solamente banali errori. Questo esercizio di creatività è il modo in cui costruiamo ordini normativi nelle nostre pratiche artistiche e quotidiane.

PAROLE CHIAVE: improvvisazione, errori, creatività, normatività, estetica del jazz.

Improvisation and Mistake: Learning from Miles (and Monk)

In this paper I will take a cue from two statements attributed to Miles Davis to discuss an important aspect of what artistic improvisation teaches us about human practices: unexpected, perhaps unwanted, situations can be surprising stimuli to exercise our creativity, rather than remaining elements disturbing or just trivial errors. This exercise of creativity is the way we construct normative orders in our everyday and artistic practices.

KEYWORDS: improvisation, mistakes, creativity, normativity, aesthetics of jazz.

Giacomo Fronzi

Rivoluzioni civili, rivoluzioni musicali: il caso Monk

1. Al di là della libertà della musica

La relazione tra “libertà” e “fare artistico” può apparire, a tutta prima, scontata. Di più, può apparire costitutiva del momento creativo e produttivo dell’arte. Dal punto di vista sociale, sarebbe difficile negare come l’artista goda di un alto grado di libertà e di una pressoché totale indipendenza nel contesto della propria professione. Libertà nella scelta degli strumenti, dei luoghi, dei contesti, delle relazioni, degli obiettivi, delle forme, ecc. Eppure, ci sono momenti della storia e della storia della musica in cui la parola “libertà” assume contorni più specifici, significati ulteriori e più pregnanti. In alcuni casi e in alcuni contesti, l’esercizio e la pratica della libertà nell’arte significano (o hanno significato) molto di più che semplicemente libertà *dell’arte*, andando al di là di se stessa. Con questo intendo dire che le arti possono arrivare a simboleggiare, incarnare e rappresentare una libertà di tipo sociale e politico. Se è vero che sussiste una relazione profonda tra dimensione artistica e dimensione politico-sociale, la libertà, nella struttura di questa relazione, gioca un ruolo fondamentale. Spesso, la libertà dell’arte e nell’arte è lo strumento per realizzare una globale libertà sociale, per affermare diritti negati, per raggiungere un più alto grado di “umanità”.

Si tratta però di individuare un modello rappresentativo di quanto appena detto, una figura capace di restituire quest’idea di libertà dell’arte che supera i confini di se stessa e interagisce con il mondo circostante, cercando di influenzarne gli sviluppi. Questo modello l’ho voluto individuare non nella musica colta “pura”, quanto invece nel mondo variopinto del jazz. L’idea, allora, diventa quella di verificare la tesi per cui la libertà dell’arte ha molto a che fare con la libertà dell’uomo, attraverso un genere musicale non propriamente colto (il jazz, genere musicale liminare per eccellenza, punto di convergenza di colto ed extracolto, di professionismo e di dilettantismo, di “accademicità” e di “autodidattica”) e una figura “mista” che possiamo considerare sia un pianista sia un compositore: Thelonious Monk. Libertà della musica, libertà nella musica, libertà al di là della musica. Ecco di cosa parlerà questo contributo, scritto anch’esso con una particolare... libertà.

2. Alle origini del jazz

Il 21 giugno 1969, al Greenwich Village di New York, a seguito dell'ennesima retata da parte delle forze dell'ordine, esplose la rabbia dei gay, una rabbia incontenibile, esito inevitabile di anni trascorsi a suon di provocazioni e soprusi. È in quel momento che vengono gettate le basi per quello che verrà definito *gay pride*. Quella stessa notte, all'*Haven*, un locale notturno illegale, si consuma un'altra rivoluzione, questa volta musicale. Il suo protagonista è Francis Grasso, un dj italoamericano che celebrerà il battesimo della *disco music*, la musica dell'emancipazione, dell'amore, della libertà, la musica cioè di quei gruppi sociali ed etnici più emarginati: i neri, gli ispanici, i gay, i bianchi del sottoproletariato urbano. La nascita della *disco music* ha segnato un'epoca, anzi, di quell'epoca è stata la colonna sonora. I drammatici cambiamenti sociali di quegli anni, la necessità di fuggire da una realtà fatta di guerra (quella del Vietnam), crisi petrolifera e recessione economica avevano bisogno di una loro espressione musicale. A mano a mano che i pregiudizi sui neri e sui gay iniziano ad attenuarsi, la *disco* è anche la musica giusta per festeggiare nuove libertà, con il suo straordinario e innovativo mix di R'n'B, ritmi latini e ritmi funk.

Ho fatto questo riferimento iniziale alla *disco* per due motivi. Il primo è che questo genere musicale è esemplificativo della correlazione profonda che c'è tra *sviluppi musicali* e *dinamiche sociali*. Ogni rivoluzione, ogni rivendicazione di diritti ha la propria colonna sonora. Il secondo motivo è dimostrare come il jazz possa essere considerato il genere musicale per eccellenza nel panorama della musica di protesta, soprattutto perché storicamente è la prima importante espressione musicale nata in un contesto di violazione dei diritti.

Sappiamo bene come alcuni tra i generi musicali extracolti più ascoltati al mondo (hip-hop, rap, reggae, jazz o blues) trovino in Africa le proprie lontane radici storiche, culturali e, se vogliamo, ideologiche. Il jazz nasce dalla convergenza di culture africane ed europee nelle colonie nordamericane, in quell'oscuro e tragico processo che va dal XVI al XX secolo e che conosciamo come "tratta degli schiavi" (cfr. Zenni 2012). Parliamo di circa venti milioni di persone. Questo immenso spostamento di uomini ha comportato una convergenza tra culture come mai si era avuta fino ad allora, per caratteristiche e modalità. Dal punto di vista musicale, approdano negli USA strumenti africani (come il banjo) e pratiche musicali legate sia alla danza che ai canti (come i canti di lavoro). Nelle piantagioni risuonano i *field hollers*, un richiamo, una richiesta d'aiuto, un lamento solitario, un grido lungo, forte, musicale (cfr. Southern 1997). Il passaggio successivo sarà la trasformazione in canto sacro, nello *spiritual*.

Questo accade nelle colonie inglesi (Virginia, Carolina, Georgia), ma non in Louisiana, più precisamente a New Orleans. Qui approdano gli

schiafi africani provenienti dal sud del Marocco, quelli che poi saranno chiamati “creoli”, riferendosi con questo termine ai neri di pelle chiara, nati da genitori bianchi e neri, con nomi francesi. Come è stato scritto, la loro è una musica swingante, influenzata dalla cantillazione coranica, che preferisce strumenti a corda portatili a scapito della trama poliritmica (Sublette 2008, p. 60). Negli anni Sessanta del Settecento i francesi cedono la Louisiana agli spagnoli, che fanno di New Orleans una città danzante, la quale, peraltro, è legata alla vicina Cuba da notevoli scambi commerciali. Si crea una tale commistione, una tale contaminazione culturale, da produrre una musica afro-mediterranea-cubana, soprattutto in forma di danza, una danza che è una sorta di religione solidale, basata sull’assistenza e la resistenza (fisica e culturale) degli schiafi. Il passo successivo sarà la nascita di una nuova figura, quello dell’*entertainer* (l’intrattenitore), che ingloba nel proprio repertorio canti delle piantagioni e composizioni originali dalle sonorità nostalgiche e raffinate, affrontando, con la musica, una società antagonista che aveva relegato i neri al ruolo di perdenti (cfr. Zenni 2012, p. 35; Crawford 2001, p. 199).

Alla fine dell’Ottocento, pianisti e compositori neri riescono a ritagliarsi un proprio spazio. “Andava prendendo corpo una scuola pianistica costituita da compositori/improvvisatori che cucivano insieme danze di provenienza orale, con un’abbondanza di sincopi afroamericane” (Zenni 2012, p. 36). Questo stile, nel quale confluisce anche il ritmo di marcia per banda e il *cakewalk* (una danza che risale alla schiavitù e che diventa, per i neri, la “parodia della cerimonialità dei padroni”: Zenni 2012, p. 36), prende il nome di ragtime (Scott Joplin, James Scott o Joseph Lamb), uno stile che sprigiona un’irresistibile energia propulsiva, un’inesauribile vena melodica e una pervasiva sicurezza ritmica, il tutto colmo di un potente ottimismo.

Nel frattempo, con la liberazione degli schiafi e il riconoscimento della cittadinanza americana realizzato dal presidente Lincoln nel 1863, quegli uomini che erano vissuti in catene, dopo una prima drammatica reazione di disorientamento e di disadattamento, si trovano a dover ridefinire il loro ruolo, la loro identità, le proprie ambizioni e le proprie speranze. In molti paesi rurali del Sud, però, la situazione rimane ancora drammaticamente conflittuale, per la fortissima opposizione al proclama di emancipazione dei neri, che si manifesta soprattutto con l’applicazione di leggi discriminatorie e frequenti episodi di linciaggio. È in questo quadro che negli anni Novanta dell’Ottocento, nella zona del Delta del Mississippi, nella zona tra la Georgia e il Texas orientale, nasce una lirica musicale di ambiente rurale per voce solista e strumento accompagnatore, il blues, “frutto culturale della prima generazione di neri contadini nati dopo la schiavitù, i quali si trovarono ad affrontare nuovi problemi di indipendenza economica, adattamento sociale, organizzazione familiare

ed espressione individuale. Il blues scaturì così dalle nuove sfide che i giovani neri nati liberi dovettero affrontare in una società sempre più ostile e violenta” (Zenni 2012, p. 43).

Intanto Chicago inizia a riempirsi di musicisti provenienti da New Orleans, in particolare bianchi, che vanno ad esibirsi soprattutto nei cabaret. In questo contesto, siamo nel 1916, nasce la ODJB (Original Dixieland Jass Band). “Dixieland” si riferisce geograficamente all’intero sud della Louisiana. Ma ci sono già diverse forme di “jazz”: a San Francisco e Chicago il jazz indica la musica polifonica e swingante dei neri provenienti da New Orleans, mentre a New York indica la polifonia frenetica della ODJB. Stiamo parlando, quindi, di jazz nero e di jazz bianco.

La storia del jazz, naturalmente, continuerà arricchendosi di personaggi leggendari come Louis Armstrong, Earl Hines, Bix Beiderbecke, Duke Ellington e tutti i grandi strumentisti/improvvisatori/compositori che hanno reso sempre più complesso l’universo jazzistico, ma che hanno anche gettato le basi della successiva musica nazionale statunitense.

Quello tra musica nazionale americana e musica nera è un rapporto decisamente complesso e spinoso, a cui qui possiamo soltanto accennare. Si tratta di un tema posto negli anni Venti, sul fronte intellettuale, da figure come Carl Van Vechten o Gilbert Seldes e, negli anni Novanta dell’Ottocento e sul fronte musicale, da Antonín Dvořák. Quest’ultimo, che aveva perfettamente compreso come la musica afroamericana sarebbe stata la chiave del futuro musicale americano, in un famoso articolo del 1893, pubblicato sul “New York Herald” e intitolato *Real Value of Negro Melodies*, sostiene che “non basta che la futura musica di questo paese sia basata su quelle che vengono chiamate melodie dei neri. Queste devono essere reali fondamenta di qualunque scuola di composizione seria e originale che sarà fondata negli USA. [...] Il più affascinante scherzo di Beethoven si basa su quella che adesso potrebbe venir considerata una melodia nera abilmente trattata” (Ross 2011, p. 202). Al di là dell’inaspettata considerazione su Beethoven, emerge chiaramente come Dvořák avesse colto la direzione verso la quale sarebbe andata la musica americana, così profondamente intrecciata con la *black culture*.

Alcuni anni più tardi, come ci ricorda Alex Ross, saranno gli scritti di Van Vechten a dare la misura del clima di disagio che vivevano molti compositori americani negli anni Venti del secolo scorso rispetto a questi temi. In un suo romanzo del 1926, intitolato *Nigger Heaven*, Van Vechten sostiene la tesi per cui sono solo gli artisti neri a poter vantare il “diritto di nascita al primitivo” (Ross 2011, p. 201), che poi molte culture civilizzate si sono sforzate di recuperare (si veda l’arte di Picasso o Stravinskij). Il primitivismo modernista arriverebbe, quindi, come risposta “civilizzata” a un precedente e originario spirito primitivo, di cui gli artisti neri sono detentori. Negli Stati Uniti degli anni Venti, considerazioni di questo tipo

indicano un netto e imminente cambio di paradigma. Per la prima volta, i compositori cosiddetti classici iniziano a perdere la certezza di impugnarne la fiaccola del progresso musicale, perché, intanto, “stavano emergendo altri innovatori e precursori. Erano americani. Spesso erano sprovvisti di una raffinata preparazione in conservatorio. E, sempre di più, erano neri” (Ross 2011, p. 202).

È evidente come la relazione tra musica nera e musica americana fosse molto profonda e che le vicende dell’una non potevano non avere influenze decisive sull’altra. Ma da dove deriva tale influenza? A questa domanda prova a rispondere anche Leonard Bernstein, con la sua tesi di laurea, intitolata *The Absorption of Race Elements into American Music*, nella quale il giovane sostiene l’idea di una “musica organica”, sviluppata da una stessa radice, al di là di ogni distinzione di luogo, razza, etnia, religione o ceto sociale. Il collante nella storia della musica americana, secondo Bernstein, sarebbe costituito dalle tradizioni locali dei salmi dei protestanti del New England e dal jazz nero. Così come per qualsiasi musica nazionale, anche quella americana – prosegue il compositore – prende avvio “materialmente” (le canzoni folk) e si sviluppa “spiritualmente” (diventando espressione di un *ethos*, di un’identità). Questa concezione a due livelli, che, per un verso, attribuisce autonomia alla musica e, per altro verso, ne sottolinea la funzione sociale, fornisce una parziale risposta al perché la musica nera abbia letteralmente conquistato le menti più aperte della musica bianca. In primo luogo – sostiene Alex Ross – in virtù delle fenomenali sonorità e dei caratteri specifici della musicalità afroamericana, capaci di aprire una nuova dimensione nello spazio musicale. In secondo luogo, perché la musica nera rappresentava la radiografia di un’epoca di crisi, di lacerazioni, di conflitti ma, al contempo, di rinnovamento spirituale. Ecco allora in virtù di cosa la musica nera poteva candidarsi a pieno titolo a costituire quello che Bernstein ha definito “materiale musicale *comune* all’America”. E così è stato.

3. Jazz e impegno civile

La storia del jazz ci indica un percorso e uno sviluppo per nulla rigido e monolitico. Questo genere musicale, pur essendo stato inevitabilmente travolto, al pari di qualsiasi altro, dalla inarrestabile epidemia della standardizzazione e della commercializzazione (su questa interpretazione, per quanto particolarmente parziale, cfr. Adorno 2018), è sempre stato fortemente condizionato dal contesto nel quale si è sviluppato, in quel tempo e in quel luogo, pertanto sempre profondamente “attuale” e, per gli stessi motivi, sempre profondamente diverso. Il jazz “va consumato caldo, con partecipazione di chi ascolta al momento creativo; deve ma-

turare nella realtà presente, riflettere tale realtà così intensamente come nessun'altra musica è stata mai capace di fare, e quindi rinnovarsi incessantemente" (Polillo 1988², p. 664).

C'è chi però ritiene che questo incessante rinnovamento abbia subito un qualche rallentamento. All'inizio degli anni Novanta, Larry Kart ha sostenuto che lo stato del jazz in quel periodo poteva essere ben riassunto dal detto: "The old ones are going, and the young ones aren't growing". Il jazz, cresciuto a ritmi così rapidi da esprimere, nell'arco di una ventina d'anni dalla sua nascita, almeno tre figure principali (Louis Armstrong, Sidney Bechet e Jelly Roll Morton) e una serie di capolavori innegabili, con l'approssimarsi della fine del XX secolo, inizia a dare segni di "invecchiamento", per usare un lessico adorniano. Questa musica gloriosa inizia a perdere *appeal*, non per mancanza di popolarità, quanto per la sua vitalità artistica, che pare essersi incrinata. Capace di rinnovarsi al proprio interno, a un certo punto della sua storia il jazz sembra girare su se stesso, anche quando si apre alla *fusion* o alla *world music* (cfr. Kart 1990).

Ciononostante, gettando uno sguardo sulla storia del jazz, potremmo dire che si sono sviluppate tante forme di jazz per quanti contesti sociali e geografici ne hanno visto la nascita: jazz bianco, nero, americano, europeo, italiano, ecc. L'espansione di questo genere musicale in tutto il mondo ha comportato la modificazione del suo linguaggio originario, anche "grazie a una serie di evoluzioni/rivoluzioni che [hanno palesato] la sua dirompente vitalità, tanto da far nascere non solo stilemi rapportati al mutare delle situazioni sociali ed economiche americane prima e mondiali poi, ma addirittura da coinvolgere anche *jazzmen* – soprattutto europei – che via via si [sono appropriati] dei linguaggi jazzistici immettendo in essi elementi derivanti dal loro patrimonio etnico così da creare altri linguaggi caratterizzati da una evidentissima originalità" (Roncaglia 1998, p. 10).

Il jazz ha sempre espresso sentimenti ambivalenti, ma sempre fortemente definiti: speranza, gioia, disperazione e rabbia. Il jazz, insieme ad altri generi musicali, è il simbolo della libertà e del riscatto dei neri e degli afroamericani. E la sua storia è stata costellata di personaggi leggendari vissuti come simbolo di insubordinazione alla supremazia dei bianchi, ma anche di fratellanza, di uguaglianza dei diritti, di rinnovamento culturale. Il jazz, il soul, il reggae, lo ska, costituiscono tutti dei modelli musicali, ma anche e soprattutto dei modelli di cultura *underground* "in which the relations of gender and class, and between generations, could be actively remodelled towards greater equality. At this point a new relationship with the world of blackness and a new racial politics took form, which resisted in the post-war years" (Girloy 2005, p. 237).

Il jazz, nell'America della Guerra fredda, nell'America degli anni Sessanta, si presenta come il megafono per le istanze emancipatrici soprattutto della comunità afro-americana. L'espansione del jazz in quegli anni

si accompagna alla convinzione ideologica di una sua “color blindness”, l’indifferenza del jazz al colore della pelle: poiché il jazz è ormai una musica di diffusione universale, esso trascende le questioni razziali. Ma non è davvero così. Il sindacato dei jazzisti neri è discriminato, i contratti con le case discografiche sono dei contratti capestro, il pubblico non è integrato, le opportunità di lavoro sono limitate. Nell’immediato dopoguerra – lo sappiamo – uno dei problemi più scottanti negli Stati Uniti è proprio quello della segregazione razziale. Bianchi e neri sono divisi in ogni attività quotidiana della società civile. Intorno agli anni Sessanta l’esigenza di far riconoscere i diritti civili di tutta la popolazione, senza discriminazioni, si fa sempre più sentita. Cosa fanno i jazzisti in quel clima? Già dopo il 1955 vengono realizzati brani come la *Freedom Suite* del grande sassofonista e compositore Sonny Rollins e *Haitian Fight Song* di Charles Mingus, grandissimo contrabbassista, pianista e compositore. Nella seconda metà degli anni Sessanta si fa sempre più assiduo e intenso l’impegno di jazzisti come Dizzy Gillespie, Count Basie, Duke Ellington, Louis Armstrong o Abbey Lincoln, la quale, nel 1960, con il poeta Oscar Brown Jr. e il marito Max Roach, batterista e compositore, mette a punto il disco-manifesto *Freedom Now Suite!*, sulla cui copertina un gruppo di uomini bianchi e neri, seduti al bancone di un bar, rivolgono allo spettatore un calmo sguardo di sfida. Il bancone del bar, ovviamente, simboleggia il gesto di protesta di quattro studenti universitari del Greensboro che il primo febbraio del 1960 si siedono, in un bar, nel posto riservato ai bianchi. Tra i jazzisti impegnati sul fronte della difesa dei diritti dei neri, compare anche il “solitario” Thelonious Monk.

4. “Melodious Think”¹

Nel 1944 viene pubblicato uno dei brani più noti ed eseguiti del repertorio jazz, *Round midnight*, firmato da una figura considerata generalmente eccentrica, “liminare”, ma che in realtà aveva piena consapevolezza del proprio posto nella società e di come la musica potesse rappresentare un mezzo utile per migliorare il mondo: Theonious Monk.

Thelonious Sphere Monk nasce il 10 ottobre 1917 a Rocky Mount, nella Carolina del Nord. A quattro anni, con i genitori Barbara e Thelonious Sr., si trasferisce a New York, dove avrebbe vissuto per i cinque anni successivi. Inizia lo studio del pianoforte classico attorno agli undici

¹ Una delle caratteristiche del pianismo di Monk è il tocco percussivo. Su questo aspetto, ha scritto Stuart Isacoff: “Nellie, la moglie di Monk, descrisse la combinazione di ritmi dirompenti e di attacchi pianistici decisamente percussivi con un anagramma onomatopeico del nome del marito, ‘Melodious Think’” (Isacoff 2012, p. 135).

anni, ma la sua predisposizione per quello strumento era emersa già da tempo, anche perché la musica, tra i Monk, è di casa. Thelonious – scrive Robert D.G. Kelley – aveva una conoscenza e un gusto grandissimi per la musica classica occidentale, per non parlare poi della sua conoscenza enciclopedica degli inni, della musica gospel, delle canzoni popolari americane e di una quantità di arie poco note che sfuggono a una semplice categorizzazione. Per lui, era tutta musica (cfr. Kelley 2009).

A diciassette anni, Monk lascia il liceo Stuyvesant per proseguire la sua carriera musicale, che inizialmente lo vede impegnato come pianista e organista accompagnatore di *songs gospel* nelle chiese e, successivamente, attivo nella sua prima band, a partire dal 1933, che gli consente di muoversi nel Paese. Sono anni importantissimi per la formazione di Monk, che in questo suo girovagare ha la possibilità di ascoltare i grandi pianisti della tradizione *stride*², come Fats Waller, Art Tatum o James P. Johnson. Nel 1941, inizia a lavorare al Minton's club di Harlem, dove continua a sviluppare uno stile che poi verrà conosciuto come "bebop", stile che inizia ad arricchirsi di un'accentuata tendenza alla riarmonizzazione e alla rimelodizzazione di canzoni standard. Accanto a Charlie Parker e Dizzy Gillespie, Monk esplora nuove vie, privilegiando uno stile veloce e altamente creativo, che avrebbe poi aperto le strade al jazz moderno. Monk inizia a incidere nel 1944, suonando insieme a Coleman Hawkins, che in quell'anno l'aveva invitato a suonare nel suo quartetto, allo Yacht Club. Inizia così la sua carriera discografica, che dalla Prestige lo farà approdare, all'inizio degli anni Sessanta, alla Columbia.

Nel 1951 viene arrestato insieme al pianista Bud Powell per possesso di stupefacenti. All'arresto seguono sessanta giorni di galera e il ritiro (fino al 1957) della *cabaret card*, indispensabile per potersi esibire nei club. Nel 1958 viene nuovamente arrestato, ingiustamente, per disturbo della quiete pubblica, e la sua licenza viene revocata per la seconda volta, ma proprio verso la fine degli anni Cinquanta Monk inizia a vedersi tributato il successo meritato e le incisioni fatte con l'etichetta Riverside (ma anche con altre due etichette indipendenti, la Blue Note e la Prestige) vanno così bene da fruttargli, nel 1962, un contratto con la Columbia, *label* anche di Miles Davis, Dave Brubeck e Duke Ellington. Il successo discografico va di pari passo con quello concertistico, suggellato da una performance, nel dicembre del 1963, alla Philharmonic Hall di New York.

Nei primi anni Settanta, Monk è impegnato in alcune mostre personali e incisioni in trio per la Black Lion di Londra, ma i concerti inizia-

² Per *stride* dobbiamo intendere *stride piano*, vale a dire uno stile pianistico tipico di certo jazz attorno agli anni Trenta, soprattutto ad Harlem, caratterizzato da un accompagnamento veloce della mano sinistra che alterna bicordi di ottava (o decima) sui tempi pari e accordi sui tempi dispari (battute in quattro tempi).

no a essere sempre di meno. È il preludio a un graduale e inesorabile isolamento, che porterà Monk al silenzio, non solo musicale. Dopo un concerto alla Carnegie Hall, nel marzo 1976, Monk si ritira definitivamente dalle scene. Morirà il 17 febbraio 1982 all'ospedale di Englewood, nel New Jersey, a seguito di un ictus. Al suo fianco, ancora una volta, la moglie Nellie, molto più che una compagna di vita. Si erano conosciuti quando lei aveva appena dodici anni e lui quattro anni di più. Per mezzo secolo, questa donna è stata una figura insostituibile, allo stesso tempo moglie, manager, madre, organizzatrice, contabile e musa ispiratrice. È la seconda figura femminile che ha segnato la vita di Monk. L'altra è la ricca ereditiera e mecenate Kathleen Annie Pannonica de Koenigswarter, la "baronessa del jazz" (nota anche come "baronessa del be-bop"), donna che molto ha avuto a che fare con il sostegno a Monk e alla sua musica. Sarà lei, nel 1957, a consentirgli di recuperare la *cabaret card* che gli era stata ritirata nel 1951.

Proprio negli anni Cinquanta, come detto, la critica e il pubblico smettono di ignorare Monk, probabilmente perché fino ad allora il più disteso e conciliante *cool jazz* aveva impedito un'adeguata digestione del jazz monkiano, decisamente più dissonante, più rude e più trasgressivo. A questo si aggiunge la "stranezza" dei suoi comportamenti: "i goffi balli che compie mentre il suo gruppo sta suonando, i bizzarri cappelli che indossa in concerto, l'abitudine di girare in tondo e naturalmente i lunghi silenzi" (Cappelletti e Franzoso 2014, p. 19). Eppure Kelley, uno dei principali studiosi del pianista americano, è convinto che la solitudine e la stranezza di Monk non restituissero *in toto* le caratteristiche di questa bizzarra figura. Secondo Kelley, una certa responsabilità nell'aver cristallizzato nell'immaginario comune Monk come una persona timida e sfuggente, circondata da un alone di mistero, è da attribuire alla campagna pubblicitaria di lancio di un album del 1948. In verità, Monk, sì, era questo, ma non solo questo. Era anche un marito e un padre amorevole, un vicino di casa allegro, un insegnante generoso. Thelonious Monk – scrive Kelley – visse appieno nel mondo, fino a quando il declino mentale e fisico non lo ha costretto al ritiro. Da quel momento il suo mondo diventa apparentemente più piccolo e per certi versi impenetrabile. Ma per la maggior parte della sua vita, Monk ha interagito con il suo ambiente, del quale subì il fascino. Politica, arte, affari, natura, architettura, storia, non c'era argomento che considerasse estraneo, ed era il tipo che amava le belle discussioni, a dispetto dei racconti sulla sua incapacità di comunicare (cfr. Kelley 2009).

Questo significa che Monk era perfettamente calato nella trama musicale, storica e politica del suo tempo. A questo proposito, secondo Kelley, c'è un nesso stretto tra la storia dell'affermazione della figura di Monk e la nascita delle avanguardie jazz (quelle che solitamente chiamiamo free jazz o "new thing"). Ci sono diversi aspetti, sia musicali che politici, che

rinviano reciprocamente la prima storia alla seconda. L'emergere del jazz d'avanguardia, all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso, ha creato le condizioni ideali per far fiorire l'esperienza musicale di Monk, così come anche di altri musicisti-compositori come Charles Mingus, che – rileva Kelley – fino a un decennio prima erano considerati troppo lontani dalla sensibilità del tempo, troppo sperimentali, forse troppo arditati. A questa evoluzione tutta interna al mondo del jazz, per come si diceva in apertura, si aggiungono anche dei motivi di tipo sociale e politico. Per come abbiamo detto, le pratiche musicali e le pratiche d'ascolto hanno sempre una relazione intima con il momento storico-sociale. L'intreccio quasi miracoloso tra lo sviluppo del jazz d'avanguardia e l'affermazione di Monk trova in parte una corrispondenza nel “changing political landscape – one in which black nationalism, Third World solidarity, and even the more localized struggles against racism and exploitation in the music industry challenged Cold War liberalism” (Kelley 1999, p. 136). È difficile collocare con precisione la posizione di Monk negli sviluppi del free jazz o di altri “avanguardisti”, dal momento che gli uni e gli altri hanno cercato di tirare il musicista dalla propria parte. Quello che è sicuro è che Monk ha certamente dato un contributo fondamentale nel dare vita, corpo, spessore al jazz d'avanguardia.

Effettivamente, precisa Kelley, il termine *avanguardia* confonde, più che chiarire, occulta, più che rivelare. Non è il caso di addentrarci nel dibattito sulla definizione di avanguardia. Mi limiterò a restare nei confini tracciati da Kelley, all'interno dei quali, oltre a Monk, ci sono artisti come John Coltrane, Ornette Coleman, Don Cherry, Cecil Taylor, Archie Shepp, Bill Dixon, Albert Ayler, Eric Dolphy, Sun Ra. È impossibile, sostiene Kelley, ricondurre tutti questi artisti a una sola etichetta: parole come *avanguardia*, *free jazz* o *jazz* non riuscirebbero a contenere l'intera gamma della musica che hanno realizzato.

Nevertheless, most of these artists not only identified themselves as part of a new movement, but their work taken collectively reveals some common elements. By moving away from traditional sixteen- and thirty-two-bar song structures, standard chord progressions, and the general rules of tonal harmonic practice, they opened up new possibilities for improvisation by drawing on non-Western music; experimenting with tonality, flexible parameters, and variable rhythms; and developing forms of collective improvisation based on linear rather than harmonic qualities (Kelley 1999, p. 137).

Con il free jazz si stabiliscono alcune nuove “regole”: la musica può avere o può non avere un centro tonale; può esserci o non esserci un impulso fisso o uno schema ritmico che ritorna; il flusso musicale può risultare come fosse sospeso. Questo non significa certo abbandonarsi al

caos, ma significa reimpostare le modalità e le pratiche improvvisative, aprire nuove vie alla prassi strumentale e alla timbrica.

Ad ogni modo, lo slancio che Monk dà agli sviluppi del jazz d'avanguardia coincide con il suo ritorno pubblico, nel 1957, quando riesce a recuperare la sua *cabaret card*. Una volta recuperata la card, Monk si assicura un impegno continuativo al Five Spot, insieme a un quartetto composto principalmente da John Coltrane al sassofono, Wilbur Ware al contrabbasso e Ombra Wilson alla batteria. Secondo Kelley, con questo trionfale ritorno sulla scena newyorkese, Monk, oltre che a lanciare uno dei quartetti più celebri della storia del jazz, si inserisce a pieno titolo nella rivoluzione d'avanguardia. Tra l'altro, il Five Spot non è un locale come gli altri. È un luogo di ritrovo per pittori espressionisti, scultori, poeti della "beat generation", artisti eclettici, intellettuali di vario genere e giovani scrittori neri, come LeRoi Jones, Frank London Brown, Ted Joans o Jayne Cortez. Una tale *koinè* si riflette anche nella musica del quartetto di Monk, tutt'altro che scontata, tradizionale, ordinaria, e sicuramente nuova e sperimentale. Al Five Spot, quindi, si è creato un contesto ideale di contaminazione e di germinazione di quella sensibilità modernista che avrebbe dato il via alla rivoluzione delle avanguardie degli anni Sessanta.

Questi aspetti, che possono sembrare molto specifici, riflettono una realtà più generale, quella statunitense degli anni Sessanta, lacerata dai conflitti razziali, anche all'interno del mondo della musica, della critica musicale e del jazz. Il mondo dell'avanguardia – scrive Kelley – non era affatto unito e compatto sulle questioni politiche, né esprimeva un uniforme interesse nei confronti della politica. Ciò non toglie che alcuni musicisti erano sicuramente impegnati nella lotta contro il razzismo, lo sfruttamento e l'ingiustizia.

For many black musicians of the 1950s and early 1960s, both inside and out of the avant-garde, the emancipation of form coincided with the movement for African freedom. The convergence of these political and aesthetic forces, combined with a search for spiritual alternatives to Western materialism, led to the formation of collectives such as Abdullah, The Melodic Art-tet, the Aboriginal Music Society, and the Revolutionary Ensemble. The new wave of musicians also formed collectives for economic security, developing structures for cooperative work that anticipated the Black Arts movement's efforts of the late 1960s (Kelley 1999, pp. 144-145).

Monk è considerato il pianista jazz più innovativo e creativo dell'era bebop ("a term that like jazz and swing before it was as much a brief rhythmic description as the name of a style": Williams 1992b, p. 435), nonché uno degli artisti che più ha contribuito (direttamente o indirettamente) a sostenere la causa degli afroamericani.

Nella sua ricchissima biografia, Kelley traccia un percorso decisamente originale della vita e della carriera di Monk, attraverso un approccio profondo e sofisticato, che potesse rendere giustizia del contributo offerto da Monk alla musica americana e alla musica jazz internazionale. Come ha giustamente rilevato Larry A. Greene, il sottotitolo del lavoro di Kelley, *The Life and Times of an American Original*, descrive con precisione l'ampiezza e la profondità sia di questo lavoro di ricerca che, soprattutto, la collocazione di Monk nel panorama musicale statunitense. Quello di Monk è un approccio al jazz fortemente originale, che si allontana, pur non tradendolo mai del tutto, dal terreno swing delle big band degli anni Trenta, dando l'avvio alla rivoluzione bebop (cfr. Greene 2014).

A proposito di swing, Kelley suggerisce di non sottovalutare il significato politico del termine "swing" nell'era del free jazz. La mancanza di "altale-na" che sembra caratterizzare il nuovo jazz sconvolge molti critici, perché a loro avviso è costitutiva del jazz stesso. Nel 1964, Dan Morgenstern lamenta la perdita di "swing", che significa, dal suo punto di vista, il venir meno della caratteristica distintiva del jazz. Secondo Morgenstern, il "new thing" "is a form of 20th century 'art music' rather than that unique blend of popular and 'true' art that has been (and is, and will be) jazz as we know it" (Kelley 1999, p. 152). Per alcuni critici, il venire meno dello "swing" ha snaturato il jazz, facendogli perdere la dimensione autentica e originaria, ma anche una certa connotazione "emotiva". L'alternativa all'essere swing è essere cerebrali, accusa che viene rivolta anche a Monk.

In verità, la musica di Monk è una musica dai caratteri ambivalenti, oscillante tra assoluta libertà e ferreo rigore, tra emozione e cervello, tra sperimentalismo e tradizione. Quando Monk è solo, il suo *stream* musicale scorre a tratti, in una maniera che quasi potrebbe apparire stentata (Jürgen Arndt ha parlato di "poetica dell'esitazione": Arndt 2002, p. 274), per via del suo essere spezzata, frammentata, "cubistica". La discontinuità propria del bebop con Monk "arriva alle estreme conseguenze, rompendo l'ultimo legame tra una frase e l'altra, sostituendovi l'irruzione dell'imprevisto, dell'inaudito" (Cappelletti e Franzoso 2014, p. 26). Quando, invece, il pianista-compositore di Rocky Mount si esibisce in formazione, "la sua musica appare legata ferreamente a un tema, a una scansione ritmica regolare" (ibid.), dimostrando, con ciò, di tenere comunque sempre aperto un canale di comunicazione con la tradizione. Come giustamente rilevano Cappelletti e Franzoso, la musica afro-americana sperimentale non tende a innovare poggiando su vezzi o atteggiamenti intellettuali (o intellettualistici), bensì elaborando una sorta di graduale rivoluzione nella continuità.

L'ambivalenza e la libertà di Monk, allora, riescono a tenere insieme uno stretto legame con la tradizione, pur aprendo a un universo armonico dissonante e indefinito. Tale ambivalenza e tale libertà diventano allora

ambiguità, ambiguità che può arrivare a investire tutti i livelli: strutturale, armonico, melodico, timbrico. Il risultato è una musica perennemente sghemba, imprevedibile, pungente, per nulla rassicurante, fatta di *cluster*, cromatismi, dissonanze e interruzioni improvvise, pur nel rigore della forma. È una musica “sbagliata”, ma libera, che accoglie la nota fuori posto, il dito che scivola erroneamente su un tasto (“I made the wrong mistakes”, sembra che Monk abbia detto una volta dopo un concerto), proprio perché questi elementi di fibrillazione rendono il risultato finale imprevedibile, sintesi ed emblema della varietà e della ricchezza del mondo.

Come ha riportato Sascha Feinstein in un suo articolo, nel 1964, il critico musicale Martin Williams descrive così un set con il quartetto di Monk:

Just before the bridge, Monk leans to his left and looks under the piano, almost as if the next notes were down there somewhere. Then a break takes them into tempo for the second chorus, with tenor saxophonist Rouse walking onto the bandstand as he plays, and Monk really working behind him with a clipped distillation of the melody in support. Halfway through the chorus, Monk gets up, leaving his instrument to undertake his swaying, shuffling dance. Half the crowd seems to be nodding knowingly about his eccentricity. But a few in the audience seem to realize that, besides giving the group a change of texture and sound by laying out, Monk is conducting. His movements are encouraging ... [the musicians] to hear, not just the obvious beat, but the accent and space around the one-two-three-four, the rhythms that Monk is so interested in (cit. Williams 1992a, p. 97; in Feinstein 1997, p. 56)³.

Come sottolinea Feinstein, questo breve ritratto di Williams fa emergere due caratteristiche che hanno reso Monk inconfondibile e che hanno impegnato e ispirato molti tipi di ascoltatori (compresi i poeti). La prima è la musicalità del pianista, “which combined a brilliant sense of time with textured, dissonant harmonics that made him one of the most demanding and exciting leaders in jazz” (Feinstein 1997, p. 56). A questa caratteristica se ne aggiunge un'altra, che riguarda soprattutto la personalità di Monk, una personalità eccentrica e talmente magnetica da attrarre molti seguaci, “from adulating hipsters to humorously charmed intellectuals” (Feinstein 1997, p. 56). Questa eccezionale combinazione

³ In questo interessante articolo, Feinstein si concentra sul rapporto tra jazz e poesia, più in particolare su come i poeti siano stati ispirati dalla figura di Monk, tanto da affermare: “Monk had more poems written in his honor during his lifetime than any other jazz musician in history. He has also, of course, been the subject of numerous posthumous tributes, including Yusef Komunyakaa's 'Elegy for Thelonious', which begins with grief – 'Damn the snow. / Its senseless beauty / pours a hard light / through the hemlock. / Thelonious is dead' – but moves through the history of Monk's music ('Crepuscle with Nellie', 'Coming on the Hudson', 'Monk's Dream') until the speaker can imagine Monk himself, can pull the poem out of elegy and into the comfort of jazz” (Feinstein 1997, p. 58).

di genio ed eccentricità, conclude Feinstein, ha reso Monk una delle figure più interessanti della storia del jazz.

Molti artisti, nel mondo del jazz, hanno elaborato un proprio stile distintivo, una propria tecnica strumentale, ma sono pochi quelli che hanno incarnato uno spirito nuovo e anticonvenzionale (o non-convenzionale) come quello espresso da Monk. Un pianista spesso accusato di “ineptitude”, soprattutto agli inizi della sua carriera, ma che poi è diventato – come ha sostenuto Benjamin Givan – una delle icone del jazz, venerato tanto come pianista quanto come compositore, entrato nell’immaginario comune come l’archetipo dell’intellettuale modernista e dell’artista anticonformista (cfr. Givan 2009). L’errore in Monk non è legato a una qualche forma di inettitudine o alla mancanza di tecnica. È vero, l’approccio al pianoforte di Monk (il modo in cui utilizza l’avambraccio, il polso, le mani, le dita), finanche la scelta della diteggiatura, paiono elementi di un tutto disorganico, quasi approssimativo, laddove invece sono il frutto di una scelta consapevole, studiata in funzione di un universo espressivo (Cappelletti e Franzoso 2014, p. 52). Si tratta quindi di componenti di un “linguaggio che è gestuale prima che stilistico, o entrambe le cose allo stesso tempo, dato che questa musica funziona come linguaggio sonoro in virtù del linguaggio gestuale che la supporta e la fa vivere. [...] Vedere Monk suonare è essere partecipi di un’esperienza sensoriale totale, che collega gesto ed ascolto, suono e visione (e partecipazione cinestetica)” (Cappelletti e Franzoso 2014, p. 54).

Le poche cose dette fin qui restituiscono – seppure parzialmente – il mosaico variopinto del pianismo e della creatività musicale di Monk, un artista che non ha dato vita a una scuola. Non volontariamente. Come tutti coloro che si caratterizzano in maniera geniale, anche Monk aveva un linguaggio e uno stile così peculiari dall’essere di fatto inimitabili, pena lo scimmiettamento, la caricatura. È quindi molto difficile parlare di eredità di Monk (cfr. Solis 2008), quanto meno – per come si è detto – se si utilizza il parametro della “scuola”. Al di là delle caratteristiche specifiche di un lavoro o di un’attività a seguito del rapporto con il lavoro o l’attività di qualcun altro, in linea di massima il risultato è sempre originale. E allora dovremmo parlare più correttamente di influenza, un’influenza che Monk ha esercitato ben al di là delle proprie intenzioni, in parte contribuendo in maniera decisiva allo sviluppo del bebop, in parte liberando il jazz da quell’ombra di “prevedibilità” che avrebbe potuto consumarne la carica creativa. Elaborando quella che potremmo definire *poetica dell’imprevedibilità*, Monk ha rappresentato, per usare le parole di Zenni, il più genuino e il più anomalo dei compositori bop: “anomalo per i tratti enigmatici e spiazzanti della sua musica, genuino perché a volte questi stessi tratti ci appaiono come una sorta di iperbole del bebop” (Zenni 2012, p. 307).

In chiusura, vale la pena sottolineare ancora una volta quanto la libertà, l’eccentricità, la maestria e l’“anomalia” concentrate nella figura di

Monk abbiano lasciato un segno indelebile negli sviluppi della musica jazz e non solo jazz, tanto da ispirare – come detto – molti poeti. Nel caso di questi specifici ascoltatori, poi, inevitabilmente si è stati portati a individuare una giusta e presente ‘poeticità’ nello stile e nella musica di Monk. In particolare, il poeta Sascha Feinstein si è impegnato a valorizzare il rapporto tra Monk e la dimensione poetica (intesa come dimensione nella quale convivono sia la parola poetica sia i poeti). Intendo, allora, chiudere questo capitolo con una poesia, dedicata al grande pianista:

[...]

dying before I could see you
though I've heard so many gigs

in my mind: it's late, you look past
the whole room, your silence
inviting everyone into

your world like the talk
we never had, or those months
when performing didn't matter.

It's how I see you even now: not wanting
to play, just nudging the piano
like a rush-hour New Yorker –

hit a stray note, stare at it, wait
for the leftover sound to tell you
what tune to fall into, or who'll

survive your patience, who will leave –
wait for some polyester jacket to say,
Mr. Monk, it's really time to begin –

Those were the moods that kept us
keyed into you more
than the elbow dances off

the stand. Because so much
decision pressed itself into each
small move, because we wanted to say

We're listening, man, we've got the night,
and you, with your black fez & shades,
everything you didn't play
(Feinstein e Komunyakaa 1991, pp. 60-61).

Bibliografia

Adorno Th. W.

2018 *Moda senza tempo. Sul jazz*, in *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 95-108.

Arndt J.

2002 *Thelonious Monk und der Free Jazz*, ADEVA – Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz, Graz.

Cappelletti A. e Franzoso G.

2014 *La filosofia di Monk o l'incredibile ricchezza del mondo*, Mimesis, Milano-Udine.

Crawford R.

2001 *America's Musical Life: A History*, Norton, New York.

Feinstein S.

1997 *Epitrophies: Poems Celebrating Thelonious Monk and his Music*, in "African American Review", a. 31, n. 1, pp. 55-59.

Feinstein S. e Komunyakaa Y. (a cura di)

1991 *The Jazz Poetry Anthology*, Indiana University Press, Bloomington.

Girloy P.

2005 *Could You Be Loved? Bob Marley, anti-politics and universal sufferation*, in "Critical Quarterly", a. 47, n. 1-2, pp. 226-245.

Givan B.

2009 *Thelonious Monk's Pianism*, in "The Journal of Musicology", a. 26, n. 3, pp. 404-442.

Greene L.A.

2014 *Thelonious Monk: "The high priest of bebop"*, in "The Journal of African American History", a. 99, n. 1-2 (special issue: "Rediscovering the Life and Times of Frederick Douglass"), pp. 119-22.

Isacoff S.

2012 *Storia naturale del pianoforte. Lo strumento, la musica, i musicisti: da Mozart al jazz, e oltre*, Edt, Torino.

Kart L.

1990 *Provocative Opinion: The Death of Jazz*, in "Black Music Research Journal", a. 10, n. 1, pp. 76-81.

Kelley R.D.G.

1999 *New Monastery: Monk and the Jazz Avant-Garde*, in "Black Music Research Journal", a. 19, n. 2 "New Perspectives on Thelonious Monk", pp. 135-68.

2009 *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*, Free Press, New York.

Polillo A.

1988 *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Mondadori, Milano.

Roncaglia G.C.

1998 *Il jazz e il suo mondo*, Einaudi, Torino.

Solis A.

2008 *Thelonious Monk and Jazz History in the Making*, University of California Press, Berkeley-London.

Southern E.

1997 *The Music of Black Americans: A History*, Norton, New York.

Sublette N.

2008 *The World that Made New Orleans. From Spanish Silver to Congo Square*, Lawrence Hills Books, Chicago.

Williams M.

1992a *Jazz Changes*, Oxford University Press, New York.

1992b *What Kind of Composer Was Thelonious Monk?*, in "The Musical Quarterly", a. 76, n. 3, pp. 433-441.

Zenni S.

2012 *Storia del jazz. Una prospettiva globale*, Stampa Alternativa Nuovi Equilibri, Viterbo.

Rivoluzioni civili, rivoluzioni musicali: il caso Monk

La relazione tra “libertà” e “arte” può apparire scontata, innanzitutto per via del fatto che essa è costitutiva del momento creativo e produttivo dell’arte. Dal punto di vista sociale, l’artista gode di un alto grado di libertà e di una pressoché totale indipendenza nel contesto della propria professione. Tuttavia, in alcuni casi, l’esercizio e la pratica della libertà nell’arte significano (o hanno significato) molto di più che semplicemente libertà *dell’arte*, andando al di là di se stessa. Spesso, la libertà nell’arte diventa la via per affermare diritti negati, per raggiungere un più alto grado di “umanità”. Si tratta però di individuare un modello rappresentativo di quanto appena detto, una figura capace di restituire quest’idea di libertà dell’arte che supera i confini di se stessa e interagisce con il mondo circostante, cercando di influenzarne gli sviluppi. In queste pagine cercherò di verificare la tesi per cui la libertà dell’arte ha molto a che fare con la libertà dell’uomo e dimostrare come questo modello possa essere incarnato da Thelonious Monk.

PAROLE CHIAVE: libertà, errore, umanità, diritti civili, Thelonious Monk.

Civil Revolutions, Musical Revolutions: The Case of Monk

The relationship between “freedom” and “art” may seem obvious, first of all because it is constitutive of the creative and productive moment of art. From a social point of view, the artist enjoys a high degree of freedom and almost complete independence in the context of his profession. However, in some cases, the exercise and practice of freedom in art mean (or have meaning) much more than simply art freedom, going beyond itself. Often, freedom in art becomes the way to affirm denied rights, to achieve a higher degree of “humanity”. However, it is a matter of identifying a representative model of what has just been said, a figure capable of restoring this idea of art freedom that overcomes the confines of itself and interacts with the surrounding world, trying to influence its development. In these pages I will try to verify the thesis that the freedom of art has much to do with human freedom and demonstrate how this model can be embodied by Thelonious Monk.

KEYWORDS: freedom, mistake, humanity, civil rights, Thelonious Monk.

Giacomo Franzoso

Freedom suite: la libertà in prima persona, a passo di danza jazz

1. Libertà e lingua jazz

Scrivere oggi su libertà e jazz può essere un'operazione tutt'altro che facile. In parte per una comune inclinazione, e un bisogno di dovuta chiarezza, di voler dare un'esauritiva descrizione dei termini, e in parte perché accostare queste due, per l'appunto, parole, rischia di essere fin troppo scontato. A proposito del primo punto, si fa notare che se il termine "libertà" ci pone di fronte al problema di una sua definizione, peraltro non sempre e da tutti condivisa, e che poi dovrà essere di volta in volta ricontestualizzata, è necessario rimarcare che anche il termine "jazz" non esula da tale tipo di problematica. Se nell'immaginario collettivo e anche tra gli esperti del settore esso indica un linguaggio musicale, si deve considerare che la parola "jazz" è diventata ormai il nome che indica una moltitudine eterogenea di musiche e contaminazioni diffuse in tutto il mondo.

Trovarci di fronte alla stesura di un saggio che ha come argomento il jazz e la libertà spinge, in una certa misura, a cercare di definire questi due termini. Non vogliamo però cadere in una forse abusata maniera di voler presentare i nostri protagonisti all'inizio dell'opera, né fare di questo importante tema un esercizio di stile poco appropriato. Intenzione di questo saggio non è percorrere la via più breve e riprendere quanto già ampiamente esposto nella più attendibile letteratura, ma la via per così dire contraria, che porti a una sorta di dimostrazione per assurdo, per adattare al nostro tema un procedimento tipico della matematica.

Perché pre-occuparci di definire i termini all'inizio, quando può essere il discorso stesso (nel nostro caso la musica jazz) a guidarci verso la loro definizione, anzi una o alcune di quelle oggi possibili? Non si vuole qui svalutare, e cioè svuotare di senso, un tipico procedimento dialettico tradizionalmente accettato e lineare, quello che inizia con dei postulati e procede con la dimostrazione. Semplicemente si prenderà una strada diversa, per esplorare lo stesso tema secondo una prospettiva dinamica che muove dall'interno, dal lato opposto, al fine di evitare di porre alcuni

assunti iniziali non esaustivi che porterebbero a una dimostrazione non tanto valida quanto invece è valido il valore dei termini stessi.

Libertà e jazz, jazz e libertà: un binomio inscindibile secondo il sentire comune, e anche tra gli appassionati e gli esperti di questa musica. Davvero il jazz possiede una forza magnetica che richiama a sé tutti coloro i quali sentono il bisogno di vivere una certa forma di libertà. Non può essere allora il jazz stesso a fornirci una sua identità? Non potrebbe farci capire che cosa è o può essere la libertà? Se il jazz è una condizione in cui sperimentare la libertà, allora è verosimile pensare che la lingua “jazz” sia una sorta di metalinguaggio per definire la libertà. Libertà che forse proprio attraverso il jazz e la sua “parola” si fa conoscere, si autodefinisce.

Ecco quindi che non vogliamo dimostrare che jazz e libertà corrispondano nelle loro forme proprie a un paradigma pre-stabilito a priori. Al contrario puntiamo a un’analisi formale di alcune esperienze jazz che si esprimono in merito alla libertà, e che attraverso la loro stessa lingua, secondo un procedimento metalinguistico, permettano di fare alcune valutazioni a posteriori a supporto di una possibile tesi che sappia descrivere la libertà.

Il pensiero razionale che sta alla base di quest’analisi del jazz alla ricerca di una definizione di libertà (oppure di un’analisi della libertà per conoscere il jazz) non può essere un pensiero di tipo causale. Ragionare in termini di causa/effetto è un procedimento tipico del metodo scientifico, che si basa sulla ripetizione di eventi a condizioni stabili per dimostrare la validità o meno di una teoria. Questo non è un procedimento analitico valido nel campo musicale. Lo è solo per la realtà fisico-acustica della musica, ma non è valido nel momento in cui la musica si fa linguaggio. In questo campo entrano in gioco troppe variabili, costantemente rimesse in discussione e rimodellate secondo cultura, periodo, paese, scopo, ecc. Le lingue non sono un campo in cui si possa applicare il metodo scientifico tout court, e così vale per la musica. Useremo piuttosto un approccio di carattere analogico. L’analisi che segue metterà in luce similitudini e differenze, che andranno valutate secondo un pensiero analogico che mostri quali elementi ritornano, quali rimangono invariati, quali invece si rinnovano. Non è possibile ridurre il legame tra jazz e libertà a una serie di regole fisse, ma piuttosto andranno integrati diversi aspetti, secondo una prospettiva di tipo olistico, che possa darci un’interpretazione il più possibile “libera”, e cioè estranea a schemi precostituiti. Saranno sottolineate alcune evidenti analogie, che non saranno interpretate (né sono interpretabili) come nessi causa/effetto, ma solo come un dato di fatto, una somiglianza che accomuna le diverse forme delle esperienze in campo jazzistico prese in esame.

Un approccio, questo che procede per analogia e non per causalità, quasi estraneo alla cultura occidentale di oggi, la quale in nome del pro-

fitto soprattutto economico tenta costantemente di distruggere la libertà di scelta. Se parliamo di libertà, allora vogliamo essere liberi di scegliere, di esprimere una posizione, tanto valida quanto lo potrebbero essere altre posizioni, perché è probabile che le declinazioni della libertà siano tante quante sono gli esseri di questa terra. C'è bisogno di un'inversione di rotta, che riprenda l'insegnamento del passato. Quanto segue è una guida all'ascolto di una scelta di opere musicali che non hanno concluso il loro senso col corso del tempo, ma anzi andrebbero rivalutate e ricontestualizzate, non fosse altro per ritrovare noi stessi e i nostri stessi problemi di oggi.

Si procede ora con l'analisi di tre opere jazz che parlano di libertà, secondo diverse declinazioni, ma utilizzando tutte e tre una forma musicale storica ben precisa: la suite. Si tratta, in origine, di un tipo di componimento europeo principalmente strumentale, sviluppatosi in epoca barocca, ma che trae probabilmente origine da usanze diffuse nel Cinquecento, in cui si accostano dei movimenti costituiti da forme di danza stilizzate, derivate dalle musiche, di solito solo strumentali, che accompagnavano le relative danze, nate in un contesto popolare e profano. In ambito jazzistico la suite si presenta come una serie di brani legati tra loro da un tema comune, un'opera che trova il suo senso compiuto nell'insieme e nella successione dei vari movimenti. Nei paragrafi che seguono, prenderemo in esame le opere di tre artisti di assoluto rilievo nella storia del jazz: "The Freedom Suite" di Sonny Rollins; "We Insist! Freedom Now Suite" di Max Roach, e infine "It's Freedom" di Duke Ellington.

2. The Freedom Suite (1958)

Sonny Rollins registrò questo brano in trio con Oscar Pettiford al basso e Max Roach alla batteria, nell'album *Freedom Suite* edito dalla Riverside Records. Questa formazione è quella che, all'epoca, sembra meglio adattarsi al sassofonista. "The Freedom Suite" è un'unica registrazione di 19'37" suddivisa in parti solamente da pause di silenzio. Una breve frase melodica di quattro misure apre il pezzo, poi c'è un pedale con fill di batteria, e la frase si ripete. La forma di questo tema è A B A, con quattro misure per sezione, una struttura che ricalca la tradizionale forma blues di dodici misure, con la prima frase riproposta in chiusura. Tutta la suite poi si sviluppa su semplici basi, con figure melodiche trasformate e improvvisate in diverse fasi. Il passaggio alla fase successiva consiste soprattutto in una variazione di tempo, di ritmo, oppure di clima.

La melodia di apertura è in Sol maggiore, muove su alcune alterazioni, e risolve sulla tonica con una cadenza molto tradizionale su IV e V grado. Ricorda, per il suo incedere ritmico e per la sua semplicità, il tema del

calipso “St. Thomas”, sempre dello stesso autore, brano che è in realtà una canzone danese esportata nei possedimenti delle Isole Vergini, dove sono le origini di Rollins (Zenni 2012, p. 351). Ricorda una filastrocca o uno stornello, stile mantenuto anche negli assolo che seguono il tema, in cui i musicisti suonano molto liberi, con uno stile di jazz moderno decisamente aperto, e in cui le frasi di sax vanno sempre a concludere sulla tonica con chiare cadenze, quasi a chiudere continuamente il giro, per dare spazio alla ripresa della canzoncina. Si ascolta ripetutamente un pedale di tonica di quattro misure che suona come un break, una ricarica d’energia. Questo elemento musicale richiama l’immagine di una chiamata a raccolta.

Possiamo ri-leggere questi elementi della musica di Rollins visualizzandoli come immagini: la processione di un popolo, forse in catene, lungo una marcia per la libertà, forse civile, con punti di raccolta, e degli slogan che sono melodie facili da memorizzare e ripetere, che rafforzano il senso di appartenenza a una comunità. Nel suono del legno del contrabbasso nell’assolo di Pettiford si ascolta il graffio ruvido della musica di protesta, così come fanno i tamburi di Roach. Nella forma che ricorda il blues è racchiusa l’idea della chiamata, dell’antico (per il jazz) *call & response*, e del continuo ritorno che fa vedere la marcia proseguire sempre avanti, oppure che, al contrario, vuole rappresentare la staticità di una situazione che non si sblocca, il giogo della schiavitù che ancora non è stato abbattuto.

Il secondo movimento della suite apre con una sorta di danza tribale (una danza, per l’appunto, come nelle suite barocche) in tempo di 3/4. Un tema in Do minore che inizia con una frase ripetute due volte, e conclude con una discesa diatonica, anch’essa raddoppiata. Lo stile ricorda quello jungle, e il tema sembra quasi la voce di un animale, il suono della natura.

E poi d’improvviso, dopo una cadenza libera, inizia un tema in 4/4 che sembra il più classico degli standard. Una melodia molto aperta, di ampio respiro anche se brevissima (solo otto misure), che ricorda quella di “As Time Goes By”, celebre tema nel film *Casablanca*. Si percepisce una sensazione di pace, mentre successioni tradizionali di accordi danno un senso di sicurezza, l’ancora di salvezza cui potersi aggrappare, mentre la batteria suona leggera con le spazzole. È una ballata di pace, che termina con una frase dal suono epico, liberatorio. Altro cambio di scena. Torna la danza tribale in tempo di valzer, dal sapore ora più scuro, Roach usa le bacchette e la cassa sui quarti: il popolo si rimette in marcia.

L’ultima fase è un tema bebop, a tempo veloce, che sembra una festa, oppure una corsa, sotto le note di una melodia dal clima positivo. Il tema è fatto di una frase, un pedale libero, una melodia finale, un intermezzo di batteria, tutto di sole quattro misure, rapidissimo, e l’assolo è una valanga di note del Rollins virtuoso. Il brano termina infine con la corsa che

rallenta, riprende la cadenza finale del primo tema della suite: è un finale chiaro e liberatorio.

Nelle note di copertina dell'album originale, redatte da Orrin Keepnews, si legge che "The Freedom Suite" è il primo brano in cui Sonny Rollins esplora un tipo di composizione di lunga durata, ed egli riesce perfettamente a mantenere un senso di compiutezza, di unità tra le varie parti. L'autore rileva come dopo molti ascolti e discussioni con Rollins si sia convinto che un ascolto totale dell'opera sia possibile attraverso una qualche comprensione del suo significato. Essendo questo un brano che "parla" di un soggetto specifico, la libertà, lo possiamo definire come una musica programmatica, il cui obiettivo è rappresentare la libertà artistica del jazz: la creatività, la storia personale, il suono, il modo originale di mescolare composizione e improvvisazione. Essenza di questo lavoro è essere se stessi, scrivere un tema e suonarlo, perché questo rappresenta la persona per ciò che è. Chi è dunque Sonny Rollins? Chi la persona? È lui a scrivere che l'America è profondamente radicata nella cultura Afroamericana (usa qui il termine "Negro"), compresa la sua musica. Ma è proprio lui "Negro" a essere perseguitato e represso, colui il quale più di ogni altro può rivendicare l'appartenenza alla cultura Americana. Lui, che rappresenta l'umanità, è poi ricompensato con la disumanità (Keepnews 1958).

Il pensiero di Rollins è dedicato alla triste vicenda avvenuta nel '57 a Little Rock, Arkansas, quando a nove ragazzi di colore fu proibito di frequentare la scuola, contro la precedente sentenza della Corte Suprema del '54 che cancellava la segregazione razziale negli istituti. A questo evento seguì la composizione di "The Freedom Suite", che denuncia la sensibilità di Sonny Rollins riguardo al tema della lotta per i diritti civili, che s'intensificarono nei primi anni '60. Queste lotte ebbero ripercussioni significative nel mondo del jazz. Per divulgare e sostenere le battaglie molte organizzazioni realizzarono iniziative per raccogliere finanziamenti, cui parteciparono molti esponenti del jazz (Zenni 2012, pp. 430-436).

3. We Insist! Freedom Now Suite (1960)

Max Roach suonava la batteria nell'opera appena analizzata. Lo ritroviamo ora anche nel ruolo di leader e di compositore. "Freedom Now": la libertà, ora! Il grido di Roach in questo lavoro, nato dalla collaborazione con il paroliere, cantante e attore Oscar Brown Jr., nasce dal suo coinvolgimento nella lotta per l'integrazione americana e per l'autonomia nazionale in Africa. A esergo delle note di copertina originali si legge una citazione molto sentita di A. Philip Randolph:

Una rivoluzione è iniziata – l’incompiuta rivoluzione americana. È iniziata al bancone dei bar, negli autobus, nelle biblioteche e nelle scuole – ogniqualvolta la dignità e la potenzialità dell’uomo sono negate. La gioventù e l’idealismo stanno risvegliandosi. Masse di Afroamericani [“Negro” nell’originale] stanno marciando per salire sul palcoscenico della storia, rivendicando la loro libertà, ora!

Nel 1960 iniziano spontaneamente dei sit-in nei bar, prima nella città di Greensboro, North Carolina, e poi più diffusamente in tutto il paese. I posti dedicati ai clienti bianchi, rigidamente separati da quelli dei neri, furono occupati da quattro studenti universitari di colore. Questi atti si trasformarono in un’azione nonviolenta di massa, sostenuta dai neri e anche dai bianchi. Contemporaneamente molti studenti afroamericani iniziarono a esprimere e offrire supporto ai loro compagni africani, negli stati dell’Africa che lottavano per l’indipendenza nazionale. Molti jazzisti negli Stati Uniti si unirono a questi movimenti, e intitolarono molte composizioni con il nome di nazioni africane. Tra i sostenitori della battaglia per i diritti civili, da un lato, e per l’indipendenza politica dall’altro, si ricordano Duke Ellington, Max Roach, Thelonious Monk, Count Basie, Louis Armstrong, Dave Brubeck, Art Blakey, e alcuni nomi degli artisti pop più famosi quali Frank Sinatra, Tony Bennett, Harry Belafonte, Miriam Makeba, Nina Simone, Joan Baez, Bob Dylan.

Questo disco è un manifesto sociale e politico, dedicato alla lotta per la libertà, che si declina secondo due temi. Il primo è quello della schiavitù dei neri d’America, il secondo quello della solidarietà per il popolo africano. Manifesto politico pubblicato dalla piccola casa indipendente Candid, gestita dal critico Nat Hentoff, il quale voleva offrire agli artisti uno spazio libero per la loro espressione (Zenni 2012, pp. 430-436).

È lo stesso Hentoff a scrivere le note di copertina, descrivendo il significato delle tracce presenti nel disco. Al fianco di Roach è sua moglie, la cantante Abbey Lincoln, che collaborò alla creazione dell’opera, e poi Brooker Little alla tromba, Julian Priester al trombone, Walter Benton e il grande Coleman Hawkins al sax tenore, James Schenck al basso, Ray Mantilla e Tomás DuVall alle percussioni, e il musicista nigeriano Michael Olatunji alle congas.

“Driva’ Man” è un blues in 5/4, che inizia solo con voce e percussioni. Il tema è una melodia che si basa essenzialmente sull’alternanza di due note. Esposto il primo tema da Abbey Lincoln, si ascolta un’armonizzazione dei fiati che alterna due voicings uno dopo l’altro, toccando delle note molto tensive dell’armonia. Il brano è in Do, e le voci dei fiati suonano le note caratteristiche della scala esatonale (procedimento armonico diffuso ad esempio in certa musica di Ellington o di Brubeck) che creano una strana tensione, e fanno capire che questa musica vuole essere evo-

cativa. Il suono vuole rappresentare la condizione mentale e spirituale della vita da schiavo. “Driva’ Man” è la personificazione del sorvegliante bianco durante la schiavitù, che spesso forzava le donne schiave a relazioni sessuali. Il testo “slang” esprime la terribile verità di come lo schiavo dovesse e potesse cercare di difendersi dai soprusi del padrone. Sembra quasi una sorta di insieme di regole da seguire per sfuggire a dolorosa punizione, come quando si legge: “Tieni in moto quell’aratro, altrimenti driva’ man ti mostrerà come”, oppure “[...] ti farà saltare” dove il riferimento è legato alle frustate, oppure “[...] saresti felice solo di morire”. Si citano i “paterollers”, e cioè le pattuglie di uomini bianchi che rastrellavano gli schiavi e li riportavano al padrone se venivano trovati fuori della piantagione di notte senza un lasciapassare: “Pateroller ti potrà indietro, e ti farà rimpiangere di essere nero”. La frase che chiude i due temi blues di questo brano parla da sé: “Ho due cose nella mente: driva’ man e il tempo della fuga”. Fuga che è temuta dallo schiavo, perché sarà riacchiappato, questo uno degli avvertimenti nei versi della canzone.

Il primo tempo di ogni battuta è sempre rimarcato da Roach con un colpo secco di rim-shot, che ricorda una frustata. Il basso crea un solco, si ripete la stessa storia, la stessa sofferenza, la strana ricerca di un equilibrio tra mantenersi in vita e tali terribili condizioni di vita, dettate dagli ordini ripetuti del padrone, come sembra evocare la frase del tema così ripetitiva. Coleman Hawkins rappresenta la controparte maschile di Abbey Lincoln, e si esprime in un assolo dalla fortissima partecipazione emotiva, facendo del suo suono un lamento, la voce di un’anima rotta. Si sente un fischio nella registrazione, e Hawkins chiese di non tagliare la traccia, rispondendo che: “Quando è tutto perfetto, soprattutto in un brano come questo, allora c’è qualcosa di molto sbagliato” (Hentoff 1960).

“Freedom Day” è costruito sulla ripetizione di una cellula ritmica di due note. L’apertura è fatta di una frase dal sapore epico, un suono che per certi versi ricorda qualcosa di ancestrale, di antico. Ecco una parafrasi parziale del testo: “Sussurri che parlano di libertà, bisogna stare ad ascoltare. Non più schiavi, dicono, questo è il Giorno Della Libertà (Freedom Day), via le catene. È vero, questo è il giorno della libertà, sono libero di votare e guadagnare la mia paga”. Dietro parole che parlano dell’agognato giorno della liberazione, si cela anche lo strano bisogno di poter cancellare il sentiero e nascondere la via: anche se il passato esiste ed è esistito, ora io sono libero, oggi.

“Triptych: Prayer, Protest, Peace” è, come dice il titolo, un trittico. Una sorta di suite nella suite, nato proprio come pezzo per un balletto. La coreografia fu costruita da Roach con la collaborazione di Ruth Walton, e si basava principalmente sulla libera improvvisazione dei ballerini. Il pezzo è eseguito interamente solo da batteria e voce, ed è costituito principalmente da frasi liberamente improvvisate. “Prayer” è fatto di frasi

lunghe, con vocalizzi e molto vibrato nella voce della Lincoln, che sono il suono di una preghiera, il pianto di un popolo oppresso che prega per una trasformazione. Poi le urla di protesta in “Protest”, che sono anche urla disperate di sofferenza. Il risultato di una storia fatta di paura, che deve insistere (“we insist!”) nel perseguire la liberazione dal proprio passato. Rullante e timpani suonano ancora come frustate, grida di estrema ribellione, urla che sembrano provenire dalla giungla: il mondo profondo dell’uomo, una realtà atavica. Non si tratta qui di un semplice utilizzo dello stile jungle, ma della voce che è onomatopea poiché strumento che imita ed esprime la natura, grido che per analogia è l’animo dell’uomo tenuto in catene. “Peace” è un canto più dolce, si sente tornare il sorriso, il respiro quieto, una voce naturale, non trasfigurata dalla rabbia. C’è ora voce di soddisfazione, un suono accomodante, con soffio e suono di respiro. Infine compare una melodia di ninnananna, rassicurante, per cullare quella bimba nata che, forse, è la pace (peace). Voce di mamma, se la libertà è donna: perché essa permette la creazione, e può mettere al mondo la metamorfosi. Max Roach spiegò ad Abbey Lincoln che: “Peace è il sentirsi esausto dopo che si è fatto tutto il possibile per affermare se stessi. Ora puoi riposare, perché hai lavorato per essere libero. È il sentimento realistico della presenza di pace”.

In “All Africa” ascoltiamo un dialogo tra le voci di Abbey Lincoln e Michael Olatunji. Dopo un’introduzione in cui il testo parla delle origini del ritmo, un gesto sonoro ancestrale, molto radicato nella tradizione africana, la Lincoln intona come in una salmodia sacra un numero di tribù africane, mentre la voce di Olatunji risponde con un detto legato a ogni tribù che riguarda il tema della libertà. Il brano suona come un inno alla redenzione per ogni tribù del continente, secondo la propria cultura, che nella voce del percussionista trova modo di affermarsi e di essere celebrata. Tutto il pezzo è una danza ritmica fatta di batteria, percussioni, e il tipico strumento della cultura Aspesi (cui appartiene Olatunji) che è un tamburo ricavato dal tronco cavo di un albero.

“Tears For Johannesburg” significa letteralmente “lacrime per Johannesburg” ed è dedicato al massacro di Sharpeville in Sudafrica dello stesso anno, in cui decine e decine di manifestanti, radunatisi per protestare contro un decreto del governo che impediva, di fatto, ai cittadini di colore l’accesso ad alcune aree della città, furono uccisi dalla polizia. Questo brano vuole riassumere il significato dell’impegno che i musicisti hanno preso nella scrittura del disco, cercando di trasmettere un messaggio: “C’è ancora dell’incredibile e sanguinosa crudeltà verso gli africani. [...] C’è ancora molto da ottenere in America. Ovunque però non si fermerà la lotta per la libertà” (Hentoff 1960).

Una trenodia serpeggiante di Abbey Lincoln apre il pezzo, con una voce che ha un che di tribale, ma che anche richiama il modo di usare

la voce caratteristico della musica contemporanea d'avanguardia e il free jazz. Suona come un pianto, un lamento. Seguono il tema e gli assoli e poi l'improvvisazione diventa un'eterofonia modale su un pedale libero in 5/4. L'improvvisazione collettiva è qui rappresentazione dell'affermazione della libertà. Il brano non perde però mai un punto di riferimento, sia esso ritmico o armonico o melodico, e alla fine il tema ritorna nella sua chiarezza. Si tratta di una sorta di libertà organizzata, che acquista valore nel momento in cui è un mezzo che permette la comunicazione collettiva, che ha e mantiene la sua forma, la quale può (e deve, se parliamo la lingua del jazz) cambiare, però senza precipitare nella disgregazione.

4. It's Freedom (1974)

Duke Ellington, a seguito di una crescente consapevolezza della propria vocazione, scrisse la musica di tre concerti sacri per orchestra jazz, cantanti solisti e coro. Non si tratta di messe jazz, chiarisce Ellington, come riportato nelle note di copertina del *Second Sacred Concert*, edito dalla Prestige, ma di concerti che vogliono esprimere una diversa missione, quella di portare un messaggio, in particolare a tutti coloro i quali mettono in discussione il loro credo, condizionati da chi li vuole convincere della non esistenza di Dio. In merito alla terra che abitiamo, egli sostiene, la "terra promessa di latte e miele" possiamo essere in grado di custodirla solo se tutti concordiamo sul significato di quella parola incondizionata che è Amore (Ellington 1974).

Nel secondo concerto sacro l'autore ha inserito una suite di 13'00" in otto movimenti, dal titolo "It's Freedom". Questo brano è nato da un suggerimento che Ellington ha trovato in un libretto della Chiesa Episcopale, intitolato Forward (letteralmente, "avanti"). Di seguito una parafrasi del testo, che chiarisce il messaggio che il compositore vuole esprimere:

Libertà per essere felici prigionieri dell'amore, per superare i nostri limiti, per raggiungere una stella e coltivare il fatto di diventare ciò che già siamo. Libertà è ciò di cui pensi di aver sentito, e non è solo una grande parola, è un balsamo che guarisce, è anche buon divertimento, ciò che tu devi vincere. Ovunque, notte e giorno, lungo tutto il cammino: libertà. Dolce bontà, ricca beatitudine, la cosa migliore di tutte; non più dolore né catene, per essere liberi dall'essere liberi.

Il primo tempo inizia con la parola "freedom" che viene ripetutamente intonata su due note, spezzata nelle due sillabe free-dom, motivo che diventa caratteristico e ritorna in tutta la suite. La melodia è cantata dal

coro, che sembra una massa in movimento, al ritmo brillante di questo swing leggero. Al termine rimane solo il coro, che intona nel secondo tempo della suite la parola *freedom*, sempre su due note, ripetendola un numero di volte: un corale caratterizzato da due accordi che si susseguono in continuazione sulle due sillabe. Il terzo tempo è una canzone swing leggera, su un classico giro armonico, con il solito dittongo ritmico *freedom* su due crome. Il coro è omoritmico, come una comunità unita, e sostiene le acrobazie del clarinetto che improvvisa liberamente. A seguire un secondo corale. Il quarto tempo è un'altra canzone leggera, costruita su un tema molto fluido. Le sezioni maschili creano un *background* al suono divertente (la libertà è anche buon divertimento, dice Ellington) di *doo-doo-doo*, come una sorta di canto scat. Il tema è breve, cantabile. Sembra di poter immaginare una danza festosa.

Nella maniera più inaspettata si apre qui un quadro unico all'interno della suite e dell'intero concerto, forse il momento più toccante di tutta l'opera. A turno i cantanti del coro declamano la parola libertà in ventuno lingue del mondo, in un recitativo. Segue la voce recitante di Duke Ellington, accompagnata dal coro che intona ancora *freedom*, con un suono dal sapore antico e sacro:

Libertà è una parola che viene nominata e cantata, forte e piano, in tutto il mondo, e in molte lingue. La parola libertà è usata per molti scopi. Essa è talvolta utilizzata perfino nell'interesse della libertà.

Io penso spesso alla libertà così come la intendeva Billy Strayhorn, mio compagno di arrangiamento e scrittura. Billy Strayhorn viveva secondo quattro principali libertà morali.

Libertà dall'odio, incondizionatamente.

Libertà dall'autocommiserazione.

Libertà dalla paura di fare qualcosa che aiuti qualcuno più di quanto non aiuti me.

E libertà da quella forma di orgoglio che mi fa sentire di essere migliore di mio fratello.

Nell'ultimo tempo della suite il coro riprende il primo tema, prima muto, poi con il testo, poi intona tre volte solennemente *freedom* nel gran finale.

Lo storico del jazz e biografo di Duke Ellington, Stanley Dance, scrive nelle note di copertina di un'edizione stampata più recentemente che il compositore morirà nel corso dello stesso anno della prima esecuzione di questo concerto e il suo funerale si svolse nella stessa cattedrale, ancora una volta gremita di oltre diecimila persone (Ellington 1974).

5. Analogie

Questi tre capolavori, sebbene mostrino delle sostanziali differenze musicali e testuali tra loro, possono essere assimilati, e analizzati secondo analogie, come espresso nell'introduzione a questo breve scritto, in merito al tema che li accomuna, e cioè la parola freedom, Libertà, e anche in merito alla forma scelta per la composizione, vale a dire la suite.

Per quanto riguarda la nostra interpretazione "The Freedom Suite" di Sonny Rollins s'inserisce in un contesto di valore sociale e musicale. Si tratta di un brano espressamente dedicato a un accadimento significativo nella storia della lotta contro la segregazione razziale. Essendo una composizione squisitamente strumentale, è possibile riconoscere un significato celato tra le melodie, espresso nella forma e nel suono di un musicista che era assolutamente sensibile al tema del riscatto sociale. Ecco quindi che le immagini evocate, nella nostra interpretazione, e cioè quelle di un popolo che marcia verso la sua affermazione, che rivendica a sé ciò che gli spetta di diritto, che lotta e che può trovare la pace, acquistano quel significato che Orrin Keepnews percepiva nel programma dell'opera di Rollins.

La lotta per l'uguaglianza dei diritti civili è il tema di "We Insist! Freedom Now Suite" di Max Roach. Non una più dedica, ma un vero e proprio manifesto. Nel gruppo ci sono musicisti che provengono da America, Cuba, Nigeria, e un titolo è espressamente dedicato a una strage che ha toccato il popolo del Sudafrica vittima dell'apartheid ("Tears For Johannesburg"). L'aggiunta del testo fa di questa musica un mezzo per veicolare e rinforzare un messaggio di riscatto sociale, di ribellione contro l'ingiustizia. Si parla di un popolo che prende consapevolezza della sua storia, e della sua condizione, per attuare quella rivoluzione americana citata all'inizio delle note di copertina. Però è un popolo che dialoga anche con un altro, quello africano, che si trova in una situazione analoga. E non si tratta di due popoli diversi: sono due popoli del mondo, che la storia (quella fatta dall'Europa) ha diviso con la tratta degli schiavi, ma che in origine era unico. Il messaggio di Roach è un urlo che vuole rafforzare un senso di comunità, di uguaglianza e fratellanza, che va oltre i confini del proprio paese e dell'oceano.

Il messaggio di Duke Ellington è universale. "It's Freedom" è parte di un lavoro dedicato alla vita di ognuno di noi, al rispetto che abbiamo per noi stessi e per chi divide la terra con noi. In lui è forte un senso di umiltà e comprensione, che ha condiviso con chi ha reso possibile il Sacred Concert, lavoro dedicato alla comunità ecumenica, la quale si occupa di portare la pace nel mondo in cui siamo ora, e di assicurare un futuro alla fine, dove tutte le fini finiscono, il mondo in cui saremo un giorno (Ellington 1974). La libertà espressa nella sua suite è godere della vita, rispetto per il prossimo, per la propria terra, è morale di vita.

Riascoltando in particolare le parole di Ellington, quando spiega lo stile di vita di Billy Strayhorn, con il quale ha condiviso buona parte della propria carriera, si può suggerire una possibile interpretazione del concetto di libertà. Libertà significa assenza di condizionamento. La stessa parola “freedom” è usata non per definirne il significato, ma (riprendendo il concetto di dimostrazione per assurdo) per definire ciò che non è. Libertà significa assenza: sono libero se sono libero da qualcosa, cioè se quella cosa non mi condiziona. La libertà è assenza di catene. Volendo proporre un’analogia con le altre due opere analizzate, questo principio universale trova una declinazione nella libertà dal giogo della schiavitù. Per essere libero non devo voler essere migliore di mio fratello: sarò libero se potrò condividere la mia vita con lui. Il popolo africano è fratello del popolo americano. Questa è la comunione, il sentimento condiviso di Max Roach, ed espresso da Sonny Rollins quando suona dedicando il suo lavoro a chi rischia la vita per una causa comune. Libertà allora è forse la partecipazione (come cantava Giorgio Gaber) a un sentire comune, che può essere nazionale, transnazionale, mondiale, e nel pensiero di Ellington anche oltremondano. L’Amore di cui parla è la forza che sa unire, perché è rispetto per il sé e rispetto per l’altro. Le tre opere possono avere quindi diversi livelli di lettura. Ogni lettura ci aiuta a capire cosa è la libertà di cui questi artisti hanno scritto.

Il sogno di una grande comunità mondiale di pace è stato espresso in questi termini (per limitarci solo alle opere qui analizzate) dalla creatività di musicisti jazz direttamente interessati da eventi che, in futuro, hanno cambiato la storia della loro cultura. Il jazz stesso è musica nata dalle conseguenze della storia del Nord America, e la musica che più di ogni altra rappresenta il popolo americano. Si tratta di una musica nata dall’incontro di culture diverse, soprattutto in condizioni di disagio sociale, le quali hanno saputo dialogare creando una comunità musicale più ampia. Il jazz è il linguaggio che forse più di ogni altro ha saputo amalgamare le diversità, con continui scambi e contaminazioni, fino alla *world music* di oggi in cui il jazz convive con le musiche popolari del mondo (cfr. Franzoso 2016).

Non è forse questo un medium adatto alla libertà per potersi esprimere? Per esprimere quella sua esigenza di sentire collettivo e di espressione incondizionata? Anche la parola “jazz” allora può avere i suoi livelli di lettura, è cioè una musica popolare afroamericana (livello sociale), in cui l’improvvisazione è un elemento non necessariamente essenziale, ma esteticamente e storicamente caratterizzante (livello di espressione artistica), e che oggi vive di un respiro mondiale grazie alle contaminazioni “linguistiche” (livello universale).

La suite è forse una forma adatta a rappresentare in musica, con o senza testo, questo sentire collettivo. L’immagine di una danza collettiva,

e di canzoni che raccontino la storia e costruiscano un futuro di pace, nonostante sia solo una possibile interpretazione qui espressa, ben si addice a una forma che nasce come unione di danze.

Duke Ellington afferma nel suo recitativo che il termine freedom è a volte usato nell'interesse della libertà stessa. Nel testo leggiamo poi che questa ci renderà liberi dall'essere liberi. Lungi dall'essere un semplice gioco di parole, queste sue osservazioni possono far riflettere sul significato della libertà. Essa è assenza di condizionamento, una condizione in cui non ha (più) senso esprimersi sulla libertà stessa: se sono libero non penso al bisogno di cercare la libertà, poiché è una condizione che già esiste. Una sorta di condizione incondizionata, un'essenza profonda fatta di assenza. La stessa condizione che un jazzista ricerca nella creazione della sua musica, che per propria natura si trova così vicina ai lati più profondi e nascosti della sua personalità, perché il jazz è musica che si fa, e non musica che soltanto si esegue.

C'è un elemento essenziale in queste tre opere: tutte presentano dei temi melodici brevi, molto cantabili, costruiti con intervalli piccoli. Sono melodie facili da memorizzare, da ripetere, da recitare come un mantra, o come un inno. Queste sono le caratteristiche di molti canti popolari, che sono di tutti, senza differenze. Anche le armonie sono semplici e tradizionali, condivise cioè da una comunità nello spazio di una nazione e nel tempo di un periodo storico. La semplicità delle strutture musicali è analoga all'assenza di sovrastrutture che, sui diversi livelli interpretativi (ad esempio estetico, sociopolitico, religioso, come abbiamo visto), possono esprimere una condizione di mancanza di libertà.

Poiché la nostra analisi si pone come una possibile guida all'ascolto, si segnala un bellissimo tema scritto da Oscar Peterson, "Hymn To Freedom" ("Inno alla Libertà"), nel disco *Night Train* uscito per la Verve nel 1963. Anche questo presenta un tema breve, la cui parte principale è di sole otto misure, molto cantabile: una di quelle melodie che è difficile togliere dalla mente dopo averle ascoltate. Alla fine dell'assolo il pianoforte suona un intero tema armonizzato con il tremolo, in un crescendo che è un accumulo di energia, che viene rilasciata prima di ripresentare il canto in una esecuzione rilassata al piano solo. La tensione armonica si può forse accostare per analogia alla tensione sociale, e poi alla tensione spirituale: lo sciogliersi della tensione crea un'assenza, un rilascio d'energia che dà la pace. Forse in questo si può ritrovare in parte lo scopo di un "inno" che deve celebrare un avvenimento, un cambiamento, una trasformazione (sia essa sociale, spirituale, ecc.). Infine: non è proprio il jazz la musica che sempre cerca accumulo e rilascio di tensione? Musica che, come ogni esistenza, vive secondo un principio di polarità, alla ricerca dell'equilibrio tra bene e male, positivo e negativo, crescita e decrescita (e tutte le altre analogie possibili).

Ogni interpretazione qui esposta, che di per sé è assolutamente personale e parziale, vuole essere uno spunto di riflessione, un elemento da aggiungere a quel processo di definizione della libertà che oggi sembra diventato così arduo percorrere. Ci si augura, in realtà, di poter continuare ad apprezzare la moltitudine di interpretazioni che la libertà stessa (come anticipato nell'introduzione) ci offre parlando di sé. Fuor di metafora, auspichiamo che questo sia un dialogo sempre aperto, e che sempre accetti e faccia proprie le differenze necessariamente presenti nell'esistenza umana. In questo scritto abbiamo ascoltato la sua voce in chiave jazz: si spera di sentirne parlare sempre e in tutte le lingue, perché la libertà c'è, e sempre sarà.

Bibliografia

Ellington D.

1974 *Liner Notes to D. Ellington, Second Sacred Concert*, Prestige Records.

Franzoso G.

2016 *Punto d'incontro nel Jazz. Una riflessione su "Armenian Dream" di Arto Tunçboyacıyan e Claudio Cojaniz*, in "Scenari", n. 4, pp. 77-81.

Hentoff N.

1960 *Liner Notes to M. Roach, We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*, Candid.

Keepnews O.

1958 *Liner Notes to S. Rollins, Freedom Suite*, Riverside Records.

Zenni S.

2012 *Storia del jazz. Una prospettiva globale*, Nuovi Equilibri, Viterbo.

Freedom suite: la libertà in prima persona, a passo di danza jazz

Il binomio jazz e libertà è saldamente consolidato nella cultura di oggi: il jazz è una musica che fa sentire, o rende, liberi. Le celebri opere *The Freedom Suite* di Sonny Rollins, *We Insist! Freedom Now Suite* di Max Roach e *It's Freedom* di Duke Ellington, sono spunto per formulare una possibile definizione di libertà, attraverso la lingua del jazz e la forma musicale della suite. Metaforicamente, se il jazz è davvero musica libera, allora la libertà stessa, attraverso le melodie e i testi analizzati, si presenta e parla di sé usando i codici di questa musica, e definendo alcune linee guida per interpretarne, a posteriori, il significato. Nonostante ciò sia possibile solo parzialmente, scopo di questo saggio è riconoscere delle analogie tra le opere descritte. Esse offrono diversi livelli di lettura della parola libertà, e suggeriscono una sua interpretazione in chiave artistico-musicale, sociopolitica, etico-spirituale, secondo una dimensione ora personale, ora collettiva e universale.

PAROLE CHIAVE: Sonny Rollins, Max Roach, Duke Ellington, definizione di libertà, linguaggio jazz

Freedom in the First Person, at a Jazz Dance Step

The couple jazz and freedom is well established in modern culture: jazz is a music that makes one feel free, or sets him free. The famous works *The Freedom Suite* by Sonny Rollins, *We Insist! Freedom Now Suite* by Max Roach and *It's Freedom* by Duke Ellington, are a starting point to advance a possible definition of freedom, with the language of jazz and the musical style of suite. Allusively speaking, if jazz is really free music, so freedom can introduce itself, and talk about itself thorough the analysis of melodies and lyrics, using the canon of this music, and defining some elements to subsequently interpret its meaning. Although that is only partially possible, this essay tries to recognize some analogies between the described works. These ones give different reading levels for the word freedom, and suggest various interpretations of it in artistic and musical, social and political, ethical and spiritual keys, by a dimension that can be now personal now collective, and universal.

KEYWORDS: Sonny Rollins, Max Roach, Duke Ellington, definition of freedom, jazz language

Raul Catalano

Freedom jazz dance: la lotta per la libertà nel free jazz

Whisper, listen, whisper, listen. Whispers say we're free.
Rumors flyin', must be lyin'. Can it really be?
Can't conceive it, can't believe it. But that's what they say.
Slave no longer, slave no longer, this is Freedom Day.
(M. Roach e O. Brown Jr., "Freedom Day",
da *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*, 1960)

Fin dalle sue origini il jazz ha avuto una stretta relazione con la libertà: il bisogno di sperimentare avvertito dai suoi protagonisti ha prodotto una musica in continuo movimento ma anche rispettosa della sua tradizione. Con il presente saggio ci proponiamo due obiettivi: descrivere una fase storica del jazz in cui questa ricerca della libertà ha raggiunto il suo apice assumendo anche connotazioni politiche, il free jazz. In secondo luogo, vogliamo rilevare i risvolti filosofici e sociali della pratica su cui si basava l'attività dei pionieri del *free*, l'improvvisazione.

1. Breve storia del free jazz

Ha affermato Peter Brötzmann: "Non mi è mai piaciuta la parola 'free jazz' perché è da sempre una fonte di fraintendimenti. Quella libertà che molte persone pensano esserci, del tipo 'puoi fare tutto quello che vuoi', non esiste. Perché se sei sul palco con altre persone vuoi costruirci qualcosa, insieme. Per questo devi avere chiaro come la musica dovrebbe essere e come dovrai lavorare con gli altri"¹. Quella del free jazz è un'etichetta scomoda e molti improvvisatori nutrono nei suoi confronti una netta idiosincrasia. Tale rifiuto è motivato dal fatto che il termine free

¹ Tratto dal documentario *Free the Jazz*, visibile al link: www.youtube.com/watch?v=KHLshNgkmO. Per approfondire le origini del free jazz, cfr. Carles e Comolli 1971; Cane 1973; Jost 1987 e 1994; Jenkins 2004.

jazz ha assunto per buona parte della critica dei connotati dispregiativi, diventando sinonimo di una musica caotica e priva di senso. Prima di concentrarci sulle caratteristiche stilistiche del *free* bisogna ricostruire lo scenario sociale e politico in cui è nata.

Nella metà degli anni Cinquanta la società statunitense è scossa dalle lotte politiche contro la segregazione razziale guidate da Martin Luther King e Malcolm X; il free jazz nasce in questo contesto e ne viene inevitabilmente influenzato. Se riducessimo il *free* a una sola manifestazione di dissenso da parte degli afroamericani² faremmo un torto a personalità come Cecil Taylor, Ornette Coleman e Albert Ayler, la cui ricerca era animata da ragioni estetiche e musicali. Questi musicisti sentivano il bisogno di nuove modalità d'espressione, desiderando svincolarsi dalle consuetudini del bebop e delle *jam session*. Suonare "free" voleva dire mettersi alle spalle alcuni pilastri del bebop come la gerarchia solista/accompagnatore, il rispetto di strutture precostituite, la regolarità ritmica assicurata dallo swing e dal *walking bass*, il rispetto delle strutture armonico-funzionali che "guidavano" l'improvvisazione del solista, l'orecchiabilità delle melodie. Berendt ha così riassunto le peculiarità del *free*:

1. La penetrazione nello spazio libero dell'atonalità, sebbene questo sviluppo fu troppo spontaneo per poter impiegare la parola "atonale" nell'accezione accademico-europea. [...] La parola "atonale" ha nel nuovo jazz il significato di "slittante", poiché mantiene in sé momenti di gravitazione tonale con altri di completa libertà armonica.

2. Una nuova concezione ritmica che è caratterizzata dalla dissoluzione del metro, del beat e della simmetria. A tal proposito il batterista Sunny Murray definì *cliché beats* i modi tradizionali di suonare la batteria, vedendo essi come il prodotto di "schiavitù o miseria: un'esecuzione di batteria libera significa aspirazione a una migliore qualità della vita".

3. L'irruzione della "musica mondiale" nel jazz, che ora si trova improvvisamente messa a confronto con tutte le grandi culture musicali extraeuropee. Particolare interesse hanno destato il mondo arabo e quello indiano e la loro musica. Fra gli afroamericani esiste una tendenza all'Islam sin dalla metà degli anni Quaranta: decine di jazzisti si sono convertiti all'Islam, e a volte hanno assunto nomi arabi. [...] A questa conversione all'Islam seguì immediatamente l'interesse musicale per il mondo islamico. Musicisti come Yussuf Lateef, Ornette Coleman, John Coltrane, Randy Weston, Art Blakey, Roland Kirk hanno espresso la loro "fascinazione araba" nelle loro composizioni e improvvisazioni.

² Bisogna inoltre sottolineare come il *free* non fosse una faccenda riservata agli afroamericani: pensiamo all'attivismo politico del contrabbassista Charlie Haden e della sua Liberation Music Orchestra o agli esperimenti del 1949 ad opera del sestetto di Lennie Tristano (*Intuition e Digression*). A tal proposito raccomandiamo la lettura di Zenni 2016.

4. Un'accentazione del momento d'intensità del tutto sconosciuta negli anni precedenti del jazz. Il jazz è sempre stato una musica che per la sua intensità era nettamente superiore alle altre forme musicali del mondo occidentale, ma mai nella sua storia si era data tanta importanza all'intensità in senso così estatico, orgiastico – e in alcuni musicisti anche religioso – come nel free jazz. Molti musicisti di free jazz praticano un vero e proprio “culto dell'intensità” e lo fanno con fervore messianico che abbraccia tutte le culture del mondo come traspare dai titoli dei loro dischi, per esempio *Spiritual Unity* e *Holy Ghost* di Albert Ayler; *Complete Communion* di Don Cherry; *Globe Unity* di Schlippenbach; *Try Love* di Yussef Lateef; *Peace* di Ornette Coleman; *A Love Supreme* e *Ascension* di John Coltrane.

5. Un'estensione del suono musicale nel campo del rumore, che tuttavia non ha a che fare con la bruttezza, l'inquietudine o la violenza, quanto piuttosto con un completo godimento del suono. Proprio a causa della loro esplosiva intensità per molti musicisti il tradizionale campo sonoro del loro strumento è letteralmente “esploso”. [...] Esplorando i propri strumenti al di là degli usi convenzionali, i musicisti del free volevano evidenziare l'arbitrarietà della distinzione fra suono e rumore. In linea di principio la musica può impiegare tutto ciò che è percettibile all'orecchio umano (Berendt e Huesmann 2015, pp. 55-62).

Un ultimo aspetto essenziale del *free* è il ritorno all'improvvisazione collettiva, tipica del jazz delle origini suonato a New Orleans dagli anni Venti. I protagonisti del *free* lanciarono un chiaro messaggio al pubblico: la loro non era una musica d'intrattenimento. All'ascoltatore era richiesto un alto livello di attenzione, altrimenti avrebbe finito per subire passivamente ciò che accadeva attorno a lui. Concludendo con Berendt, l'ascoltatore non deve pensare che il free jazz sia una musica senza strutture, priva di qualsiasi scopo nell'improvvisazione, dove i musicisti suonano in maniera spensierata quello che passa loro per la testa senza un briciolo di coerenza. Tutta la buona musica, compreso il free jazz, possiede una struttura: usa un vocabolario, un sistema di regole. Il free jazz sfrutta a proprio vantaggio l'accettazione del fatto che, al contrario degli stili venuti prima, il suo sistema di regole non è più predeterminato dall'esterno e inteso come un insieme fisso, ma è invece radicato nell'atto stesso di suonare, da cui si sviluppa. La musica d'improvvisazione libera si basa sul desiderio di rinegoziare volta per volta le regole d'esecuzione (cfr. Berendt e Huesmann 2015, p. 63).

Con simili premesse si può capire perché il free jazz non ebbe un grandissimo successo commerciale e perché il gusto musicale della comunità afroamericana andò verso generi musicali più leggeri e ballabili come la Soul Music, l'R&B e, qualche decennio dopo, l'Hip-Hop e il Rap. Tuttavia la ricerca inaugurata dai pionieri del *free* non è ancora finita, contagiando molti musicisti europei e inaugurando la “libera improvvisazione”

o “improvvisazione non idiomatica”³ dei sassofonisti Evan Parker e Peter Brötzmann; del chitarrista Derek Bailey; dei pianisti Misha Mengelberg ed Alex von Schlippenbach; dei batteristi Tony Oxley e Han Bennink.

2. La relazione tra normatività e libertà nell'improvvisazione

“You can't improvise on nothin', Man. You gotta improvise on something” (cit. in Sparti 2005, p. 125). Con queste parole Mingus si collegava a sua insaputa alla tradizione metafisica ben riassunta dai versi lucreziani “Ex nihilo nihil fit”. Anche il compositore statunitense Morton Feldman era della stessa opinione quando sosteneva: “Io non creo la musica, la musica esiste già e io mi limito a conversare con il mio materiale. [...] Di una cosa sono convinto: che i suoni sono come le persone. Se li prendi a spintoni, loro ti respingono. Dunque il mio segreto, se di segreto si tratta, è il seguente: non fare il prepotente con i suoni” (Feldman 2013, pp. 217-218).

Ma se così stanno le cose, perché ci risulta tanto difficile liberarci dall'idea dell'improvvisatore o del compositore che, illuminati da un'ispirazione divina, creano la musica da noi ammirata? Perché siamo ancora prigionieri del mito romantico-idealista (ulteriormente rafforzato dal successo della riflessione estetica kantiana) dell'arte come dominio del *genio* creatore⁴. A proposito della genialità dell'artista intesa come superiorità rispetto all'uomo “comune” ha ben detto Benedetto Croce:

Si dice che i grandi artisti rivelino noi a noi stessi. Ma come ciò sarebbe possibile se non ci fosse identità di natura fra la nostra fantasia e la loro, e se la differenza non fosse di semplice quantità? [...] La genialità non è qualcosa di disceso dal cielo, ma è l'umanità stessa. L'uomo di genio che si atteggi o venga rappresentato come lontano da questa, trova la sua punizione nel diventare, o nell'apparire, alquanto ridicolo (Croce 1965, p. 18).

Al di là della riflessione crociana, risalendo all'etimologia della parola “artista” è possibile far vacillare il consueto accostamento dell'arte al genio: Arte deriva dal latino *ars*, ossia abilità, mestiere, professione. Sottolineando la contiguità del lavoro artistico con il lavoro manuale non intendiamo ridimensionarne la dignità, al contrario vogliamo metterne in risalto la complessità. Similmente ad un artigiano, un artista non può

³ Definizione coniata dal chitarrista Derek Bailey che alludeva a un'improvvisazione svincolata da qualsiasi genere o idioma musicale preconstituito. Cfr. Bailey 2010.

⁴ Per una completa disamina della genealogia di questa concezione si rimanda alla ricostruzione di Garroni 2010, pp. 70-77.

scoprirsi tale all'improvviso poiché gli sono necessarie una lunga fase di apprendimento e un costante esercizio. La differenza esistente tra la falegnameria e l'arte è una maggiore quantità di piacere che quest'ultima genera sia nell'artista sia in chi assiste alla sua attività o al suo risultato finale. Proprio al momento della performance gli improvvisatori del *free* hanno dedicato tutte le loro attenzioni ed energie; per dirla con il batterista Milford Graves: "La musica va regolata nell'atto stesso della sua creazione. Come la vita si realizza a ogni istante in maniera sempre nuova e fresca, così deve avvenire per la nostra musica" (cit. in Carles e Comolli 1971).

Simili riflessioni potrebbero sembrare scontate eppure sono necessarie perché preparano il terreno per la messa in discussione di uno stereotipo che riguarda l'improvvisazione. Nell'immaginario comune dire "sto improvvisando" significa compiere un'azione senza grande cognizione di causa, cercando di cavarsela in qualche modo. Questo accostamento è talmente consolidato da far sembrare inutile una sua messa in discussione. Eppure, siamo convinti che dietro quest'ovvietà si nasconda una realtà ben più articolata poiché, come scriveva Wittgenstein, "gli aspetti per noi più importanti delle cose sono nascosti dalla loro semplicità e quotidianità. Non ce ne possiamo accorgere perché li abbiamo sempre sotto gli occhi" (Wittgenstein 2014, p. 61).

Noi improvvisiamo quotidianamente e lo facciamo senza renderci conto della complessità di questo processo. In primo luogo, l'improvvisazione non è sinonimo di approssimazione: qualunque sia l'ambito in cui si sta improvvisando, bisogna conoscere a fondo il contesto entro cui ci si muove, prevedere i rischi a cui si va incontro, approntare strategie per affrontarli, avere pronte soluzioni alternative in caso di fallimento di quella principale. In secondo luogo improvvisare ci riesce naturale perché dà sfogo alla nostra creatività. Attenzione: con questo termine non vogliamo tornare sulla falsa pista dell'artista inteso come "genio" creatore, bensì sulla particolare relazione da noi instaurata con le regole che organizzano la nostra esistenza. Non essendo dei robot, ognuno di noi cerca di interpretare una regola o un comando esterno "a modo suo" per renderla meno coercitiva, ovviamente restando nei limiti della legalità. Nell'arte avviene un processo simile: ogni nostra idea iniziale andrà inevitabilmente incontro a tutta una serie di limitazioni naturali (per esempio, se suono uno strumento monofonico non potrò emettere tre note simultaneamente) e di convenzioni storico-sociali (per es. se voglio comporre un quartetto d'archi dovrò ricorrere a un tipo di organico e tener conto della tradizione di questa musica e delle sue forme convenzionali). Ovviamente queste "regole artistiche" non hanno bisogno di istituzioni incaricate di vigilare sul loro rispetto – anche se la critica spesso si arroga questo compito – perché esse risiedono nell'artista stes-

so e nella sua scelta di rispettarle pedissequamente o di modificarle. La stessa dinamica conflittuale, sospesa tra il rispetto e la trasgressione delle regole, avviene all'interno di un improvvisatore: egli non crea nulla, bensì lotta continuamente contro un materiale preesistente per piegarlo alla sua personalità e a ciò che vuole esprimere. Non a caso persino l'impeto liberatorio del free jazz finì per produrre tutta una serie di regole, ruoli e cliché propri. Il pianista Sun Ra ha descritto con un velo d'ironia questa contraddizione dicendo: "Sebbene molti improvvisatori del free pensano di suonare seguendo nient'altro che l'ispirazione spontanea, non è vero. Noi tutti siamo in carcere, ma in un carcere che è il più libero al mondo" (cit. in Berendt e Huesmann 2015, p. 64).

Anche Garroni ha analizzato questo fenomeno nel saggio intitolato *Creatività*. Rifacendosi al Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* – in particolare alle riflessioni sulle regole condivise dagli uomini che parlano una stessa lingua e che rendono possibile la loro comprensione reciproca – Garroni azzarda un confronto tra i giochi linguistici e quelli artistici, arrivando alla conclusione che operare in entrambi i casi senza tener conto delle regole è impossibile, perché

sarebbe non tanto uno strano gioco, ma non sarebbe affatto un gioco. [...] Ogni applicazione – ludica o verbale – suppone sempre una qualche regola, ma non necessariamente, e in linea generale mai, è interamente spiegata da quella regola. La regola è in altre parole la condizione necessaria di ogni particolare atto linguistico o ludico, ma non anche la sua condizione sufficiente. È appunto una regola, qualcosa di generale, che a rigore non contiene in sé analiticamente il particolare. Indica un certo ambito di applicazioni possibili e certe modalità di applicazione, ma non anche quale applicazione determinata e quale particolare modalità. [...] La capacità organizzativa e di scelta, ovvero la creatività e la costruttività – è nell'uomo in un rapporto significativo con la generalità delle condizioni intellettuali date. [...] Insomma, i due termini – creatività e legalità – sono tra loro più o meno direttamente proporzionali. L'impressione è questa: più una regola (istintuale o intellettuale), determinata come insieme di scelte possibili, è ampia, e più deve essere "bravo" o, appunto, "creativo", costruttivo, capace di adattamento, colui che è chiamato ad applicarla (Garroni, 2010, pp. 106 e 153).

3. L'improvvisazione come pratica sociale

"When you hear music, after it's over, it's gone in the air; you can never recapture it again" (cit. dal disco di Eric Dolphy *Last Date*, 1964). L'improvvisazione vive nella sua momentaneità. Anche se provassimo a fissarla, registrandola o trascrivendola, la sua energia svanirebbe poiché il suo fascino risiede nel suo *hic et nunc*, nel suo avvenire qui e ora. Certamente

tutta la musica avviene così, eppure solo quella improvvisata presenta questa unicità costitutiva: essa infatti, diversamente dalla musica scritta, richiede al musicista di “lasciare che le cose avvengano. Non sei più tu che fai la musica – è LEI che vuol essere fatta. Tu ti tieni in forma [...] La cosa può andare solo in un modo e non sei tu che decidi, è LEI” (Bailey 2010, pp. 90-94). Provo a chiarire questo pensiero di Steve Lacy descrivendo un’esperienza personale.

Ero in sala d’incisione con altri musicisti per registrare delle improvvisazioni. Suoniamo e poi ascoltiamo il risultato. Un’improvvisazione ci è sembrata talmente buona da cercare di utilizzarla come “partitura sonora”, ovvero di ripeterla il più fedelmente possibile. Qualche tempo dopo siamo tornati in studio per suonarla nuovamente: ne è venuto qualcosa di completamente diverso, nonostante avessimo seguito tutte le direttive fissate. Naturalmente la prima versione era più naturale e spontanea perché, come ha ben detto il pianista Paul Bley: “Anything you play twice is once too much”⁵.

Per suonare in situazioni del genere e produrre qualcosa di interessante bisogna essere disposti ad ascoltare gli altri e pensare a loro prima ancora che a sé stessi; non bisogna forzare la mano per cercare di dirigere la musica ad ogni costo, bisogna invece “lasciare che le cose accadano quando devono accadere” (Paul Motian; cit. in McGuirl 2016, p. 73). Essendo una pratica sociale ed interrelazionale, l’improvvisazione funziona solo quando è pienamente condivisa e quando si basa sulla fiducia e sulla curiosità reciproca perché, come ha scritto Arnold Davidson,

la curiosità che ci permette di distaccarsi da noi stessi, lo sconvolgimento di non conoscere la propria strada, di essere smarriti, il tentativo di sapere se si può pensare e vedere in modo diverso – questi tratti descrivono un atteggiamento, un orientamento verso il proprio sé e gli altri, addirittura un modo di vivere, che sono la base dell’improvvisazione intesa come pratica non solo estetica ma anche etica e politica (Bailey 2010, pp. 6-7).

Bibliografia

Bailey D.

2010 *Improvvisazione, sua natura e pratica in musica*, ETS, Pisa.

Berendt J. E. e Huesmann G.

2015 *Il libro del Jazz. Dal Ragtime al XX secolo*, Odoya, Bologna.

⁵ Tratto dall’articolo consultabile al link: <https://www.theguardian.com/music/2016/jan/06/paul-bley>.

Cane G.

1973 *Canto Nero. Il free jazz degli anni Sessanta*, Guaraldi, Rimini.

Carles P. e Comolli J.L.

1971 *Free Jazz. Black Power*, Einaudi, Torino.

Catalano R.

2015 *La filosofia di Han Bennink. L'improvvisazione secondo un batterista*, Mimesis, Milano-Udine.

Croce B.

1965 *Eстетica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari.

Feldman M.

2013 *Pensieri Verticali*, Adelphi, Milano.

Garroni E.

2010 *Creatività*, Quodlibet, Macerata.

Jenkins T.S.

2004 *Free Jazz and Free Improvisation*, Greenwood Press, Westport.

Jost E.

1987 *Europas Jazz*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M.

1994 *Free Jazz*, Da Capo Express, Wien.

McGuirl C. (a cura di)

2016 *The Compositions of Paul Motian. Vol. 1*, Yazgol Music, New York.

Sparti D.

2005 *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, il Mulino, Bologna.

Wittgenstein L.

2014 *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino.

Zenni S.

2016 *Che razza di musica. Jazz, blues, soul e le trappole del colore*, EDT, Torino.

Freedom jazz dance: la lotta per la libertà nel free jazz

Fin dalle sue origini il jazz ha avuto una stretta relazione con la libertà: il bisogno di sperimentare avvertito dai suoi protagonisti ha prodotto una musica in continuo movimento ma anche rispettosa della sua tradizione. Con il presente saggio ci proponiamo due obiettivi: descrivere una fase storica del jazz in cui questa ricerca della libertà ha raggiunto il suo apice assumendo anche connotazioni politiche, il Free jazz. In secondo luogo, vogliamo rilevare i risvolti filosofici e sociali della pratica su cui si basava l'attività dei pionieri del Free, l'improvvisazione.

PAROLE CHIAVE: free-jazz, improvvisazione libera, creatività, normatività, libertà

Freedom Jazz Dance: The Fight for Freedom in Free Jazz

Since its origins jazz has had a close relationship with freedom: the need to experiment felt by its protagonists has produced music in continuous movement but also respectful of its tradition. With the present essay we propose two objectives: to describe a historical phase of jazz in which this search of freedom was very important assuming also political connotations, Free jazz. Secondly, we want to show the philosophical and social implications of the practice on which the activity of the Free pioneers, improvisation, was based.

KEYWORDS: free-jazz, free improvisation, creativity, normativity, freedom

Stefano Marino

Jazz, libertà ed emancipazione femminile

(con un'intervista a Maria Pia De Vito)¹

A mia madre Karin che,
incitandomi sempre a fare del mio meglio
ma mai più del ragionevolmente fattibile,
e rassicurandomi quando ciò che facevo era imperfetto,
mi ha trasmesso la fiducia necessaria
per non aver paura di improvvisare.

ecco una melodia
ecco un ritmo
una particolare risonanza
che siamo noi e soltanto noi.
(Ani DiFranco, *Grand Canyon*)²

1. Jazz come musica di liberazione da oppressione e subordinazione

Il jazz viene abitualmente – o quantomeno spesso – considerato una musica di libertà. O meglio, una musica di libertà, di dialogo (ma anche di lotta e conflitto), e di emancipazione. E ciò, a sua volta, sia in senso strettamente inframusicale – perlopiù in riferimento ad alcune fra le sue caratteristiche-chiave, come ad esempio l'improvvisazione o l'*interplay*

¹ Ringrazio Giovanni Mugnaini e Vittoria Sisca per avere letto una prima stesura di questo articolo e avermi fornito preziose osservazioni e utili suggerimenti.

² “[...] ecco una melodia / ecco un ritmo / una particolare risonanza / che siamo noi e soltanto noi / [...] come una donna dà alla luce un figlio: / cioè con tutta la sua potenza / dal dolore più atroce / si nasce un *grand canyon* di luce / [...] e io sconvolta fino alle lacrime a ogni nuova visione / di tutto quello che hanno fatto i miei antenati / come, per dire, le donne che hanno dato la vita / perché io potessi averne una / miei cari, ci troviamo al *ground zero* / della rivoluzione femminista! / sì, è stato un lavoro da infiltrate, stoico e scaltro / che vorrebbero farci dimenticare / ridimensionare, negare, / ma credo che non ci sia momento migliore / perché la verità venga fuori / l' -ismo più fico che c'è in circolazione / si merita un cazzo di ovazione! / perché, dico io, tutte le persone oneste / non dovrebbero definirsi femministe?” (DiFranco 2004, pp. 67, 69).

– e sia in un senso più ampio che collega quanto avviene sul piano squisitamente musicale a quanto accade su scala sociale ed etico-politica, per esempio al livello della conquista dei diritti civili³. Sotto il primo punto di vista, essendo l'improvvisazione da sempre l'“elemento essenziale” del jazz (Gioia 2007, p. 70), è possibile trovare osservazioni pertinenti e più o meno interessanti sull'argomento in qualsiasi articolo o libro sul jazz. Perciò, fra le pressoché infinite testimonianze citabili al riguardo, mi limiterò ad alcune riflessioni di Ted Gioia su improvvisazione, libertà e spontaneità, là dove scrive:

Più che le innovazioni compositive o tecniche [degli] artisti, è l'improvvisazione l'elemento più distintivo di una performance jazz, al punto che uno strumentista jazz viene valutato quasi esclusivamente in base alla sua abilità di solista. [...] Se l'improvvisazione è l'elemento essenziale del jazz, può esserne anche il più problematico. [...] Il jazz pretende che l'artista crei qualcosa di nuovo e di diverso a ogni esibizione [...]. È la natura stessa del jazz a pretendere la spontaneità: se l'artista jazz dovesse accostarsi alla musica in modo metodico e calcolato, smetterebbe di essere un improvvisatore e diventerebbe un compositore. Per questa ragione i pregi che noi cerchiamo in altre forme d'arte – un percorso estetico premeditato, l'equilibrio tra forma e contenuto, la simmetria generale – nel jazz sono per lo più assenti. [...] Forse quest'enfasi assidua sulla spontaneità aiuta a spiegare le personalità peculiari di tanti jazzisti famosi. Se l'artista jazz è impaziente e imprevedibile, lo è solo perché la sua arte esaspera proprio tali caratteristiche mercuriali (ibid., pp. 70-71, 75).

Sotto il secondo punto di vista, invece, essendo il jazz interpretato normalmente come la tradizione musicale afroamericana (o afroamericana e insieme europea, come viene proposto in certe letture⁴) di maggior suc-

³ Su questo, si può vedere il cap. 2 della recente conversazione fra Herbie Hancock, Wayne Shorter e Daisaku Ikeda, leader dell'associazione internazionale Soka Gakkai che si richiama all'insegnamento buddhista di Nichiren Daishonin (2018, pp. 23-41).

⁴ Cfr. ad esempio Cerchiarì 1997, pp. 29-120. Naturalmente, la questione dell'influenza europea su una musica di origini afroamericane come il jazz è quanto mai ampia, complessa e soprattutto controversa. Infatti, a seconda dei paradigmi e, potremmo aggiungere, dei presupposti o pregiudizi di partenza, essa può facilmente prestarsi (e, di fatto, si è spesso prestata) a letture tendenti o a sminuire l'originale apporto “nero” – interpretato come selvaggio, privo di misura e di controllo, e dunque poco civilizzato o direttamente “incivile”, a favore del contributo “bianco”, interpretato viceversa come apportatore di forma, ordine, misura, armonia e dunque “civilizzazione” – oppure viceversa a esaltarlo per gli stessi motivi ma letti con un'ottica rovesciata. Si tratta di quello che, in un passaggio di *Free jazz. Black power* di Carles e Comolli (1973, pp. 62-63), viene definito “il mito del primitivo, della forza, della violenza e in breve tutto l'arsenale [...] della regressione ai ‘valori’ e alle ‘verità’ del passato che consentono una valorizzazione” – oppure, nella stessa ottica ma col punto di vista rovesciato, una svalorizzazione – “della musica nera [come] estrema e febbrile partecipazione emotiva”, “come conservazione del primitivo e come rifiuto di ogni evoluzione moderna-progressista-commerciale”. In questo modo, ciò

cesso nel ventesimo secolo a livello mondiale⁵, il riferimento alla conquista della libertà e dell'emancipazione nel mondo reale per il tramite della musica viene declinato perlopiù nei termini di una (certamente parziale, incompleta, insufficiente e sempre a rischio⁶, ma cionondimeno esistente ed effettiva) liberazione dei neri rispetto all'oppressione esercitata dai bianchi. Vale a dire, il tema della libertà e dell'emancipazione, nella storia del jazz e nella letteratura critica su questa forma d'espressione, viene perlopiù declinato su un piano etnico o, se è lecito adoperare questo termine senza suscitare problemi e fraintendimenti, razziale. Secondo un'analisi di questo tipo ormai classica e particolarmente militante, come quella di Philippe Carles e Jean-Louis Comolli in *Free jazz. Black power*, il jazz – e più specificamente, per questi autori, “il free jazz, come [già] il bop”, ma volgendo lo sguardo all'indietro anche il blues, inteso come “interprete dei problemi collettivi e individuali dei Neri”, come matrice o fonte originaria “alla quale deve periodicamente fare ritorno la musica nera per ritrovare la propria identità” (Carles e Comolli 1973, pp. 225, 227) – è in sé, cioè per sua natura, il tentativo ognora ripetuto e rinvigorito di “tornare in possesso [...] da parte dei Neri americani, musicisti e ascoltatori, di una musica che fu loro alle origini” (ibid., p. 14). E, nel far ciò, per Carles e Comolli – così come per altri storici e interpreti, del resto – il jazz si viene a configurare come la manifestazione culturale più esplicita ed eminente, come “la manifestazione di punta della cultura afroamericana”, nel senso che “a dispetto della varietà dei suoi orientamenti è pur sempre nel jazz che si riconosce la maggior parte dei Neri americani, più che nella loro letteratura o nella loro poesia” (ibid., pp. 26, 31). Il jazz, dunque, come “simbolo di un atto di resistenza culturale” (ibid., p. 14), come forma in cui trova espressione “l'intera Africa nera [...] come som-

che “esalta nel jazz” il cultore di una presunta energia o forza originaria (che può essere spesso un reazionario, avverso ad esempio all'arte moderna perché troppo sofisticata, “effeminata”, “poco virile” e dunque decadente) “finisce per non essere molto lontano e molto differente da quello che altri [...] vi trovano di detestabile” per lo stesso motivo, ossia perché il jazz sarebbe incolto e magari vicino a un presunto stato di natura. In entrambi i casi, abbiamo a che fare con letture ideologicamente orientate che distorcono e falsano in modo sistematico (seppure in modo rovesciato o inverso, come abbiamo appena visto) la questione della reale e proficua contaminazione di elementi diversi nel jazz, che invece Cerchiari (1997, pp. 121-198) affronta a mio giudizio in modo misurato, equilibrato e molto serio sul piano musicologico.

⁵ “Il secolo del jazz” si intitola, in modo certamente enfatico, la postfazione di Franco Fayenz (1997) alla nuova edizione aggiornata della grande e ormai classica storia del jazz di Arrigo Polillo (1997).

⁶ Come recita una canzone che non ha nulla a che fare col blues o il jazz, ma che esprime il concetto in modo molto più conciso e insieme penetrante di quanto io sappia fare: “Canto la libertà, difficile, mai data, che va sempre difesa, sempre riconquistata” (PGR, “Montesole”, dal disco *Per Grazia Ricevuta*, 2002).

ma dei dolori del mondo, ma al contempo anche come capacità profetica di un futuro più aperto, libero dalla solitudine e dall'isolamento" (Mauro 1997, p. 62).

Le ricostruzioni e interpretazioni della storia del jazz maggiormente orientate in senso politico, soprattutto in senso marxista/anticapitalista e aderenti "alle posizioni più avanzate e attive del *Black Power*", tendono a sviscerare appieno e in maniera radicale questo aspetto, enfatizzando oltremodo il "significato squisitamente popolare di tale musica" e la "strettissima colleganza fra jazz [...] e vita della gente di colore", e sottolineando che "nella storia del jazz è l'esperienza di vita tipica del Nero" quella che viene a espressione, ovvero un'esperienza di vita consistente nella resistenza al – e nell'emancipazione dal – "potere bianco [che è] uno e indivisibile" (Merighi 1973, p. X, XVI, XVIII-XIX). Famosa e ormai classica in tal senso, come ho già detto, è la ricostruzione e interpretazione della storia del jazz proposta da *Free jazz. Black power* di Carles e Comolli. Una ricostruzione/interpretazione, quest'ultima, che prende le mosse da uno stadio tardo o avanzato nello sviluppo del jazz, e cioè il free jazz – "o 'new music', 'new thing', o semplicemente 'musica nera' per opposizione [alla] musica inventata e suonata dai Neri ma culturalmente ed economicamente colonizzata dai Bianchi" –, scorge in questa musica "libera", *free*, una musica che pretende di "testimoniare l'oppressione dei Neri americani, esprimere le loro rivolte, e anche svolgere un ruolo nella loro lotta rivoluzionaria" (Carles e Comolli 1973, pp. 3-4, 14). Una ricostruzione/interpretazione, quella dei due studiosi, che su queste basi procede quindi a ritroso nella delineaazione di una sorta di controstoria della musica nera rispetto alle "storie del jazz" da essi considerate canoniche, ufficiali e però viziate da pregiudizi: una controstoria volta a far emergere il "problema sociale dei Neri" e il "rapporto musica-società-politica" come "una costante e un originario elemento costitutivo di tutta la musica nera" dal blues al free jazz (ibid., p. 75).

Proprio al libro di Carles e Comolli, per via della sua natura particolarmente progressista e militante a confronto con altri studi, tornerò a far riferimento nel prossimo paragrafo, cercando però di realizzare un piccolo esperimento di lettura volto a far emergere quanto di non detto, di impensato, di taciuto e, per questo, anche di pregiudiziale, è presente in esso e forse, più in generale, nel mondo del jazz. In un certo senso, dunque, tenterò un piccolo esperimento di lettura "contrappelo", mutuando questo concetto dalle *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin, che a proposito del metodo dello storicismo scriveva (con una certa sintonia, fra l'altro, con le critiche degli stessi Carles e Comolli al modo di appropriarsi della musica nera da parte della "critica bianca" [ibid., pp. 46-50]):

È un procedimento di immedesimazione. La sua origine è la pigrizia del cuore, l'*acedia*, che dispera di impadronirsi dell'immagine storica autentica, balenante per un attimo. [...] La natura di questa tristezza si chiarisce se ci si chiede in chi propriamente "si immedesima" lo storico dello storicismo. La risposta suona inevitabilmente: nel vincitore. Ma i padroni di ogni volta sono gli eredi di tutti quelli che hanno vinto. L'immedesimazione nel vincitore torna quindi ogni volta di vantaggio ai padroni del momento. [...] Chiunque ha riportato fino ad oggi la vittoria, partecipa al corteo trionfale in cui i dominatori di oggi passano sopra quelli che oggi giacciono a terra. La preda [...] è designata con l'espressione "patrimonio culturale". Esso dovrà avere, nel materialista storico, un osservatore distaccato. Poiché tutto il patrimonio culturale che egli abbraccia con lo sguardo ha immancabilmente un'origine a cui non può pensare senza orrore. Esso deve la propria esistenza non solo alla fatica dei grandi geni che lo hanno creato, ma anche alla schiavitù senza nome dei loro contemporanei. Non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie. E come, in sé, non è immune dalla barbarie, non lo è nemmeno il processo della tradizione per cui è passato dall'uno all'altro. Il materialista storico si distanzia quindi da essa nella misura del possibile. Egli considera come suo compito passare a contrappello la storia (Benjamin 1995, pp. 78-79).

Prima di tutto questo, però, mi sembra opportuno aggiungere a questo paragrafo introduttivo qualche considerazione generale sul rapporto fra cultura, libertà, resistenza ed emancipazione, a cui ho accennato poc'anzi tramite alcune citazioni in riferimento al tema della cultura nera o afro-americana. In estrema sintesi (e semplificando molto, ovviamente), oltre che un secolo di grandi prigioni, miserie, malvagità e oppressioni – secondo la visione di alcuni storici, un secolo che era "tutto già inscritto nella prima guerra mondiale" e che ha trovato poi nei lager il proprio "evento rivelatore" (Salvati 1997, pp. 34, 39) – il Novecento è stato anche un secolo di grandi conquiste, di liberazione ed emancipazione. E ciò non è certamente avvenuto solo sul piano etnico e razziale, con i movimenti rivendicanti pari opportunità e libertà per gli individui a prescindere dalla loro appartenenza etnico-culturale o, appunto, "di razza", ma anche sul piano sessuale e di genere, con i movimenti rivendicanti pari opportunità e libertà per le persone a prescindere dal loro essere uomini o donne (e, poi, a prescindere dal loro essere eterosessuali o omosessuali o transessuali o *queer* o altro ancora, in un determinarsi sempre più fluido e indistinto – e al contempo, e paradossalmente, sempre più preciso – delle identità). Alla luce di ciò, posto che il jazz abbia dato un grande, per non dire un enorme contributo alle rivendicazioni di libertà ed emancipazione del primo tipo, ci si potrebbe legittimamente chiedere se esso abbia contribuito altrettanto bene ed efficacemente anche alle rivendicazioni del secondo tipo. Come vedremo, però, se nel primo caso

le opinioni sono ormai abbastanza consolidate e concordi, per non dire unanimi (con eccezioni, come ad esempio quella di Adorno, che spiccano proprio per la loro eccezionalità rispetto alla norma⁷), in questo secondo caso la risposta sembra essere meno scontata.

In altre parole – ancora una volta, sintetizzando e semplificando in modo un po' forzato discorsi di grande ampiezza e complessità – si può dire che “black is beautiful”, “nero è bello”, sia stato il messaggio fondamentale in cui si sono espresse nella seconda metà del Novecento la contestazione di tutti i valori culturali legati al razzismo e al predominio bianco, e la parallela rivendicazione dell'identità e dell'orgoglio neri. E allora, volendo tracciare un parallelo, si può dire che grosso modo nello stesso periodo, nella grande e affascinante galassia dei movimenti femministi e delle filosofie a essi correlate, “donna è bello” sia stato il proclama in cui si sono espresse “la contestazione di tutti i valori culturali legati al ‘maschilismo’”, “l'affermazione del separatismo rispetto agli uomini”, “il rifiuto dell'organizzazione tradizionale vista come imposizione di una gerarchia tipica del mondo maschile” (Sabbatucci e Vidotto 2002, p. 285), e la parallela rivendicazione dell'identità e dell'orgoglio femminile. Tut-

⁷ Mi riferisco al fatto che, per Adorno, anche l'idea di un contributo del jazz alla liberazione degli afroamericani e alla valorizzazione della loro cultura va annoverata fra le illusioni propagandate dall'industria culturale che, al di là di ogni “favola dei negri” relativa alle origini del jazz (Adorno 2018, p. 47), sarebbe l'apparato realmente responsabile della creazione e diffusione del jazz a fini ideologici. Ovvero, ai fini di una riduzione degli individui a consumatori passivi di mero *entertainment* “affermativo” ed eteronomo anziché di autentica cultura “negativa” capace di tener testa all'esistente e, con la propria autonomia, di negarne la legittimità (su questi temi, cfr. Horkheimer e Adorno 1997, pp. 126-181, e Adorno 2009, pp. 301-349). Il che non toglie, naturalmente, che anche qualora si dissenta dalle opinioni di Adorno sul jazz (cosa senz'altro legittima e, anzi, talvolta necessaria: cfr. Marino 2018) sia comunque profondamente sbagliato accusarlo di razzismo, di aver rigettato il jazz come “inferiore” in quanto musica “da negri” ecc., come pure talvolta capita di sentire... Esattamente al contrario – come si vede bene nella sua replica al musicologo jazz Joachim E. Berendt, che aveva mosso alcune obiezioni al saggio *Moda senza tempo. Sul jazz* –, nel sostenere quelle tesi l'intenzione di Adorno era semmai di “difendere i negri dall'umiliazione di cui sono vittima quando si abusa della loro capacità espressiva trasformandola nella prestazione di un clown eccentrico. Che tra i fan vi siano sinceri contestatori, bramosi di libertà, lo so”, spiega Adorno; “ma – prosegue Adorno – credo che il loro anelito, forse a causa dell'ignobile privilegio culturale in campo musicale che domina nel mondo, sia sviato verso una falsa primordialità e pilotato autoritariamente. La musica negli ultimi secoli ha perso i tratti servili che in precedenza la tenevano in catene. Deve forse essere fatta ricadere nel suo stadio eteronomo? Si deve forse accettare il suo mero fare-la-volontà-di come garanzia di vincolatezza collettiva? Non è forse un'offesa verso i negri mobilitare nella loro anima il passato della loro esistenza da schiavi al fine di renderli idonei a tali servizi? È però questo che accade, anche dove non si balla col jazz – e al Savoy di Harlem i balli *si fanno*. Il jazz è cattivo perché gode delle tracce di ciò che è stato fatto ai negri e contro cui Berendt a ragione si indigna. Non ho pregiudizi contro i negri, se non che non si distinguono in nulla dai bianchi tranne che per il colore” (Adorno 2018, p. 113).

tavia, se nei confronti del primo slogan, “nero è bello”, con tutto ciò che esso ha comportato di importante nel Novecento, il jazz certamente non è stato cieco e sordo, mostrando di esserne anzi uno dei portavoce più importanti, originali e influenti soprattutto negli anni Sessanta (Carles e Comolli 1973, p. 22), nei confronti del secondo slogan, “donna è bello”, e di tutto ciò che esso ha parimenti comportato di decisivo nel Novecento, il jazz forse non ha manifestato un’eguale sensibilità.

2. “La donna è il negro del mondo”: il perdurare dell’illibertà nella liberazione

Ora, di fronte alle considerazioni avanzate nell’ultimo capoverso del paragrafo precedente si potrebbe subito obiettare – e, non a caso, mi è stato infatti obiettato in occasione di una conversazione recente in cui ho esposto a grandi linee le tesi a cui stavo lavorando in questo saggio⁸ – che il jazz è stato sensibile alle istanze e alle rivendicazioni femminili, e che ciò sarebbe dimostrato in un modo ben noto a tutti e persino plateale dallo straordinario ruolo che hanno svolto nella storia degli spiritual, del blues e poi del jazz propriamente detto numerose cantanti dal timbro unico e inimitabile. Ad esempio, per limitarsi a un elenco sommario, Mahalia Jackson, Bessie Smith, Ma Rainey, Ethel Waters, Lizzie Miles, Mildred Bailey, Lena Horne, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Anita O’ Day, Sarah Vaughan, Betty Carter, Carmen McRae, Abby Lincoln, Nina Simone, Norma Winston, Cassandra Wilson (cfr. Shipton 2011, pp. 598-633, 935-967). Tuttavia, pur comprendendone il senso e per così dire lo spirito, credo che un’obiezione di questo tipo susciti qualche dubbio sulla sua validità o legittimità in generale, e soprattutto tenda da sé a rovesciarsi o capovolgarsi nel suo opposto. Vale a dire, tenda spontaneamente a suscitare la contro-obiezione secondo cui, *proprio perché* già “dopo l’emigrazione verso le metropoli d’America” la voce blues e jazz “è andata a identificarsi con numerose figure femminili” (Mauro 1997, p. 52) e anche a livello di immaginario collettivo il canto nero è stato ed è in buona parte

⁸ L’obiezione mi è stata mossa – in modo molto garbato e animato da genuina curiosità – da una studentessa bolognese, Martina Asti, che ringrazio sia per la conversazione in sé, sia per avermi suggerito poi la visione del documentario canadese *Rumble: The Indians Who Rocked the World* (2017) su un tema per certi affini o comunque connesso a quello del presente contributo, ovvero il ruolo svolto da un’altra minoranza oppressa, i nativi americani, nello sviluppo di un’altra forma espressiva di enorme impatto nel Novecento, il rock. Colgo altresì l’occasione per ringraziare Giovanni Matteucci per alcune conversazioni avute con lui nei mesi passati su questi argomenti (canto jazz, modo di suonare nel jazz, influenza delle questioni di sesso e di genere nella gestione o “distribuzione” dei ruoli in una jazz band, ecc.) che sono state importanti nell’orientare il mio saggio nella direzione che ho poi scelto di seguire.

canto femminile, voce di donna, *allora* non si può dire che il jazz sia stato una musica anti-maschilista o “femminista” così come è stato invece una musica potentemente anti-razzista.

All'onore di un protagonismo anche notevole sul piano vocale, infatti, si è associato forse l'onere di una (relativa, non certo assoluta) relegazione nell'ombra delle donne sul piano strumentale; là dove proprio a quest'ultimo piano, però, è stato spesso (seppur non sempre, ovviamente) assegnato un primato o un ideale di maggiore dignità sul piano propriamente jazzistico dell'improvvisazione, se è vero per esempio che, come ha affermato il musicologo e critico jazz tedesco Joachim E. Berendt, “il dilemma del canto jazz può essere espresso sotto forma di paradosso: tutto il jazz deriva dalla musica vocale, ma tutto il canto jazz deriva dalla musica strumentale” (cit. in Shipton 2011, p. 598). Detto altrimenti, celebrata e spesso glorificata sul piano della sua espressione canora, la donna però ha pagato forse una tale celebrazione e glorificazione con un suo (relativo, è chiaro) confinamento in quest'unico campo e, dunque, con una sua (relativa, ribadisco) relegazione ai margini per quanto riguarda altri campi espressivi interni al jazz, con un'assegnazione per lei di ruoli predefiniti e predeterminati da parte del potere maschile, e con una marginalizzazione del suo apporto creativo a favore di quello dei colleghi uomini. Sotto questo punto di vista, in riferimento alla pianista Mary Lou Williams, all'imposizione di stereotipi maschili e all'interiorizzazione di questi ultimi da parte delle donne, è stato osservato che,

essendo una donna, veniva vista in modo differente dai suoi colleghi. [...] Le musiciste venivano assunte raramente dagli uomini per entrare nelle band. Le donne che venivano assunte tendevano a essere cantanti, una faccina graziosa usata solo per scopi promozionali e uno stereotipo in cui Mary Lou decisamente non rientrava. [...] Affinché una donna potesse essere una strumentista e infiltrarsi nella fraternità dei jazzisti, doveva non solo essere una musicista eccellente ma anche avere un atteggiamento irriducibile e l'abilità di farsi strada fra gli obblighi sociali e le difficoltà dell'essere membro di una band. [...] Il modo di suonare di Mary Lou Williams fu raramente considerato femminile. Molte volte il modo di suonare di Mary Lou Williams è stato paragonato a quello di un uomo. Mary Lou stessa affermò di avere “ottenuto la sua reputazione” dal suonare come un uomo. Promosse ulteriormente quest'idea dicendo: “Devi suonare, tutto qui. Non penseranno a te come una donna se sei davvero in grado di suonare”. Ottenne grandi elogi per il suo stile per il fatto di “suonare come un uomo”. [...] Mary ottenne spesso queste reazioni dai suoi colleghi; molti uomini la stereotipavano prima di sentirla suonare e la credevano inadeguata come musicista per il semplice fatto di essere una donna. [...] E anche dopo aver dimostrato il proprio talento, molti musicisti uomini erano seccati per il fatto che era una donna. [...] Il “suonare come un uomo” di Mary Lou mise a nudo “il grande dilemma per le artiste donne che non devono esibirsi come donne, ma come uomini, per poter essere prese sul serio” (Soules 2011, pp. 21-23).

Un semplicissimo esperimento di lettura può, se non confermare in maniera inequivocabile, comunque supportare a sufficienza l'idea del carattere non peregrino dell'ipotesi interpretativa che si sta cercando qui di portare avanti. Ovvero, si possono semplicemente consultare alcuni studi sul jazz di riconosciuta autorevolezza e validità, corredati magari da elenchi dei musicisti principali, e verificare come i protagonisti citati e celebrati siano per la stragrande maggioranza, se non addirittura quasi all'unanimità, *jazzmen*, ovvero uomini. Bianchi o neri – ammesso che questa opposizione, in forma così netta e meccanica, sia reale e abbia un senso, o non sia piuttosto “una delle false polemiche che affliggono la materia in esame” (Carles e Comolli 1973, p. 57) – i protagonisti del jazz sono in ogni caso *men*. Là dove, peraltro, già l'uso canonico, automatico e dato per scontato da tutti del termine *jazzman* (“musicista jazz” o “jazzista”, ma appunto al maschile) potrebbe essere inteso come sintomatico dello stato di cose che sto provando qui a descrivere, capire e insieme criticare⁹. Così, giusto per limitarmi a quattro esempi, l'ottima *Guida al jazz* di Paolo Vittolo (2002) include una sola *jazzwoman*, Billie Holiday, nell'elenco dei maestri di questo genere musicale supportato da schede descrittive su di loro e apposite discografie. Mentre la seconda parte dell'ormai classico *Jazz* di Arrigo Polillo (1997), interamente dedicata a “I protagonisti” dopo la prima parte dedicata a “La vicenda”, in una progressione che sul piano temporale e musicale si estende da Jelly Roll Morton a Ornette Coleman cita solo tre *jazzwomen*: Bessie Smith, Ella Fitzgerald e di nuovo (e ovviamente) Billie Holiday. Poi, il già citato *Free jazz. Black power* di Carles e Comolli (1973), che spicca per il suo carattere ideologicamente e politicamente connotato in senso progressista, anzi squisitamente marxista, nell'appendice finale “Cento musicisti free” cita novantanove *jazzmen* e una sola *jazzwoman* “free”, Carla Bley. Infine, un libro recente sull'argomento, significativamente intitolato *L'altra metà del jazz* (dove “l'altra metà” è per l'appunto l'universo femminile), prende specificamente in esame solo il canto, solo la dimensione canora, solo “voci di donne nella musica jazz” come recita il sottotitolo, confermando così indirettamente quanto abbiamo osservato al riguardo poc'anzi (cfr.

⁹ La connessione fra il capire inteso non come una rappresentazione neutrale e distanziata del reale accettato pacificamente come tale nel suo puro sussistere e riprodursi sempre uguale, ma come una comprensione volta a cogliere le fratture, le contraddizioni, le problematicità e talvolta le vere e proprie mostruosità su cui si regge l'esistente, e dunque volta a prendere criticamente posizione contro di esso, è un'idea che mutuo da Adorno, per il quale “il compito della filosofia è appunto quello di comprendere [...] ciò che ormai è”, e di creare quindi “la possibilità di penetrare e quindi anche di spezzare il contesto di colpa come un contesto di accecamento”: insomma, di utilizzare “la profondità della riflessione filosofica [...] come resistenza a tutta l'apparenza e l'illusione che la coscienza reificata produce” (Adorno 2006, pp. 135-137).

Gatto 2018). Tutto ciò – sia detto qui chiaramente, a scampo di equivoci – non deriva da pregiudizi degli autori in quanto tali, dei quali non c'è alcuna ragione di sospettare, per così dire, e che sono anzi studiosi apprezzati, di alto livello e soprattutto di ampie vedute, ma deriva probabilmente da preconcezioni e pregiudizi presenti nel mondo stesso del jazz e nella sua storia, dunque da contraddizioni, oscillazioni e antagonismi di carattere non soggettivo ma oggettivo, inerenti alla “cosa stessa” se posso esprimere così l'idea.

Tutto ciò implica, a ben vedere, che accanto alla fondamentale dicotomia bianco/nero quale utile chiave di lettura per comprendere lo svolgersi e lo svilupparsi della storia del jazz nelle sue diverse fasi, e accanto alla dicotomia capitalista/proletario utilizzata dagli studiosi di jazz di orientamento marxista, bisognerebbe forse affiancare anche la dicotomia uomo/donna come parimenti emblematica ed esemplificativa della natura del jazz – anzi, della sua vera e propria quintessenza – come “musica [non] ecumenica ma musica di frattura, di tensioni non risolte e di ferite non rimarginate” (Carles e Comolli 1973, p. 60). Si tratta perciò di sostituire alla tradizionale – e, in sé, corretta e comprensibile, ma forse incompleta – chiave di lettura incentrata sulla variabile etnico-razziale (bianco/nero) una triplice stratificazione delle figure e delle dinamiche del dominio e dell'oppressione mediante l'introduzione di altre due variabili di grande peso, come quella socioeconomica (capitalista/proletario) e quella sessuale o di genere (uomo/donna). Il che, sia detto qui *en passant*, è probabilmente di utilità *non solo* per un ripensamento della *teoria* e critica jazz (le cui antinomie per essere stata in buona parte, almeno fino a un certo momento storico, una “critica bianca”, sono già state individuate; cfr. *ibid.*, pp. 67-72) e della stessa *prassi* jazzistica – se quest'ultima vuol essere al servizio dell'emancipazione e non cadere preda essa stessa della discriminazione e dell'oppressione –, *ma anche* per un ripensamento e un perfezionamento di certo femminismo. Si tratta di ciò che la filosofa femminista Cinzia Arruzza, nella sua Prefazione all'edizione italiana di *Donne, razza e classe* di Angela Davis (2018), ha efficacemente definito l'“intreccio di oppressione di genere, oppressione razziale e sfruttamento di classe”, l'“interconnessione dei rapporti di classe, razza e genere, considerati non solo nella loro dimensione soggettiva ed esperienziale, ma anche dal punto di vista della loro dinamica all'interno di rapporti di produzione capitalistici”. Intreccio e interconnessione che, nella proposta teorica e nell'attivismo politico di Davis, si sono legati alla “speranza [...] che il movimento di liberazione nero ripensasse pienamente il processo di liberazione dall'oppressione razziale” (che così tanta parte ha giocato anche nella definizione e nello sviluppo del jazz, come abbiamo visto) “come al tempo stesso liberazione delle donne dall'oppressione di genere” (Arruzza 2018, pp. 12-13, 15).

Passando per un attimo dal jazz al rock 'n' roll – le cui radici, d'altra parte, affondano anch'esse in buona parte nel blues, seppure passando per processi di appropriazione culturale non sempre trasparenti e problematici –, il riferimento a una canzone di John Lennon del 1972, "Woman is the Nigger of the World", può tornare utile per i nostri scopi. Infatti, come si può facilmente vedere fin dal titolo, il brano intreccia in modo certamente provocatorio ma anche intelligente e, soprattutto, finalizzato all'emancipazione femminile anziché al mantenimento di una condizione di subordinazione, i suddetti aspetti etnico-culturali, sociali e "razziali", da un lato, e quelli di sesso e di genere, dall'altro. La canzone di Lennon, infatti, descrive e denuncia la condizione di asservimento della donna nelle diverse culture, usando il termine *nigger*, "negro", per paragonare la condizione della donna a quella degli schiavi, senza alcun intento offensivo nei confronti delle persone di colore (sebbene Lennon non poté evitare che il brano venisse bandito dalle radio a causa del semplice uso di quella parola, a dispetto della sua difesa da parte di varie personalità di colore dell'epoca). Per Lennon "woman is the nigger of the world / [...] woman is the slave to the slaves": ovvero, anche all'interno di comunità o gruppi svantaggiati e discriminati è la donna a dover subire una sorta di sottomissione e discriminazione addizionale. La donna di colore, cioè, è soggetta a un surplus di emarginazione rispetto all'uomo di colore, in quanto considerata "inferiore" non solo dai bianchi ma anche all'interno del suo stesso gruppo; e la donna proletaria subisce un surplus di subordinazione in quanto non solo appartenente a una classe sociale assoggettata alle altre classi ma anche vittima del potere maschile all'interno della famiglia. Il che, naturalmente, è inteso da Lennon non come descrizione acritica di un dato di fatto (sia esso biologico-naturale o antropologico-culturale, ma in ogni caso universale e, dunque, da accettare passivamente), bensì come constatazione critica di una condizione trasversale alle varie culture ma di origine storica e dunque contingente, non necessaria, passibile di superamento e abolizione (per un'analisi più estesa del brano, cfr. Russino e Oliva 2014, pp. 128 ss.).

Ad ogni modo, chiudendo l'exkursus su Lennon e senza pretendere di sviluppare appieno l'argomento in relazione al femminismo – giacché esso esula decisamente dagli scopi limitati del presente contributo, che rimane comunque un saggio sul jazz – mi limito a segnalare come sia stato notato che, in effetti, fino ai primi anni Settanta (coincidenti, come abbiamo visto, con il momento di maggiore militanza, sia estetica che politica, anche nel jazz)

il femminismo, nei suoi vari orientamenti, non aveva preso, nelle fasi e nelle generazioni precedenti, in considerazione specifica le problematiche delle donne nere e di altre minoranze etniche, e quando aveva fatto dei paragoni

fra oppressione delle donne (sottinteso bianche) e oppressione dei neri, aveva ricompreso, nella definizione “neri”, indistintamente donne e uomini. Le donne nere che nel corso dei primi anni del femminismo prendono coscienza della molteplicità di aspetti relativi alla loro oppressione non accettano di essere considerate alla stessa stregua degli uomini neri e rivendicano con forza, nella seconda metà degli anni Settanta e via via con maggior efficacia e produttività sul piano teorico, la specificità della loro condizione di oppresse. Nei loro scritti denunciano in maniera diretta il razzismo implicito, e qualche volta esplicito, del movimento femminista bianco e di classe media, provocando discussioni e ripensamenti teorici [nei] decenni successivi (Cavavero e Restaino 2002, p. 59).

Ora, che l'ipotesi di lettura fin qui suggerita non sia superficiale o affrettata, ma colga forse un aspetto reale – e, se così, indubbiamente problematico, antagonistico, contraddittorio, conflittuale – della storia del jazz, mi sembra confermato da alcuni elementi interessanti che emergono da due studi sull'argomento che ho avuto modo di consultare durante la stesura del presente contributo. Si tratta dell'articolo *“Playing Like a Man”: The Struggle of Black Women in Jazz and the Feminist Movement* di Katherine Soules e dei risultati di una ricerca condotta da Sherrie Tucker presso l'Università del Kansas sul tema *A Feminist Perspective on New Orleans Jazzwomen*. Quanto a quest'ultimo, la ricerca prende le mosse dalla constatazione che “raramente si vedono donne presentate come centrali per la cultura jazz”, per cui “esse appaiono occupare ruoli minori o solo di supporto, sempre ammesso che appaiano”; se spesso, anche in “ricerche storiche serie”, le donne non vengono realmente contemplate fra “gli attori storici”, cioè fra coloro che hanno fatto la storia come si suol dire, anche “la storia del jazz non fa eccezione” in tal senso (Tucker 2004, p. 1). Di qui, lo scopo diventa quello di “correggere una tale omissione delle donne dalla nostra conoscenza storica del jazz”, di “saperne di più su come i fattori di genere hanno influito nello sviluppo del jazz” (dato che “il sesso è stato trascurato come fattore culturale significativo”), e di prendere coscienza del fatto che anche nel jazz, “come in altre aree della vita sociale, le donne non hanno avuto accesso ai ruoli solitamente ritenuti di importanza dagli storici”, cioè alle “attività più prestigiose” (per esempio l'uso di certi strumenti solisti), ma cionondimeno “possono aver dato importanti contributi in [...] aree dimenticate della storia del jazz” (ibid., pp. 2-3, 5). Nonostante – come nota Tucker (2004, pp. 3-6) – dalla metà degli anni Settanta in poi siano apparsi diversi lavori importati volti a “reclamare maggiore attenzione per le donne nella storia del jazz” tenendo conto della “variabile sessuale” accanto a quella etnico-razziale¹⁰, nel complesso le storie del jazz (nel

¹⁰ Tucker cita come esempi il lavoro di Calvin 1975, considerato pionieristico in tal senso, e poi i lavori di Placksin 1982, Dahl 1989 e Handy 1998.

caso specifico quelle della scena di New Orleans, ma anche in generale) “abituamente non hanno enfatizzato le donne e il genere” (ibid., p. 13). Nel senso comune, nel “modo comune di intendere il jazz”, quest’ultimo è “maschile e virile”, e non è un caso allora se “certi aspetti [dei] contributi musicali (ad esempio l’accompagnamento)” sono stati “definiti ‘femminili’ e svalutati di routine dagli storici del jazz” (ibid., pp. 7, 12). Come nota anche Soules (2011, p. 23), soprattutto in certe fasi della storia del jazz “‘suonare come una donna’ racchiudeva connotazioni negative, [mentre] ‘suonare come un uomo’ diventò semplicemente un termine per indicare un modo di suonare buono, forte”. Lo studio di una tale mentalità diffusa rivela come anche nella determinazione dell’identità del jazz “le idee su femminilità e mascolinità si intersechino con altre categorie sociali, come razza, etnicità, classe, sessualità e nazionalità”:

se la varietà culturale è importante per il jazz come infinita fonte di “differenza”, allora proprio questo è un altro argomento eccellente a favore dell’importanza di considerare la differenza di genere, insieme alla differenza di razza, di classe, religiosa, linguistica e così via, quando si esplora la storia del jazz. In che modo certe idee sul “suonare in modo femminile” o “in modo maschile” contribuiscono alla varietà timbrica nell’estetica jazz? In che modo i ruoli ricoperti più comunemente dalle donne – come cantanti, pianiste, educatrici – hanno contribuito all’estetica della “differenza” nel jazz? [...] Analisi complesse di differenze razziali, etniche, linguistiche, nazionali, religiose e di classe sono sempre più ritenute necessarie per la comprensione del [...] jazz. [...] La complessità di genere è una parte di una tale complessità culturale (Tucker 2004, pp. 10-11).

Quanto al primo studio, invece, esso prende le mosse dalla constatazione che “le donne, nel muoversi sulla scena jazz, hanno sperimentato pregiudizi legati non solo alla razza ma anche al genere”, e dopo aver cercato invano una qualche “connessione inestricabile fra l’idioma jazz e il femminismo” (Soules 2011, p. 2) l’autrice tenta di fare qualche passo avanti in questo tipo di ricerca assumendo Mary Lou Williams ed Ella Fitzgerald come oggetti di una sorta di *case study*. Sorvolando sui dettagli che emergono riguardo a queste due figure – in quanto certamente interessanti di per sé, ma troppo particolari per l’interesse invece più generale che anima il presente contributo –, quel che emerge è come anche la scena jazz, al pari di pressoché qualsiasi ambito della cultura, sia “un mondo molto dominato dagli uomini (*a very male-dominated world*)”; un “sistema patriarcale”, un mondo profondamente segnato anch’esso dal “dominio del potere maschile” e da un singolare e spesso tragico intreccio di “questioni razziali” e “questioni di genere” (ibid., pp. 3-4). Sotto questo punto di vista, Mary Lou Williams ed Ella Fitzgerald furono “donne capaci di vivere e operare come donne all’interno di un

mondo di uomini”; donne riguardo alle quali, come artiste, “gli uomini non si aspettavano che potesse[ro] avere capacità equivalenti a quelle di un uomo”, cioè di un *jazzman*; donne che, a dispetto della loro capacità di “acquire potere attraverso la [loro] abilità musicale”, rimasero comunque “vittime delle regole patriarcali dell’apparenza”, dell’avvenenza fisica come “altrettanto importante” per una *jazzwoman* che le sue doti canore o strumentali (ibid., pp. 5, 8, 15). Un problema, quest’ultimo, che del resto sembra essere purtroppo comune anche ad altri ambiti dell’arte e della cultura, dal cinema al teatro alla musica rock, ecc.

Oltre a tutto ciò, poi, come ulteriore esperimento di interpretazione smascherante e demistificante, mi è sembrato intrigante rileggere il già più volte citato *Free jazz. Black power* – che, lo ribadisco, viene assunto qui come esempio paradigmatico, come sorta di *case study*, perché, col suo approccio militante e politicizzato, è ancora più esplicito ed enfatico nell’espore ciò che, comunque, anche altre ricostruzioni/interpretazioni della storia del jazz ci presentano – al fine di far emergere ciò che in esso rimane taciuto, non detto, non affrontato, forse neppure pensato. Ovvero, per l’appunto, per far emergere la questione femminile, la questione del dominio maschile come parimenti rilevante accanto a quelle del potere bianco (a cui viene enfaticamente opposto il “black power”) e delle disuguaglianze del capitalismo. Se scopo del libro, infatti, è mostrare come “il ‘punto di vista nero’ oper[i] un evidente rovesciamento delle categorie e dei valori”, andando a contrastare “gli effetti della ideologia razzista del capitalismo bianco americano” (Carles e Comolli 1973, pp. 4-5), quel che sembra sfuggire agli autori – a dispetto della loro ottica fortemente orientata in senso progressista e finanche rivoluzionario – è il fatto che una tale ideologia razzista sia al contempo profondamente sessista, e che il “capitalismo americano bianco” o il “controllo commerciale bianco”, contro il cui “sistema di valori” essi prendono posizione (ibid., pp. 15, 38), siano sì “bianchi” ma in misura non minore anche “maschili”, cioè basati sull’oppressione della donna da parte dell’uomo. Com’è stato notato, “razzismo e sessismo [sono] questioni inseparabili” (Soules 2011, p. 6).

Procedendo in una tale lettura “contrappelo” di *Free jazz. Black power* (per riprendere l’espressione di Benjamin citata nel paragrafo precedente), incontriamo un gran numero di passaggi sul valore del jazz per una “presa di coscienza della ‘istanza ideologica’ [...] attraverso la lotta di classe”, per una demolizione della “storia e [della] estetica bianche” e dell’“ideologia dominante della società [e] della civiltà ‘nella quale viviamo’” (ibid., pp. 7-9), ma sempre muovendosi sul piano della razza e della classe (per riprendere due delle tre categorie che compaiono nel titolo del succitato libro di Angela Davis). Vale a dire, senza mai sospettare che, se “la critica occidentale è condizionata da pregiudizi culturali” e viziata da “implicazioni ideologiche, culturali ed estetiche” (ibid., p. 51), in tale

condizionamento giocano un ruolo importante anche i fattori sessuali o di genere. Non a caso, nel corso di *Free jazz. Black power* ricorrono spesso termini come razzismo, capitalismo, colonialismo, imperialismo, sfruttamento economico, schiavitù, segregazione, “pregiudizi dei bianchi contro i Neri” ecc. come bersaglio di una critica dura e spesso implacabile giocata sul terreno del rapporto musica/politica, ma non compaiono mai riferimenti al sessismo, alla discriminazione di genere, ai pregiudizi maschili contro le donne, come fattori che in misura non minore “dominano la vita della gente [...] in tutto il mondo” (ibid., p. 24; cfr. anche pp. 28, 50, 67, 70). Si tratta di uno schema di pensiero sotterraneo, per così dire, in cui ci si imbatte ogni volta che Carles e Comolli prendono posizione “contro gli insegnamenti e i pregiudizi inculcati ai Neri dal sistema bianco”, contro “un modo di pensare e una scala di valori che sistematicamente disprezza tutto quello che è nero” (ibid., p. 20), senza mai nemmeno accennare agli insegnamenti e ai pregiudizi inculcati alle donne da un sistema patriarcale che, col suo modo di pensare e la sua scala di valori, sistematicamente disprezza tutto quello che è differente o non-identico rispetto al potere maschile (ovvero il femminile). Vale a dire, qualcosa che forse neanche “il passaggio [...] dal nazionalismo negro all’internazionalismo proletario [...] nella storia delle lotte nere” (ibid., pp. 22-23) ha tutelato o valorizzato appieno, e che del resto neanche il jazz, sulla base di quanto è emerso fin qui, forse ha tutelato o valorizzato del tutto, di modo che, se si può dire che “la carriera del musicista è negli USA quella dove il Nero”, il *jazzman*, “incontra i minori ostacoli sociali e razziali” (ibid., p. 27), ciò non appare egualmente vero nel caso degli ostacoli incontrati dalle *jazzwomen*.

Così, se i versi di LeRoi Jones citati da Carles e Comolli, “Uomo nero, uomo nero, l’uomo bianco ti possiede”, sono certamente forti ed efficaci nel cogliere e denunciare un “razzismo culturale” che “si è propagato in tutti i campi della cultura”, che “imperversa ancora oggi nel campo del jazz” e che “è un prodotto ideologico” scaturito dall’idea che la “dominazione nasce da un ‘ordine naturale delle cose’” (ibid., pp. 35-36, 41), tali versi possono apparire persino più potenti qualora si sostituisca “donna” a “uomo” come soggetto e si tenga a mente la massima lennoniana “woman is the nigger of the world”. Così, se Carles e Comolli mostrano di nutrire un legittimo sospetto verso l’apparentemente positivo “riconoscimento subito concesso al musicista [nero] come ‘soggetto’” – evidenziando come tale riconoscimento “mett[a] fuori causa la condizione sociale” e nasconda “la relatività della nozione di soggetto” e, dunque, la sua attaccabilità a partire da “strutture ideologiche e culturali non-occidentali” (ibid., p. 53) –, essi non sembrano però sospettare che anche la condizione di genere, e le strutture o modalità di vita non-maschili, possano concorrere a pari titolo a incrinare la presunta universalità e nobiltà

del “soggetto”, con tutte le conseguenze anche estetiche che ne derivano. Così, la stessa sessualità così frequentemente associata al jazz fin dalle sue origini (“to jazz: fornicare”; *ibid.*, p. 33), lo stesso “ricorso alla terminologia dell’‘eccitamento’ (il jazz riscalda, brucia, muove, ha swing, ecc.)” (*ibid.*, p. 62), non sembrano contraddistinguersi per un’ enfasi sulla parità di diritti e opportunità anche in tal senso, ma sembrano semmai spesso orientati a una definizione standardizzata, e tendenzialmente maschilista, dei ruoli dell’uomo e della donna (si pensi banalmente al fatto che “nei circoli jazz lo stile ‘hot’ sia stato ampiamente associato alla mascolinità, e quello ‘sweet’ alla femminilità”: Tucker 2004, p. 9). Così, ancora una volta, se l’indagine degli autori risulta quanto mai efficace e potente nell’individuazione delle “implicazioni sociali e razziali” (*ibid.*, p. 70) presenti sia nella teoria e nella critica jazz, sia nella prassi stessa del jazz perlomeno in molte sue epoche di sviluppo, stupisce la pressoché completa mancanza di attenzione per implicazioni di altro tipo, come quelle sessuali o di genere (tenuto anche conto del contesto culturale e dell’epoca storica in cui nasce il libro, pubblicato nel 1971).

Uno dei pochissimi riferimenti espliciti alla comunanza di uomini e donne di colore nella condizione di oppressione si trova in occasione di una lunga citazione dal discorso di Malcom X del 28 giugno 1964 durante una riunione dell’Organizzazione dell’Unità Afroamericana (*ibid.*, p. 30), ma all’enfatico *incipit* “fratelli miei, sorelle mie” segue subito un riferimento a “il musicista nero” (che, come dicevamo prima, è per antonomasia un *jazzman*, un *man*) che, a differenza del “musicista bianco [che] può suonare se ha uno spartito davanti”, secondo Malcom X “improvvisa, crea, [a partire] dalla sua interiorità. È la sua anima, è la musica della sua anima”. Un’anima genuinamente “nera”, senza dubbio, ma altrettanto indubbiamente “maschile”, perlomeno nella maggior parte dei casi e sulla base di pregiudizi che non sempre il jazz, almeno fino a una certa epoca, ha saputo combattere con eguale efficacia rispetto ai pregiudizi etnico-razziali. Perciò, la magnifica citazione da *The Souls of Black Folk* di W. W. Du Bois che recita “I canti e i ritornelli di quel tempo erano un grido solo: Libertà” (citazione con cui Carles e Comolli aprono l’importante capitolo “Il significato del blues” del loro libro; *ibid.*, p. 77) cattura probabilmente in maniera esemplare lo spirito delle musiche da cui è scaturito e si è progressivamente generato ciò che oggi siamo soliti individuare come jazz; ma forse, e purtroppo, essa si applica maggiormente al modo in cui hanno trovato (parziale) realizzazione le legittime aspirazioni di emancipazione di determinati individui e gruppi, e non a tutti i soggetti (sia uomini che donne) coinvolti in un tale cammino di libertà.

3. Incursione nella contemporaneità: intervista a Maria Pia De Vito

Ad ogni modo, *Free jazz. Black power*, su cui è stata condotta una parte dell'indagine fin qui tentata del rapporto fra jazz, libertà ed emancipazione femminile, è del 1971 e prende soprattutto in considerazione la stagione del free jazz, pur procedendo poi a una controstoria del jazz dalle sue origini nel blues fino allo swing, il be-bop e appunto il free. E le testimonianze, i materiali, la documentazione e le analisi presenti nei lavori poc'anzi citati di Tucker (2004) e Soules (2011) facevano principalmente – ancorché non esclusivamente – alla scena originaria di New Orleans e alle figure esemplari di due *jazzwomen* del passato, Mary Lou Williams ed Ella Fitzgerald. Perciò, spostandoci sia temporalmente (dal passato al presente), sia geograficamente e contestualmente (dagli USA all'Europa, anzi all'Italia), e sia culturalmente (dal piano della riflessione filosofica e della teoria a quello della prassi, cioè di chi il jazz lo vive e lo incarna con i propri dischi e i propri concerti), ho pensato di concludere questo contributo con una piccola appendice, consistente di una mia intervista a una delle protagoniste attuali della scena jazz italiana, la cantante e compositrice Maria Pia De Vito.

D. Per prima cosa, Maria Pia, grazie per avere accettato il nostro invito a rispondere ad alcune domande sul tema “jazz, libertà ed emancipazione femminile”. Trattandosi di una formulazione un po' generale e, dunque, bisognosa di qualche chiarimento ulteriore, specifico subito che, usando il concetto di emancipazione, faccio in primo luogo riferimento al fatto che, sia secondo numerose ricostruzioni storico-interpretative da parte di importanti studiosi e sia secondo il senso comune e un po' nell'immaginario collettivo, il jazz può essere considerato come musica di emancipazione *par excellence*, tanto sul piano squisitamente musicale quanto sul piano etico-politico e più in generale sociale. Nel primo caso, per le sue connaturate caratteristiche di sperimentazione, di fedeltà alle origini ma in costante sviluppo e quindi anche allontanamento da esse, e infine di apertura pressoché illimitata alla contaminazione, comunicazione e fusione di orizzonti diversi. E nel secondo caso, ancora una volta, per la sua vicinanza e al contempo lontananza dalle origini: ovvero, per il suo radicamento nella civiltà musicale afro-americana, nell'accezione più ampia del termine, e al contempo per la sua capacità di “sradicarsi” da tali origini, che come ogni origine o radice serbano in sé il rischio della fissità e dunque della staticità, facendosi così forza promotrice di integrazione ed emancipazione ma mai al prezzo del tradimento di sé, di ciò che si sente come più autenticamente proprio. Come prima domanda, dunque, ti chiedo se condividi una tale visione diffusa del jazz come musica emancipatrice e liberatrice, soprattutto in relazione ai neri e alle culture e comunità afro-americane.

R. Che il jazz sia stato e sia ancora una musica liberatrice ed emancipatrice in relazione ai neri e alle culture afroamericane, lo dice la storia e sanno dirlo storici più avveduti di me, ma è comunque evidente che con lo spiritual e il gospel da una parte, ma soprattutto con i meno beneducati blues e jazz, la cultura nera emerge dai terreni della schiavitù e impone la sua bellezza. L'incontro fra la multiforme cultura africana, una "cultura a maglie larghe" come dice il nostro Marcello Piras, e la "rigida" cultura europea, produce dei frutti di per sé mutanti, per metà a trasmissione orale, corporea, e per metà scritti, sistematizzati. Terreni porosi per loro natura. Quindi, come la scala maggiore settima di dominante "s'impiglia" alla pentatonica generando le *blue notes*, le poliritmie e gli scarti ritmici s'impigliano nel sistema binario europeo generando lo swing, generando danze e una musica che in poco più di un secolo si evolve vertiginosamente nelle forme grazie alla forza propulsiva dell'improvvisazione, una pratica del qui ed ora, che attinge al presente, vive della modernità. Il jazz è destinato a rimanere una musica che evolve, attraverso il rischio della trasformazione. In qualche decennio la musica nera esce dai ghetti, viene assorbita dall'industria bianca, diventando oggetto di mercato ed intrattenimento. Ma nei club e nei piccoli *gathering* dei musicisti l'evoluzione continua e a fine anni Quaranta nasce il bebop, una spontanea risposta a un desiderio di riappropriazione della propria cultura, di rispetto e individuazione rispetto allo strapotere della cultura bianca. La rivoluzione si compie nei club, in un contesto libero da pressioni di mercato: il rito della *jam session*, dell'improvvisazione, produce un meccanismo evolutivo nei musicisti: è una sfida tra solisti, ma anche il raccogliersi delle forze migliori intorno alla musica. C'è un forte senso del lignaggio, una venerazione per i maestri. Il jazz è una musica che si suona *peer to peer*, da pari a pari: esiste una cosa che si chiama *interplay*, il musicista fa esercizio di indipendenza e autoperfezionamento mentre è in dialogo continuo con gli altri elementi del combo. Così, con il bebop si va verso un virtuosismo estremo come sfida sociale, come rito di ammissione (Charlie Parker, Dizzy Gillespie propongono un modo di improvvisare che è rivoluzionario per i tempi e che diventa un terreno di sfida, in cui bisogna essere ammessi come nelle notorie *jam session* in cui poteva accadere che un solista non capace di capire al volo il brano staccato dal leader – spesso senza preavviso né indicazione di tonalità – venisse buttato fuori dal palco), e in questa natura interconnessa, di elementi paritari che dialogano fra loro, nasce fondamentalmente il grande potenziale evolutivo del jazz, anche nel sociale. Dal bebop in poi il jazz prende un'accelerazione incredibile, in soli vent'anni gli input si ramificano e si consolidano esperienze come il *cool jazz*, l'*hard bop*, il jazz modale, il soul jazz, con l'avvento del rock 'n' roll vedremo primi esempi di rock jazz, il free jazz che dirà la sua in momenti di contrasti sociali, i suoi cortocircuiti

con la classica contemporanea e l'incontro con le "musiche del mondo". Seguirà lo sviluppo della scena europea del jazz dagli anni Settanta in avanti. Quindi la metodologia dell'improvvisazione "allarga", si espande inevitabilmente e produce grandi mutazioni: la matrice è senz'altro afro-americana, le propaggini arrivano dappertutto. È proprio questo senso di "pratica" del jazz come possibilità di elaborazione e integrazione di matrici culturali diverse attraverso l'improvvisazione che mi ha consentito una piccola personale rivoluzione quando, dopo i miei quattordici anni di apprendistato nel jazz, moltissimo bebop, tanti concerti in club, qualche festival, qualche disco e molte collaborazioni tra Roma e New York, nel 1994 produssi *Nauplia* insieme a Rita Marcotulli, iniziando un lavoro sulle mie radici napoletane e i miei interessi musicali per i ritmi dell'Est europeo, dell'India, la musica barocca. Mi si sono aperte delle porte, e si è anche creata una scissione nella mia vita e carriera musicale: come due fiumi, uno legato alla tradizione afroamericana e all'evoluzione della forma-canzone anglofona, e un altro che è una sorta di "archeologia all'incontrario" – come argutamente Vincenzo Martorella definì allora il lavoro di *Nauplia* – che dalla cultura napoletana si diparte per incontrare... altro. Mi si sono aperti enormi terreni di ricerca grazie alla pratica improvvisativa. Questo è il "grande poder transformador" (come dice Caetano parlando del samba, altro prodotto africano) del jazz. Può essere una pratica spirituale, come in Coltrane. È sempre una pratica spirituale, il jazz, e l'improvvisazione una potentissima forma di meditazione.

D. Cominciando ora a spostare il focus della nostra attenzione dal tema "jazz ed emancipazione", in generale, a quello più specifico e particolare che dà il titolo alla nostra conversazione, ovvero "jazz ed emancipazione femminile", mi piacerebbe far presente come in determinati ambienti musicali la discriminazione verso le donne, un certo sessismo apertamente e orgogliosamente rivendicato come legame di fondo tra i fan (e dunque come valore di appartenenza), e una misoginia esibita in modi a volte sconcertanti nei testi delle canzoni e negli atteggiamenti nei videoclip o sul palco, siano fenomeni ben noti. Anzi, siano fenomeni quasi costitutivi e caratterizzanti delle frange più estreme di tali generi, purtroppo. Nel dir questo, penso ad esempio a certe forme di "cultura" ed a certi modi di vivere un senso di comunità in alcuni ambiti dell'heavy metal o del rap, seppur naturalmente senza volere generalizzare e fare di tutta tutta l'erba un fascio. Alla luce di ciò, ti chiedo: come stanno le cose nell'ambiente del jazz riguardo al tema dell'emancipazione femminile? Per esempio, nella comunità jazzistica (intesa in senso ampio e complessivo) trovi che la pianista, contrabbassista, batterista, sassofonista o cantante donna goda di pari opportunità rispetto ai colleghi uomini, goda di pari riconoscimento del proprio valore e del proprio talento? Oppure,

rimanendo sempre in un'ottica femminista ma, diciamo, capovolgendo il punto di vista (ovvero, passando dall'ideale dell'"inclusività" su base di identità uomo/donna, che conduce all'obiettivo finale della cosiddetta parità, all'ideale invece della propria "esclusività", specificità e diversità), trovi che la jazzista donna goda di un autentico riconoscimento della propria differenza rispetto al jazzista uomo, intendendo qui per l'appunto la differenza come valore anziché come disvalore?

R. Restando ancora per un attimo su un'impostazione storica del discorso, direi sicuramente che grandi cantanti blues degli anni Venti-Trenta come Bessie Smith, per esempio, fecero letteralmente nascere un'industria: Bessie Smith vendeva milioni di dischi, cantò con grandi come Armstrong e Goodman, salvò da sola un'etichetta discografica (la Columbia). I cantanti avevano un certo peso all'epoca! E poi penso a Ella Fitzgerald che, orfana, molestata, a volte *homeless*, arriva al Teatro Apollo ad Harlem dove si fa notare alle serate per dilettanti, viene assunta nell'orchestra di Chick Webb e alla morte di quest'ultimo prende le redini dell'orchestra (e, a quanto pare, aveva un certo "polso" da leader): una cosa straordinaria per l'epoca, un esempio per le donne di come una persona dalle origini più che umili e con la propria arte potesse arrivare a essere una leader. Ma perché questo? Perché Ella rispondeva al *peer to peer*, come dicevamo, era alla pari con gli altri musicisti per il suo talento musicale. Billie Holiday, Ella, erano riconosciute, amate dai loro musicisti anche se autodidatte, perché profondamente indipendenti e capaci di essere "dentro" il tessuto della musica, non solo "stelle" davanti a una ritmica. Piccolo aneddoto: Ella si beccava una certa quantità di rimproveri da Norman Granz, il grande produttore di suoi dischi di *songbooks* con grande orchestra che le aprirono la strada alla grande fama, perché adorava raggiungere Gillespie a tarda notte per fare jam nei club, mettendo a suo parere a rischio la voce e l'immagine rassicurante da *jazz star*. Più avanti altre grandi, come Sara Vaughan o Carmen McRae, furono cantanti ma anche pianiste e compositrici, cioè delle musiciste complete non relegabili a un ruolo di cantante "carina", "rassicurante", che esegue musica d'ascolto senza troppi sussulti. Quelle appena citate sono invece musiciste che, con il loro esempio, tracciano una strada; così come nella cultura africana non esiste un modello unico di "perfezione vocale", esse si affermano via via con delle vocalità peculiari, fino ad arrivare, sempre nell'ambito del jazz afroamericano, a una figura come Betty Carter che è tutto tranne che una voce gradevole e rassicurante: una grandissima improvvisatrice, incredibile leader, direttrice e compositrice, che porta il bebop da un'altra parte, quasi in un luogo d'avanguardia, dirigendo i musicisti con un piglio e un carisma assolutamente eccezionali. In tutto questo, a queste donne non veniva richiesta e imposta "forma fisica",

cura dell'immagine; la potenza della loro arte (e un buon contratto discografico) le metteva al riparo dal peggio. Un ottimo risultato, dal punto di vista di emancipazione professionale femminile. Degli esempi luminosi, ma non indicativi della situazione femminile in generale! Il privato di queste grandi stelle molto spesso è un campo di battaglia, o un deserto. Ma questo è un altro discorso, o no? La storia del jazz indica una strada alle donne; una strada che, comunque, è tracciata in un mondo che era maschilista ai tempi, continua a essere maschilista oggi, ma per me – come musicista che ha deciso di cantare jazz per via dell'improvvisazione di Ella Fitzgerald, quindi con il desiderio di essere “ad armi pari” con gli altri musicisti come massima forma di espressione – questo modello è quello che ha diretto il mio agire, che mi ha ispirato e che mi ha fatta sentire “alla pari” con i miei colleghi, vivendo un rispetto e un'amichevolezza da parte loro (tranne in qualche raro caso non degno di nota) che sono stati la mia spina dorsale in tutta la mia vita artistica. Dopodiché, poiché non viviamo in una bolla separata dalla società (anche se l'artista vive in una strana collocazione, tra i margini e la visibilità), ovviamente nella realtà che viviamo quando scendiamo dal palco ci scontriamo con cose diverse... Per quel che riguarda il codice linguistico di ambiti come heavy metal, rap e pop, diciamo che l'ipnosi dei media, del mercato, gli effetti negativi della rete (di contro a quanto di meraviglioso c'è nel sapere tanto ed essere esposti a tanto) espandono a macchia d'olio queste sacche di subcultura sessista, nelle quali la cosa più triste è vedere l'animale-donna consenziente a essere semplicemente quotata in quanto oggetto di sollazzo, e questa dovrebbe essere un modello di autodeterminazione. Questi sono “mali” che da noi sono nati “televisivi”, prima ancora dell'espansione globale di *smartphones* e web. La televisione ha fatto molto male all'Italia, in particolare. Io avevo 16 anni nel '76 e il modo in cui vivevamo il nostro femminile, e il senso della libertà rispetto a quel che si è visto negli anni berlusconiani, e rispetto a quello che ci ritroviamo oggi con gli attuali rigurgiti postfascisti, mi fa sentire amaramente la differenza. Credo che ci sarà sempre da lottare, in questo senso.

D. Rimanendo su questo stesso terreno, nel corso della tua carriera, che ti ha portata a collaborare con musicisti di ogni provenienza, estrazione e formazione, ti è sembrato di poter scorgere differenze significative, sotto questo specifico aspetto, fra ciò che accade nella comunità jazzistica del nostro paese e ciò che caratterizza invece le comunità di altre nazioni dove il jazz è molto presente e diffuso ormai da decenni? Ovvero, ad esempio, oltre ovviamente agli Stati Uniti, in nazioni europee come la Francia o anche la Danimarca, la Norvegia e la Svezia, che possono vantare ormai da tempo le proprie specificità nell'elaborazione di idiomi jazz non poco originali?

R. Nel jazz la presenza di donne strumentiste è sempre stata più rara, ampiamente più rara, rispetto alla presenza maschile. Per una musica come il jazz, che era ai confini della decenza ed era chiamata “musica del diavolo”, sicuramente c'erano meno opportunità per le strumentiste donne. E poche ancora oggi riescono a conciliare la vita da madri e da artiste. Ma tutto questo sta cambiando e oggi ci sono musiciste meravigliose, compositrici o soliste meravigliose in giro per il mondo, e anche in Italia, perché anche socialmente si sta anche ridiscutendo la questione dei ruoli. In Italia vedo sempre più strumentiste e cantanti preparate, e sono testimone del fatto che di fronte a una musicista brava non esiste un limite “perché si è donna”. Penso a Rita Marcotulli, con la quale ci siamo conosciute quando avevamo poco più di vent'anni, che per me è stata una grande ispirazione perché circondata da un rispetto che invece spesso non c'era verso i cantanti. Altro è il passaggio successivo, il rapporto con il mondo del lavoro, con organizzatori pubblici e privati: lì conta anche quanto siano colti ed educati i tuoi interlocutori. Non è stata e non sarà mai una passeggiata, se non riesci ad avere la rete “protettiva” di un agente o del tuo stesso ambiente. In quanto donna, ho vissuto le piccole penose cose quotidiane che hanno vissuto tutte. Posso dire che c'è una forma di “sotto-razzismo” molto presente ancora oggi verso i cantanti: l'ho riscontrata in tutto il mondo, nelle *jam session*, andando in giro, tanti anni fa, perché c'è una presunzione di ignoranza, come se il cantante fosse ancora visto come il fortunato o la fortunata con la bella voce che sa solo cantare il proprio tema ma poi non sa andare oltre. Ecco, questo accadeva molto spesso in passato, ma ancora oggi ci sono pregiudizi da parte di persone che pensano che la musica jazz sia solo strumentale, o che il cantante debba solo intrattenere. Più che legittimo da un punto di vista del gusto, che non discuto! Comunque, sono testimone di questo fenomeno e ho sempre furiosamente insegnato ai miei allievi che bisognava essere musicisti-cantanti; per fortuna i giovani nascono già evoluti rispetto a noi: vedo delle giovani cantanti e musiciste sempre più indipendenti e colte, capaci di individuazione di un proprio stile e di un rapporto pienamente integrato con i musicisti. Mentre, ripeto, per quanto riguarda l'emancipazione femminile, al pari della possibilità di raggiungere certi ambienti e di ricoprire ruoli “alti” nella politica, nell'industria, così come nella musica, in Italia i livelli dirigenziali vedono percentuali bassissime di donne in carica rispetto agli uomini: questa è un'evoluzione che deve avvenire tutta insieme, se mai avverrà... e non avviene grazie alle “quote rosa”, che sono irritanti. In paesi come Norvegia, Svezia, Danimarca, Olanda, ma anche Germania e Francia, paesi più ricchi e più colti, vi sono pari opportunità di genere, perché ci sono sostegni alla cultura e sostegni alle donne e alle famiglie! Nei paesi scandinavi la situazione è esemplare e si riflette anche nel modo di stare insieme fra musicisti e

condividere progetti, il modo in cui il mondo del jazz, la produzione e promozione culturale, l'insegnamento nelle scuole e nei conservatori è tutto un gran mondo che insieme va avanti, ben supportato dallo Stato e con un'impresaria collegata con un occhio ben rivolto al futuro dei propri giovani. Hanno donne che possono avere una carriera e una famiglia, e dei giovani che hanno la sensazione di avere un futuro davanti a loro. Beati loro.

D. Dopo aver toccato nelle precedenti domande il tema del contributo specificamente femminile al jazz, e del suo avvenuto o mancato riconoscimento da parte della comunità jazzistica, vorrei adesso intrecciare, da un lato, questioni e aspetti di appartenenza etnico-culturale, sociale e razziale (se è lecito usare senza questo termine equivoci, di fatto molto usato nella letteratura sul jazz), e, dall'altro lato, questioni e aspetti relativi invece all'appartenenza di sesso e di genere. La domanda mi è stata suggerita dalla lettura, mentre preparavo questa intervista, l'ascolto di un brano di John Lennon che, lo confesso, non conoscevo e che, pur non essendo mai stato un fan o un estimatore eccessivo della carriera solista dell'ex-Beatles, mi ha colpito davvero molto; e poi la lettura di un'intervista con la studiosa di femminismo Cinzia Arruzza apparsa poco tempo fa proprio su "Scenari" Il brano di Lennon è "Woman is the Nigger of the World" (dall'album *Some Time in New York City*, 1972) e, come si può facilmente vedere fin dal titolo, intreccia in modo certamente provocatorio ma anche intelligente e, soprattutto, finalizzato all'emancipazione femminile anziché al mantenimento di una condizione di subordinazione, i suddetti aspetti etnico-culturali, sociali e razziali, da un lato, e quelli di sesso e di genere, dall'altro. Quanto all'intervista, invece, la succitata studiosa di femminismo Cinzia Arruzza, la quale, rispondendo a una domanda sulla celebre filosofa e attivista politica Angela Davis¹¹, ha spiegato: "persino quando rappresentano momenti di rottura della continuità storica, i movimenti sociali e politici non rompono magicamente con i pregiudizi, le dinamiche psicologiche, il senso comune e le gerarchie esistenti al livello dei rapporti sociali. Questo vuol dire, molto concretamente, che sono

¹¹ Per completezza e precisione riporto la domanda dell'intervistatrice, Ginestra Bacchio, la quale chiedeva: "gli 'avversari' teorico-politici della Davis sembrano essere [spesso] gli stessi attivisti neri [...]. La battaglia femminista, in quegli anni di forti rivendicazioni civili, si doveva scontrare insomma con altre istanze ritenute più 'urgenti' dai compagni di lotta uomini. Chiunque abbia frequentato ambienti politici, non solo negli anni '60-'70, sa quanto paradossalmente molto spesso proprio ambienti progressisti siano concretamente ostili alle battaglie femministe. Sembra quasi, oggi come ieri, che il primo vero nemico sia 'in casa'". Come ho già detto, l'intervista in questione a Cinzia Arruzza, curatrice della traduzione italiana, verte fondamentalmente sulla nuova edizione del famoso libro di Angela Davis *Donne, razza e classe* (2018).

tendenzialmente contraddittori: le Black Panthers, ad esempio, sono state giustamente criticate per le loro tendenze e pratiche sessiste, incluse istanze di violenza sessuale, ma al contempo portarono avanti parole d'ordine avanzate in termini di liberazione di genere e videro il protagonismo di decine di donne nella direzione di progetti e sezioni locali. [...] Il conflitto anche all'interno dei movimenti sociali e delle organizzazioni politiche di cui si fa parte è spesso l'unico modo efficace per avviare un processo di trasformazione interna che porti a superare il più possibile atteggiamenti e pratiche sessiste o razziste" (cfr. Bacchio 2018). Alla luce di ciò, vorrei sapere se tu, da jazzista, da cittadina impegnata su un piano etico-politico e, in generale, da donna, hai mai avuto l'impressione che, anche all'interno della comunità musicale, ci si ritrovi talvolta a dover constatare con amarezza che "il primo vero nemico è in casa" (nel senso specificato nell'intervista che ho appena citato). Ovvero, l'impressione che a volte i primi a opporre un muro o una barriera al giusto riconoscimento delle proprie rivendicazioni di emancipazione femminile possano essere paradossalmente i propri colleghi e amici con cui, sul piano musicale, si condividono magari momenti irrinunciabili e indimenticabili, e che, sul piano etico-politico, soprattutto nel caso di jazzisti di colore o appartenenti a gruppi soggetti a discriminazioni, sollevano giustamente le proprie pretese e rivendicazioni, ma che non sembrano disposti a sposare la medesima causa quando si tratta di spostare il discorso dalla variante etnico-culturale o razziale a quella di genere o sessuale.

R. In parte ho già risposto prima, dicendo che nella mia esperienza di musicista che ha suonato tanto anche all'estero, tra i musicisti ho quasi sempre riscontrato un'attitudine aperta, corretta, attenta e sensibile a questo tipo di tematiche. Poi, è chiaro, ci sono singoli casi, sacche di machismo qui e là, ma sono delle tristi eccezioni che mi disgustano abbastanza. D'altra parte, invece, in posti "duri" come New York fui testimone di un senso notevole di comunità e di protezione da parte dei musicisti nei confronti delle proprie colleghe. Mi colpì molto. In Italia al tempo eravamo molto più "cani sciolti"... Ad ogni modo, il mondo dei musicisti jazz, seppur con tutti i suoi difetti, si evolve, ha dai suoi giovani gli esempi migliori, è un'isola felice paragonata ad altri ambiti. Pensiamo al movimento #metoo (che in me provoca *mixed feelings*, ma questa è un'altra storia...) che, partito dal mondo del cinema, si sta espandendo ai piani alti... Non potrebbe accadere nel jazz, non in quella misura. Una musicista mediocre non potrebbe mai per raccomandazione o altro ritrovarsi su un palco insieme a Sonny Rollins o Wayne Shorter... Confesso che mi sembra di stare parlando al passato. Stiamo vivendo un momento storico difficile, terribilmente confuso, di ipnosi collettiva, ispirata alla più bieca "cultura del nemico". Può capitare di vedere sui social un jazzista leghista o sovranista, un ossimoro

vivente. È un momento di grandi contrapposizioni, anche nel nostro paese, in cui le forze che portano il “nuovo” mettono addirittura in dubbio la legge sull’aborto e tutta una serie di conquiste delle donne degli scorsi decenni. Si tratta di fenomeni che fanno abbastanza impressione e che credo richiederanno ai noi donne tutte, ma a quelle impegnate nella cultura in particolare, di essere presenti: chi ha la visibilità dia l’esempio. Questi anni caotici ci hanno fatto danno da tanti punti di vista: c’è nel nostro paese, più che negli altri paesi europei senz’altro, una decrescita per mancanza di ricambio nel pubblico; i giovani non ci sono più tanto ai concerti e un tipo di cultura nazionalpopolare che sembra avanzare a grandi passi in Italia mi fa temere molto. In molti paesi nel mondo la donna è ancora “the nigger of the world” e in quelli dove l’analfabetismo è pesante i rischi per le donne aumentano in modo esponenziale. Il cosiddetto femminicidio fa vittime in famiglia. In questo caso, il nemico può essere in casa.

D. Come ultima domanda, infine, ti dico che, all’interno della tua vasta e poliedrica produzione musicale, mi ha sempre colpito in maniera particolare e, invero, fortemente impressionato per efficacia e intensità delle interpretazioni, il tuo disco *So Right* del 2007 (con partner del calibro di Enzo Pietropaoli, Aldo Romano e Danilo Rea). Un disco, *So Right*, dedicato interamente a riletture in chiave jazz di alcuni classici di una protagonista indiscussa del Novecento musicale come Joni Mitchell (senza distinzioni di generi, in questo caso, fra musica “seria” o “colta”, musica jazz, e musica *popular*, data la qualità assoluta dell’artista). Tenuto conto di ciò, vorrei sapere se, per una jazzista come te, confrontarsi con la rilettura di uno standard (in un senso ampio del termine) o di un repertorio “maschili” o “femminili” quanto alla loro composizione comporta delle differenze oppure no, per esempio sul piano delle emozioni ricevute dai brani e ritrasmesse poi, mediante l’esecuzione, al pubblico. Puoi dirci qualcosa, in generale, su ciò che è in gioco (per così dire) sul piano espressivo, emotivo e comunicativo in un’operazione musicale e culturale interamente “al femminile”, come quella di *So Right* o altre analoghe?

R. Non ci sono assolutamente differenze, nel senso che la bellezza vince! Scelgo brani che sento profondamente e chiaramente amo l’opera di Joni Mitchell, sono attratta profondamente da lei come artista, come penna, ma così come sono attratta dalla scrittura poetica di Leonard Cohen o Bob Dylan. Su questo piano, non sento particolarmente questa tematica; né la sento particolarmente rispetto a un testo, a meno che non parli di qualcosa che è esclusivamente maschile; e, comunque, nell’interpretazione c’è sempre l’entrare in contatto con i sentimenti, i pensieri, le istanze che si stanno narrando. Tutto quello che pertiene all’umano è cantabile e interpretabile. Diciamo che nei miei lavori come *So Right* il rapporto

con la penna di Joni Mitchell è un rapporto di interesse per il suo essere un'artista quasi rinascimentale: poetessa, dove la poesia governa la forma musicale, perché alcune sue strutture asimmetriche mi suggeriscono proprio questo; e la sua capacità di incontrare musicisti come Jaco Pastorius o Wayne Shorter, e di esporsi al cambiamento dopo l'incontro con questi musicisti, mi parlano di una musicista che in fondo, anche se non lo dice, procede come una musicista jazz. I *soundpaintings* da lei ricercati nella realizzazione del disco *Mingus* sono un manifesto di *interplay*, di interrelazione estrema nel fornire una tessitura mobile, pulsante, alle strutture delle sue composizioni e a quelle di Mingus. Essere una musicista jazz per me significa agire in questo ambito di relazione viva con i musicisti con un ascolto reciproco basato sulla fiducia. Il mio femminile è parte del mio strumento, del mio bagaglio, questo è tutto. Non vi è stata in me differenza di sentimento o approccio ai testi di Joni Mitchell e quelli di Chico Buarque nel mio disco *Core / Coração*. È una domanda che non mi pongo.

Bibliografia

Adorno Th. W.

2006 *Metafisica. Concetto e problemi*, Einaudi, Torino.

2009 *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.

2018 *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*, Mimesis, Milano-Udine.

Antoinette, H.D.

1998 *Black Women in American Bands and Orchestras*, Scarecrow Press, Lantham (MA)-Kent.

Arruzza C.

2018 Prefazione ad A. Davis, *Donne, razza e classe*, Edizioni Alegre, Roma, pp. 9-17.

Bacchio G.

2018 *Donne, razza e classe. Intervista a Cinzia Arruzza*, in "Scenari. Il settimanale di approfondimento culturale di Mimesis", 31 maggio 2018: <http://mimesis-scenari.it/2018/05/31/donne-razza-e-classe-intervista-a-cinzia-arruzza>.

Benjamin W.

1995 *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus*, Einaudi, Torino, pp. 75-86.

Calvin S.

1975 *Missing Women: On the Voodoo Trail to Jazz*, in "Journal of Jazz Studies", vol. 3, n. 1, pp. 4-27.

Carles P. e Comolli J.-L.

1973 *Free Jazz. Black Power*, Einaudi, Torino.

- Cavavero A. e Restaino F.
2002 *Le filosofie femministe*, Bruno Mondadori, Milano.
- Cerchiari L.
1997 *Il Jazz. Una civiltà musicale afro-americana ed europea*, Bompiani, Milano.
- Dahl L.
1989 *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazzwomen*, Lighthouse Editions, New York.
- Davis A.
2018 *Donne, razza e classe*, Edizioni Alegre, Roma.
- DiFranco A.
2004 *self evident. poesie e disegni*, minimum fax, Roma.
- Fayenz F.
1997 *Il secolo del jazz*, in A. Polillo, *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afroamericana*, Mondadori, Milano, pp. 825-835.
- Gatto G.
2018 *L'altra metà del jazz. Voci di donne nella musica jazz*, Kappa Vu, Udine.
- Gioia T.
2007 *L'arte imperfetta. Il jazz e la cultura contemporanea*, excelsior 1881, Milano.
- Hancock H., Shorter W. e Ikeda D.
2018 *Storie di vita, jazz e buddismo*, Esperia, Milano.
- Horkheimer M. e Adorno Th. W.
1997 *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.
- Marino S.
2018 *Adorno e l'estetica del jazz come pseudos*, Postfazione a Th. W. Adorno, *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 115-143.
- Mauro W.
1997 *La storia del jazz*, Newton Compton, Roma.
- Merighi G.
1973 Prefazione a P. Carles e J.-L. Comolli, *Free Jazz. Black Power*, Einaudi, Torino, pp. IX-XXIX.
- Placksin S.
1982 *American Women in Jazz: 1900 to the Present. Their Words, Lives, and Music*, Wideview Books, New York.
- Polillo A.
1997 *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afroamericana*, Mondadori, Milano.
- Russino R. e Oliva V.
2014 *John Lennon. You May Say I'm a Dreamer. Testi commentati*, Arcana, Roma.

Sabbatucci G. e Vidotto V.

2002 *Storia contemporanea. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari.

Salvati M.

1997 *Il Novecento*, in C. Pavone (a cura di), *Novecento. I tempi della storia*, Donzelli, Roma, pp. 18-44.

Shipton A.

2011 *Nuova storia del jazz*, Einaudi, Torino.

Soules K.

2011 *"Playing Like a Man": The Struggle of Black Women in Jazz and the Feminist Movement*, Cedarville University. Music Senior Capstone Projects.

Tucker S.

2004 *A Feminist Perspective on New Orleans Jazzwomen. A NOJNHP Research Study*, New Orleans Jazz National History Park-University of Kansas.

Vittolo P.

2002 *Guida al jazz. Gli autori e le musiche dal bebop alla creative music*, Bruno Mondadori, Milano.

Jazz, libertà ed emancipazione femminile (con un'intervista a Maria Pia De Vito)

Il jazz è stato spesso, se non sempre, considerato dagli storici, dai critici musicali e dagli stessi musicisti come un genere musicale collegato essenzialmente alla libertà e all'emancipazione. Da un punto di vista interno o squisitamente musicale, ciò è sempre stato associato ad aspetti fondamentali e qualità distintive di questo genere come l'improvvisazione (la quale, a sua volta, può essere intesa ovviamente in modi diversi) e l'interplay, il dialogo libero fra i musicisti durante la performance. Da un punto di vista esterno o extramusicale, ciò è sempre stato associato alle radici del jazz negli spiritual e nel blues, e nell'eredità e nello spirito "neri" che essi veicolano, includendo dunque la lotta per l'emancipazione da una condizione di schiavitù, razzismo, segregazione, soggiogamento ecc. In questo articolo dapprima analizzo alcuni aspetti di una tale connessione fra jazz, libertà ed emancipazione, e poi pongo la domanda se ciò che vale per la lotta per l'emancipazione dei neri espressa da questa musica nel corso del decenni (specialmente con "stili" o "correnti" del jazz come il be-bop o il free jazz) sia anche valido per la lotta per l'emancipazione femminile che ha caratterizzato in misura non minore il Novecento. L'articolo comprende anche un'intervista originale su questo tema a una delle cantanti jazz italiane più importanti e rinomate, Maria Pia De Vito, la quale contribuisce a far luce sulla domanda-guida se, quando e quanto il jazz abbia fornito un contributo alla libertà ed emancipazione femminile.

PAROLE CHIAVE: Jazz, libertà, femminismo, Angela Davis, lotta per l'emancipazione

Jazz, Freedom and Women's Emancipation

Jazz music has often, or always, been considered by historians, music critics and also musicians as a kind of music essentially connected to freedom and emancipation. From an inner or strictly musical point of view, this has always been associated to such fundamental features and distinctive qualities of this music as improvisation (which, of course, can be understood in turn in different ways) and interplay, the free dialogue or conversation between the musicians during the performance. From an outer or extra-musical point of view, this has always been associated to the roots of jazz music in the spirituals and the blues, and in the "black" heritage and spirit that they convey, thus including the struggle for emancipation from a condition slavery, racism, segregation, subjugation etc. In this article I first analyze some aspects of this connection between jazz,

freedom and emancipation, and then ask if what is true for the struggle for black emancipation that this music has expressed throughout the decades (especially with jazz “styles” or “currents” like be-bop and free jazz) also holds true for the struggle for women’s emancipation that has characterized to no less extent the history of the 20th century. The article also includes an original interview on the topic with one of the most important and celebrated Italian jazz singers, Maria Pia De Vito, who contributes to shed light on the guiding question if, when and how much jazz has contributed to women’s freedom and emancipation.

KEYWORDS: Jazz, freedom, feminism, Angela Davis, struggle for emancipation

Biografie autori

Leonardo Vittorio Arena insegna Storia della filosofia contemporanea presso il Dipartimento di Scienze dell'informazione all'Università di Urbino. Tiene corsi di meditazione basati sulla musica e fa concerti suonando il sintetizzatore e l'ipad con varie formazioni, nella cornice dell'improvvisazione radicale o libera. Ha scritto molti libri sul pensiero orientale per Arnoldo Mondadori Editore, Rizzoli, Piemme e Mimesis, spaziando dal romanzo al saggio, alle traduzioni, oltretutto dalle lingue europee, dal sanscrito, cinese e giapponese.

Alessandro Bertinotto è professore di Filosofia teoretica presso l'Università di Torino. È stato ricercatore in Estetica all'Università di Udine (2009-2017) e membro del comitato esecutivo della European Society for Aesthetics (2012-2018). Tra i suoi interessi di ricerca figurano l'estetica, la filosofia dell'arte, la filosofia della musica, l'idealismo tedesco, la teoria della soggettività, la teoria dell'immagine, l'ermeneutica. Negli ultimi anni si è occupato prevalentemente di estetica e filosofia dell'improvvisazione. Il suo libro più recente, *Esequire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione* (2016), verte sulla filosofia dell'improvvisazione musicale. L'elenco delle sue pubblicazioni è disponibile qui: http://www.dfe.unito.it/do/docenti.pl/Show?_id=abertine#profilo; <https://sites.google.com/site/alessandrobortinotto>; <https://cardiogroup.academia.edu/AlessandroBertinotto>.

Arrigo Cappelletti, pianista jazz e compositore, dopo una laurea in Filosofia con Enzo Paci e aver insegnato alcuni anni nei licei, si è dedicato al jazz realizzando finora 30 dischi a suo nome di cui almeno sei (*Samadhi, Reflections, Pianure, Terras do risco, Trio in New York, Mysterious*) hanno avuto importanza nella definizione di una via italiana al jazz fatta di lirismo, introspezione e collegamenti con altre culture. Ha collaborato con importanti musicisti come Steve Swallow, Barre Phillips, Bill Elgart, Ralph Alessi, Mat Maneri, John Hebert, Furio Di Castri, Giulio Visibelli, Bruce Dittmas. Molto attivo nella didattica jazzistica, ha pubblicato di-

versi libri fra critica e autobiografia: *Il profumo del jazz* (1996), *Paul Bley, la logica del caso* (2004), tradotto in inglese per la Vehiculepress di Montreal, *La filosofia di Monk* (2014) con Giacomo Franzoso, e *Le avventure di un jazzista-filosofo* (2016). Attualmente è docente principale di Piano e composizione jazz al Conservatorio di Venezia.

Furio Sandrini, scrittore, satirist e artista multimediale, noto ai più come “Corvo Rosso”, lo pseudonimo che ha scelto per la sua attività di vignettista, è il creatore de *Gli Inesistenti*, i personaggi, nati nel 2002, rigorosamente in “bianco su nero”. “Corvo Rosso” esercita una puntuta e puntuale critica sui temi più complessi e scabrosi della nostra convivenza quotidiana, in tutte le loro im-possibili declinazioni. Furio Sandrini/Corvo Rosso è autore, fra gli altri, della raccolta di racconti metropolitani dal titolo: *0-24 divieto di sosta* e di una serie di racconti “istantanei” sulla Grande guerra. Particolarmente apprezzato per i suoi aforismi, pubblicati in una trilogia: *Sisifo sul Sofà, o l'arte della fuga; Le necro-logiche istantanee di vita non vissuta; Mille perché & qualche risposta* (2002), pubblicati e tradotti in inglese per i tipi di Osa Books & Media, Furio Sandrini/Corvo Rosso dà voce ai suoi testi poetici in performance live con affermati musicisti jazz del panorama nazionale e internazionale.

Raul Catalano, dopo essersi laureato in filosofia presso l'Università Ca' Foscari di Venezia nel 2012 con una tesi dedicata alla filosofia della musica di Adorno, nel 2018 ha completato gli studi musicali presso il Conservatorio di Venezia “B. Marcello” diplomandosi in Batteria e Percussioni Jazz. Nel 2015 ha pubblicato per Mimesis il saggio *La filosofia di Han Bennink. L'improvvisazione secondo un batterista*. È attivo come esecutore e come didatta presso varie scuole di musica nel veneziano e ha collaborato con rinomati musicisti della scena jazzistica italiana.

Giacomo Franzoso, pianista, compositore e insegnante. Spinto dalla ricerca di una libertà interpretativa ed espressiva, si interessa alla musica moderna e in particolare al jazz e all'improvvisazione. Laureato in Conservazione dei Beni Culturali all'Università Ca' Foscari, si diploma con lode in Jazz presso il Conservatorio “B. Marcello” di Venezia. Partecipa a seminari jazz in Italia, tra cui Siena Jazz, e frequenta l'Hudson Jazz Workshop a New York. Le sue esperienze artistiche e collaborazioni professionali sono legate al jazz, al gospel, alla musica pop, corale e d'autore. Col pianista Arrigo Cappelletti è autore de *La Filosofia di Monk o l'Incredibile Ricchezza del Mondo* (2014). Partecipa al Premio Lelio Luttazzi, al concorso Musicultura, suona per il festival Piano City Milano e Venetojazz, si esibisce per la Rai. Cura come traduttore alcune edizioni musicali, tra cui *Studi Tecnici Giornalieri* e *Hanon. Il Pianista Virtuoso* (Volontè&Co). Collabora con la rivista “Scenari”.

Giacomo Fronzi, laureato in Filosofia (Università di Lecce) e in Musicologia (Università “Ca’ Foscari” di Venezia), diplomato in Pianoforte, è dottore di ricerca in Etica e Antropologia filosofica. Svolge attività di ricerca nell’ambito dell’estetica contemporanea e della filosofia della musica. Collabora con “Il Manifesto” e con “MicroMega”. Ha collaborato con la RSI (Radiotelevisione svizzera) e attualmente collabora con Rai Radio3 in qualità di autore e conduttore. È autore di circa settanta pubblicazioni, delle quali sei sono monografie. Tra le principali: *Theodor W. Adorno. Pensiero critico e musica* (2011); *Electrosound. Storia ed estetica della musica elettroacustica* (2013); *La filosofia di John Cage. Per una politica dell’ascolto* (2014); *Philosophical Considerations on Contemporary Music. Sounding Constellations* (2017). Attualmente è docente di ruolo di Filosofia e Storia nei licei. Nel 2017 ha conseguito l’abilitazione scientifica nazionale per professore associato di Estetica.

Daniele Goldoni is currently professor of Aesthetics of the Arts at Ca’ Foscari University of Venice and of Aesthetics in the master MASVIC. He wrote monographs on Marx, Hegel, Hölderlin (*Gratitudine*, 2013) and *Stili di vita* (with R. Shusterman and R. Dreon, 2012); papers on philosophy, aesthetics (*Arte come un gesto: singolare e condiviso* 2016), media-induced changes in culture and economy (*A Musical-Philosophical Approach to Creativity & Economy* 2015; *Cultural Mutation: What Media do to Culture*, 2015; *The Religion of Creativity: a Destructive Justice*, 2017; *Creatività: storia di un equivoco. Con conseguenze* 2017); music (*Fonoperiferie* 2011, *Improvvisare* 2012, *Che cosa è contemporaneo in musica?* 2013; *Composizione e improvvisazione* 2013; *Liberazione della vita* 2015, *Sorprendente* 2016, *Silenzio* 2017). Art director for the workshops for improvisation of Ca’ Foscari of ElettrofoscariEnsemble and of the Ca’ Foscari JazzFest (2013-2017) and autumn season 2018, as a musician (trumpet) he plays jazz, free improvised music, in electronic contexts.

Stefano Marino, dottore di ricerca in Filosofia (2008) presso l’Università di Bologna, borsista del DAAD e della Fritz Thyssen Stiftung (2009; 2011) presso la Albert-Ludwigs-Universität di Friburgo, è attualmente ricercatore di Estetica presso l’Università di Bologna. Le sue ricerche vertono principalmente sull’ermeneutica, la teoria critica, la filosofia della musica e l’estetica della moda. Tra le sue pubblicazioni si segnalano: le monografie *Aesthetics, Metaphysics, Language: Essays on Heidegger and Gadamer* (2015), *Aufklärung in einer Krisenzeit: Ästhetik, Ethik und Metaphysik bei Theodor W. Adorno* (2015), *La filosofia di Frank Zappa* (2014), *Gadamer and the Limits of the Modern Techno-scientific Civilization* (2011); le traduzioni dei libri di C. Korsmeyer, *Il senso del gusto* (2015) e di H.-G. Gadamer, *Ermeneutica, etica, filosofia della storia*

(2014) e *Che cos'è la verità* (2012); e infine i volumi come co-curatore: *Philosophical Perspectives on Fashion* (2016), *Theodor W. Adorno: pensiero dialettico ed enigma della verità* (2016), *Nietzsche nella Rivoluzione Conservatrice* (2015), *Filosofia e Popular Music* (2013). È inoltre batterista e suona nella band di post-rock strumentale Comandante Brioche.

Massimo Donà, filosofo e musicista jazz, è docente ordinario di Filosofia Teoretica presso la Facoltà di Filosofia dell'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano. Collabora con il settimanale "l'Espresso". Tra le sue numerose pubblicazioni: *Sull'assoluto. Per una reinterpretazione dell'idealismo hegeliano* (Einaudi 1992), *Aporia del fondamento* (2000), *Arte tragedia tecnica* (con Massimo Cacciari, 2000), *Filosofia del vino* (2003), *Aporie platoniche. Saggio sul 'Parmenide'* (2003), *Sulla negazione* (2004), *Joseph Beuys. La vera mimesi* (2004), *Magia e filosofia* (2004), *Serenità. Una passione che libera* (2005), *La libertà oltre il male. Discussione con Piero Coda ed Emanuele Severino* (2006), *Filosofia della musica* (2006).

Tra le sue ultime pubblicazioni con Mimesis, ricordiamo: *La filosofia di Miles Davis* (2015) e *In principio* (2017). Come musicista jazz, ha al suo attivo sette cd.

Giovanni Matteucci è Professore ordinario di Estetica all'Università di Bologna. Ha pubblicato numerosi saggi ed è autore di diversi volumi, tra i quali: *Il sapere estetico come prassi antropologica* (Pisa 2010), *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno* (Milano-Udine 2012), *Il sensibile rimosso. Itinerari di estetica sulla scena americana* (Milano-Udine 2015), *Philosophical Perspectives on Fashion* (London 2017, ed. con Stefano Marino), *Estetica della moda* (Milano 2017). Ha curato l'edizione italiana di classici del pensiero contemporaneo (tra cui, per Mimesis, Th. W. Adorno, *Variazioni sul jazz*, 2018) e volumi collettanei su vari aspetti del dibattito attuale in ambito estetico. Dirige la rivista "Studi di estetica".

Lorenza Bottacin Cantoni ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Filosofia all'Università di Padova, è specializzata in Filosofia francese del Novecento e collabora con le cattedre di Storia della filosofia contemporanea e di Estetica presso il Dipartimento di Filosofia di Padova. Ha trascorso un periodo di studio e insegnamento al Boston College e ha partecipato a numerosi seminari in Italia e all'estero. Ha pubblicato articoli sul pensiero di Levinas e di Blanchot, sul rapporto tra filosofia e letteratura, è traduttrice del volume di E. Falque, *Passare il Rubicone. Alle frontiere della filosofia e della teologia* (2017), ha lavorato come editor per la rivista "Universa – Recensioni di Filosofia" ed è consigliere direttivo dell'associazione culturale Padotopia.

Silvia Capodivacca ha conseguito la laurea e il dottorato di ricerca in Filosofia all'Università di Padova, e una laurea in Storia presso l'Alma mater di Bologna. I suoi interessi di ricerca si concentrano prevalentemente sul pensiero contemporaneo di area francese e tedesca. Tra le sue pubblicazioni principali, si ricordano la monografia su Nietzsche (*Danzare in catene*, 2009, "Premio Siracusa opera prima"), il confronto tra filosofia e psicoanalisi sul tema del tragico (*Sul tragico. Tra Nietzsche e Freud*, 2012, menzione d'onore al concorso "Vittorio Sainati") e il risultato di un progetto di storia orale svolto a partire dal racconto di un reduce della Seconda guerra mondiale (*Novecento. La storia, una vita*, premio "Charta sporca").

Andrea Colombo è dottorando in Filosofia all'Università degli Studi di Padova, dove si è laureato con una tesi su Gilles Deleuze e la soggettività matematica. Il suo progetto di dottorato continua ad occuparsi dei rapporti tra la filosofia francese del Novecento e le scienze contemporanee, indagando in particolare concetti come il divenire, l'immanenza e la virtualità. Accanto a questo, si occupa dell'aspetto matematico e trascendentale di altri pensatori contemporanei, come Alfred North Whitehead e Pavel Aleksandrovič Florenskij.

Nicola Curcio, dottore di ricerca all'Università di Padova, borsista del Deutsches Akademisches Austauschdienst (DAAD, Universität Freiburg), già docente incaricato di Filosofia presso la LMU (München), ha tradotto fra l'altro numerosi testi di e su Heidegger e ha redatto una monografia sulla lezione heideggeriana *Che cos'è metafisica?* (1992).

Enrico Fongaro è professore associato all'Università di Tōhoku (Sendai), dove insegna Estetica e Lingua italiana. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla Scuola di Kyoto e la filosofia giapponese contemporanea, sul rapporto tra lo Zen e le arti, sulla filosofia interculturale. Autore di diversi articoli e saggi sul pensiero giapponese, dirige e cura l'edizione italiana delle *Opere* di Nishida Kitarō presso le edizioni Mimesis.

Marcello Ghilardi insegna Estetica presso il Dipartimento FISPPA dell'Università di Padova. Le sue ricerche si concentrano sul tema dell'alterità, sul rapporto tra arte ed esistenza e sulla possibilità di un pensiero interculturale. Tra i suoi libri più recenti: *Arte e pensiero in Giappone* (2011); *Filosofia dell'interculturalità* (2012); *Il vuoto, le forme, l'altro* (2014, 2017²); *L'estetica giapponese moderna* (2016); *La filosofia giapponese* (2018).

Alberto Giacomelli, dottore di ricerca in filosofia teoretica e pratica, collabora presso il dipartimento FISPPA dell'Università di Padova con le cattedre di Estetica e Storia della filosofia contemporanea. I suoi princi-

pali interessi di studio riguardano l'estetica, l'intercultura e la filosofia di area tedesca del XIX e XX secolo, con particolare riferimento al pensiero di Nietzsche. È autore di contributi in riviste e volumi nazionali e internazionali, del testo monografico *Simbolica per tutti e per nessuno. Stile e figurazione nello Zarathustra di Nietzsche* (2012), nonché traduttore e curatore dell'opera di Ryōsuke Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone* (2017).

Giovanni Gurisatti insegna Storia della filosofia moderna presso il Dipartimento FISPPA dell'Università di Padova. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla filosofia tedesca tra Otto e Novecento, in particolare su Schopenhauer, Benjamin, Heidegger, Schmitt, autori di cui ha tradotto e curato varie opere. Riferimenti alla filosofia di Heidegger sono presenti anche nella sua ultima monografia, *L'animale che dunque non sono. Filosofia pratica e pratica della filosofia come est-etica dell'esistenza* (2016).

Emanuela Magno insegna Storia della Filosofia buddhista presso l'Università degli Studi di Padova. Studiosa delle tradizioni intellettuali sudasiatiche e dei rapporti tra le filosofie occidentali e quelle indiane, è autrice di monografie e saggi critici sull'opera di Nāgārjuna e di lavori di filosofia interculturale. Tra le sue monografie: *Pensare l'India* (2012); *Nāgārjuna. Logica, dialettica e soteriologia* (2012); *Introduzione all'estetica indiana. Arte e liberazione del sé* (2009).

Federica Negri è docente aggiunto di Estetica e Antropologia filosofica presso lo IUSVE di Venezia e Verona. La sua ricerca si concentra sulla filosofia contemporanea. Tra le varie pubblicazioni, *La passione della purezza. Simone Weil e Cristina Campo* (2005), *Ti temo vicina, ti amo lontana. Nietzsche, il femminile e le donne* (2011) e *Il punto cieco. Note su L'occhio e lo spirito di Maurice Merleau-Ponty* (2013), oltre a *Estetica e comunicazione. Piccolo manuale non soltanto per graphic designer* (2016).

Chiara Pasqualin ha studiato Filosofia presso l'Università degli Studi di Padova e la Scuola Galileiana di Studi Superiori. Nel 2013 ha conseguito il Dottorato di ricerca presso l'Università di Padova e la *Leopold-Franzens-Universität* di Innsbruck. È stata successivamente assegnista di ricerca dell'*Universidade de São Paulo*, Brasile. Attualmente è titolare di un *Habilitationsstipendium* presso l'Università di Koblenz-Landau. Ha pubblicato articoli sul pensiero di Heidegger e Jaspers in riviste italiane e internazionali. È inoltre autrice della monografia: *Il fondamento "patico" dell'ermeneutico: affettività, pensiero e linguaggio nell'opera di Heidegger* (2015).

Scenari

Rivista semestrale di filosofia contemporanea & nuovi media

COSTO PER L'ABBONAMENTO ANNUALE, 3 NUMERI:

DALL'ITALIA: prezzo 24,00 euro

DALL'ESTERO (Europa): prezzo 35,00 euro

DALL'ESTERO (Paesi Extraeuropei): prezzo 40,00 euro*

OPZIONI DI PAGAMENTO:

Versamento sul c/c postale n. 001008816447

Bonifico, coordinate bancarie:

Unicredit Ag. di c.so Sempione, 76 Milano

IBAN: IT59B0200801634000101289368

BIC/SWIFT UNCRITM1234

INTESTATO A:

MIM EDIZIONI SRL

via Monfalcone, 17/19

20099 Sesto San Giovanni (Milano)

EFFETTUATO IL VERSAMENTO, SI PREGA DI INOLTARE LA RICEVUTA DI PAGAMENTO

ALLA MAIL:

commerciale@mimesisedizioni.it

o via fax al numero 0289403935

Per acquistare la singola copia:

[http:// www.mimesis-scenari.it](http://www.mimesis-scenari.it)

* Solo in caso di spedizioni all'estero (Paesi Extraeuropei ed Europa) la spedizione è a carico del cliente. Per le spedizioni in Italia le spese di spedizione sono a carico della Casa Editrice

FINITO DI STAMPARE
DICEMBRE 2018
DA DIGITAL TEAM – FANO (PU)