

Figure dell'estetica

7.

Collana diretta da

Giuseppe Di GIACOMO (Università "La Sapienza", Roma)

Comitato scientifico

Ignasi ROVIÒ ALEMANY (Università "Ramón Llull", Barcellona)

Fiorella BASSAN (Università "La Sapienza", Roma)

Fabrizio DESIDERI (Università di Firenze)

Pina DE LUCA (Università di Salerno)

Giuseppe Di GIACOMO (Università "La Sapienza", Roma)

Claudio ZAMBIANCHI (Università "La Sapienza", Roma)

*Se pareba boves, alba pratalia araba,
et albo versorio teneba, negro semen seminaba.
Gratia tibi agimus, potens sempiternus Deus.*

Il presente volume viene pubblicato con il contributo
dell'Università La Sapienza - Roma

Leonardo V. DISTASO

DA DIONISO AL SINAI
Saggi di filosofia della musica

© Proprietà letteraria riservata
Edizioni AlboVersorio, Milano 2011

www.alboversorio.it
mail-to: alboversorio@alice.it
tel.: (+39)340.9247340

EAN: 978-88-89130-86-5

Direzione editoriale: Erasmo Silvio STORACE
Progetto grafico: Erasmo Silvio STORACE

INDICE

INTRODUZIONE	p. 11
CAPITOLO 1 In cammino verso Dioniso. Socrate, Platone, Nietzsche	p. 13
CAPITOLO 2 2. La musica fra Trauerspiel e Tragödie. Alcuni scritti del giovane Benjamin	p. 47
CAPITOLO 3 Il suono interminabile. Ebraismo e musica in Arnold Schönberg.	p. 55
CAPITOLO 4 La tragedia dell'ascolto: tracce di ebraismo schönbeghiano nella musica di Luigi Nono	p. 109
CAPITOLO 5 La voce dell'essere	p. 125
NOTE	p. 139

Geist kann man nicht habitieren.

Erich Rothacker, 1925

In cantina voglio andare,
il mio vino voglio bere;
un omino con la gobba ahimé compare
e si beve il mio bicchiere.

In cucina voglio andare,
a scaldare il mio brodino;
un omino con la gobba ahimé compare
e mi rompe il pentolino.

Nella stanza voglio andare,
a mangiare il panpepato;
un omino con la gobba ahimé compare
e metà ne ha già mangiato.

Prega bambino mio,
per l'omino con la gobba prega Iddio.

Der bucklicht Männlein in Des Knaben Wunderhorn

Introduzione

Io stimo tanto più un filosofo quanto più egli è in grado di dare un esempio. [...] Ma l'esempio deve essere dato con la vita visibile e non semplicemente con dei libri, a quel modo quindi che insegnavano i filosofi della Grecia: con l'aspetto, l'atteggiamento, il vestito, il cibo, i costumi più ancora che con il parlare o addirittura con lo scrivere.
Friedrich Nietzsche, *Schopenhauer come educatore*, 1874

La fata, presso la quale si ha diritto a un desiderio, c'è per ognuno. Solo che a pochi riesce di ricordarsi del desiderio che hanno espresso; così solo pochi si accorgono del suo compimento nel corso della loro esistenza.
Walter Benjamin, *Infanzia berlinese*, 1933

In questo libro sono raccolti una serie di saggi il cui filo conduttore è la messa in questione del rapporto tra filosofia e musica. La riflessione si è spinta fino alla radice del problema, nel tentativo, credo riuscito, di cogliere l'origine comune di filosofia e musica. Credo, con ciò, di essere giunto alle soglie della loro compostibilità e di aver indicato, con questo, la strada per mettersi in ascolto dell'essenza di tale problema. È doveroso dire che a tale indicazione, che qui ho svolto come fosse un compito anatomico, sono giunto lasciandomi guidare dal problema stesso, che mi ha suggerito i termini generali, la profondità del tema e l'urgenza che questo problema assume nell'orizzonte dell'interrogazione che la filosofia pone a se stessa nell'obbedire al suo dovere. La filosofia non ha problemi da risolvere, per cui anche stavolta non ritengo di aver risolto alcunchè; tuttavia è mia convinzione aver determinato, filosoficamente, quale siano i termini essenziali del rapporto tra filosofia e musica. L'intenzione di proseguire nell'indagine, e con ciò nel futuro tentativo di interrogarsi ancora su tale questione, non potrà che essere un proseguimento del compito che questo libro ha posto, che è quello di pensare filosoficamente la musica, negli stessi termini in cui si può pensare filosoficamente la filosofia. Le volte che mi è sembrato di aver trovato una risposta a ciò che stavo cercando, mi è parso di aver perso molto più di quanto stessi

guadagnando: il gioco sembrava svanire e il piacere della riflessione si dissolveva. È un atteggiamento che ho coltivato anche in questo libro. In effetti, appena l'interrogazione filosofica giunge a una stazione che si è cercata ardentemente, ci si accorge che il piacere che l'interrogazione provoca tende ad affievolirsi: è in quel momento che non si vede l'ora di ricominciare, di riprendere la strada e di porre subito un'altra domanda. Ogni possibile risposta diventa un ri-porre: la risposta si rovescia in un porre-di-nuovo altre domande, e finalmente il gioco continua. Niente è più vitale del gioco dell'interrogare e del rispondere sapendo che La risposta non c'è, e non ci sarà, finché non decidiamo di calare il sipario sulla nostra capacità di vivere e sulla gioia di corrispondere all'interrogazione infinita. Quindi, pur avendo indicato nell'essenziale i termini del problema del rapporto tra filosofia e musica, questo libro è aperto a nuovi quesiti, sulla base delle domande che in esso ho posto.

Il lettore mi permetta di aggiungere a margine una notazione di carattere personale che può decidere di leggere o saltare e passare alla lettura del testo. Al di là delle difficoltà intrinseche dovute alla natura del problema, questo libro è stato scritto con grande fatica e ha attraversato, insieme a me, il periodo più difficile della mia vita. Un periodo contrassegnato da numerose sconfitte, da ostacoli continui che si sono sovrapposti alla sua stesura, da una collana di difficoltà che hanno segnato i giorni rendendoli a tratti soffocanti, a momenti disperati. Qui non ha alcun senso fare un elenco, soffermarmi nelle descrizioni, esporre singole situazioni che al lettore non possono interessare affatto: sono stati giorni lunghi, opachi, tagliati da una lunga penombra, taluni abissali, altri asfittici in cui l'aria era irrespirabile, un continuo di problemi personali, psicologici, fisici. Ogni tanto l'oscurità è stata rischiarata da un lampo che ha gettato luce nello spazio circostante, ma la caduta successiva riportava tutto a uno scorrere indistinto, un'attesa a cui non corrispondeva nulla. Questo libro ha accompagnato tutti questi giorni, qualche volta pensarlo è stato consolatorio, altre volte era come una piaga che si aggiungeva alle altre. Ho tuttavia sempre cercato di tenere lontani da esso i riflessi della mia condizione e credo di esserci riuscito. Mi è sembrato, talvolta, di sperimentare in prima persona le esperienze e le riflessioni di Rudolf, il protagonista del romanzo di Thomas Bernhard *Cemento*, nell'intento di scrivere, e fallire, il suo saggio su Felix Mendelssohn Bartoldy. Ora che questo lavoro è provvisoriamente finito posso dire di essere riuscito a portarlo a termine, sapendo che non si tratta di una fine, e tuttavia consapevole che esso è temporaneamente compiuto. Per questi motivi, e non per altro, questo libro è dedicato solo ed esclusivamente a me stesso.

1. In cammino verso Dioniso. Socrate, Platone, Nietzsche

Quand'è che il suono diventa musica? Soprattutto nei superati stati di piacere e di dolore della volontà, quando la volontà tripudia oppure è mortalmente atterrita, in breve nell'*ebbrezza del sentimento: nel grido*. In confronto allo sguardo, quanto più potente e più immediato è il grido!
Friedrich Nietzsche, 1870

Senza la musica la vita sarebbe un errore.
Friedrich Nietzsche, 1888

1. La domanda che interroga il rapporto tra filosofia e musica si radica nel superamento del socratismo e del platonismo. Con *superamento* si intende pensare una prospettiva non socratica e non platonica in vista di una ricomprensione della loro stessa radice. Ciò non vuol dire che la prospettiva socratico-platonica possa essere tolta di mezzo una volta per tutte: superarla vuol dire ripensarla lasciandola com'è, e lasciarla com'è vuol dire poter pensare altrimenti. Tale *ripensamento* è, a nostro giudizio, il modo di delineare i margini di quell'orizzonte e, nello stesso tempo, indica il senso del rapporto tra filosofia e musica.

Nei primi dialoghi socratici la relazione tra *mousiké* e *philosophia* è pensata nel luogo del *sophos* che è portatore di una *sophia* intesa come esperienza e padronanza di una *techne* (*Protagora* 321d): una capacità basata sull'intelligenza e l'abilità pratica, qualità che definiscono il valore artistico della musica. Questa è concepita come arte musicale (*sophia* musicale) e, al pari della retorica, e proprio *in quanto* arte, si presenta nella forma del sistema trasmissibile attraverso l'insegnamento – una *techne*, appunto. La musica è intesa come un sapere pratico che, pur perdendo il mero valore di intrattenimento, non può essere considerata una scienza: essa è una *sophia* – riprendendo il concetto inteso da Pindaro (*Olimpiche* I, 15, 187; *Pitiche* I, 42; III 200) – una disciplina complessa e articolata, un'arte indipendente basata sul valore dell'armonia quale spettro di conoscenze matematico-razionali (*Fedro* 268d-e), ma non un *episteme*. Il musicista deve dedicarsi allo studio della musica, ma per essere vero sapiente non basta ciò (*Filebo* 17c-d). Per essere una scienza, la musica dovrebbe diventare un sapere che si accompagna alla conoscenza del giusto e del buono: *sophia* ed *ethos* danno fondamento a una *mousiké* sottratta al mero giudizio estetico e alla semplice manifestazione sensibile del mondo intelligibile, pronta così ad assurgere al rango di scienza suprema e non più di semplice arte empirica.

Ma per essere tale, la musica deve rientrare a pieno titolo nell'impianto metafisico che Platone ha predisposto per la *philosophia*. Essa deve trovare una collocazione tra

mondo intelligibile e mondo sensibile oltrepassando il piano estetico della sensibilità, superando quello della mera fatticità e della padronanza della *techne* e andando incontro alla filosofia fino a raggiungerla sul suo stesso piano. La musica deve superare il piano dell'arte per accogliere e somigliare a ciò la poesia può insegnarle: nel *Critone* e nello *Jone* (533e-534c), e poi ancora nel *Cratilo* (406a) e nel *Simposio* (196d-197b) la *mousiké* è ricondotta all'invocazione alle Muse e al *desiderio*, aprendo così la dimensione magica e irrazionale che servirà a Platone per emendare e completare quella artistico-razionale della *sophia* e compiere il primo passo verso la *philosophia*. Qui Platone accoglie nel suo sistema le antiche leggende elleniche (*Leggi* IV, 719c) che consideravano il musicista come colui in grado di muovere e commuovere l'anima rivelando così la radice dei principi del mondo. Di nuovo, la metafisica basata sulla relazione tra mondo intelligibile e mondo sensibile ne costituisce il fondamento: lo stato emotivo dell'anima apre all'abisso dell'ispirazione e considera il musicista come colui che non solo possiede un'arte, ma è ispirato e posseduto dalle Muse (*Simposio* 254a; *Leggi* III, 682a; *Fedro* 249c-d), e ritorna così all'inafferrabile luogo originario della parola: il divino che parla attraverso la Musa (*Jone* 534b-d).

Tale dono concesso dagli dèi a colui che si fa anello di congiunzione tra il molteplice sensibile e il cosmico armonizzarsi delle Idee fa maturare la teoria del bello musicale quale prodotto dell'azione del dinamismo armonico nella contemplazione della bellezza: le Muse non bastano, il loro delirio non è sufficiente a determinare il valore dell'opera musicale né il ruolo dell'artista. Superando il piano della sensazione piacevole Platone accoglie i principi dell'armonia musicale (in particolare sviluppati nel *Timeo* e nelle *Leggi*) come slancio per elevare il piacere al livello intellettuale, collocandolo su un piano per cui della musica si deve poter parlare in termini di *piacere razionale* che solo l'uomo colto, capace di cogliere l'essenza della bellezza nel giusto assemblaggio di parole melodie e ritmi, può raggiungere (*Timeo* 80a-b; *Leggi* II, 667, sgg.; 669a-b).

A questo punto la musica, superate le angosce dell'irrazionale e i moti dell'ispirazione magica, allontanati i pericoli dionisiaci dell'incanto, dell'estasi e dell'ebbrezza, si può rifugiare nel cielo alto dell'armonia dialettica: un'armonia che rispecchia il principio cosmico delle relazioni ideali che, per *somiglianza*, si riflettono analogicamente nei moti e negli stati dell'anima, e da questa alle altre anime per empatia (*Leggi* II, 653d-654a).

La considerazione dialettico-filosofica della musica trova così finalmente il suo compimento: il superamento del piano artistico della musica – con il suo *scandaloso* limitarsi all'orizzonte estetico – determina il senso della musica all'interno del complesso metafisico platonico, come un tramite fra le due dimensioni fondamentali. Nella mediazione tra la passività nell'ascolto delle Muse e l'abilità nel padroneggiare una tecnica compositiva, frutto di una *sophia* artistica e atta a dare espressione al dettato delle Muse, Platone concentra la sintesi della sua visione del rapporto tra musica e filosofia sui pilastri concettuali di quest'ultima.

Anche per la musica il destino – come era per la filosofia – è segnato dalla *mimesis*: poiché il bello è connesso al bene nella misura in cui si imitano pensieri e caratteri morali ideali, la mimesi musicale – come unità di gesto, parola, armonia e ritmo – rappresenta ed esprime propriamente l'*ethos* dell'uomo, e non la sua *aisthesis* (*Repubblica* III, 395 sgg.; *Leggi* II, sgg.). D'altronde il *Filebo* (51c) è chiaro su questo punto: la

bellezza pura, percepita e compresa dall'orecchio dell'uomo *dialetticamente* istruito, si coglie nei suoni puri articolati che sono il sostrato sensibile delle figure ideali armoniche; in tal modo il bello musicale risiede nel bene morale alla cui educazione ci si conforma come alla filosofia dialettica (*Ippia maggiore* 297c; *Leggi* II, 663b; *Fedone* 74 sgg; *Repubblica* VI, 510d-511a). L'analogia tra bello e bene, musica e filosofia, si fonda sulla relazione tra mondo sensibile e intelligibile, nell'armonia e nel ritmo legati insieme sul terreno del sostrato sonoro, nel cuore dell'impianto metafisico che Platone costruisce per la filosofia in quanto tale. Il concetto di *verità bella* determinato dalla *Repubblica* (VII, 516a, 517b-d, 518b) apre la strada a convertire la questione della musica in quella della dialettica: la risalita al mondo ideale coinvolge oramai entrambe le attività dell'anima.

Al poeta e al filosofo sono rivelate *bellezza* e *verità* divine; esse vengono poi trasmesse nell'insegnamento – altro privilegio – dopo che l'ispirazione ha incontrato la tecnica come suo ricettacolo e ha innalzato l'opera sul piano della valore etico dell'armonia in quanto immagine dell'ideale. Il musicista, lontano oramai dall'essere un artista, si assimila al filosofo nel compito di tenere le orecchie aperte all'ascolto di quelle relazioni sonore che, combinate armonicamente, riflettono sul piano uditivo la visione ideale che il filosofo coglie fuori dalla caverna. Il patto tra *mousiké* e *philosophia* è ora siglato sul piano della *verità* e sul cammino della *dialettica*, dunque del *logos* dispiegato nel discorso e nella sua rappresentazione mimetica.

2. Fatta questa premessa interroghiamo più in dettaglio alcuni temi relativi alla domanda intorno al rapporto tra filosofia e musica nella prospettiva socratico-platonica così presentata, prospettiva che ritroviamo in sintesi in *Fedone* 60d-61b, là dove Socrate viene interrogato da Cebete per spiegare perché, chiuso in carcere e a pochi giorni dalla morte, abbia composto un inno in onore di Apollo e alcuni versi presi dalle favole di Esopo. Socrate replica che ha composto un inno e dei versi poetici per rispondere a un sogno ricorrente che gli ripeteva continuamente: "Socrate, fa' musica".

Ora, perché Socrate risponde alla chiamata del sogno che gli sollecita di fare musica componendo poesie e inni e non lasciando che siano i suoni articolati della musica a realizzare di per sé il sogno? Perché la sua anima non potrebbe trovare pace e riposo nella sufficienza del suono puro piuttosto che nella composizione di versi accompagnati da una musica che si fa ancella della parola? La risposta è implicita nella considerazione che il Socrate platonico fa subito dopo: egli aveva supposto che il sogno volesse incitarlo a proseguire sul cammino della filosofia e che *fare musica* equivallesse a *fare filosofia*, essendo *la filosofia la più grande musica* che sia nel mondo. Rispondere al sogno di fare musica con la *composizione* di parole e musica corrisponde alla visione contenuta nel *Fedone* (e proseguita nel *Sofista*) che il filosofo *partecipa ontologicamente* (*Fedone* 101c, *Parmenide* 132c-d) all'in-sé del mondo sul piano delle nozioni intelligibili (*logoi*) e della conseguente *imitazione conoscitiva* e non doxomimetica (*Sofista* 267e), fondata sulle stesse relazioni dell'essere e sulla partecipazione delle essenze ideali tra loro.

Questa partecipazione ontologica e conoscitiva si esplicita sul piano del *logos* dialettico nella prospettiva di una mimesi più giusta e più alta che, mediante i suoi ragionamenti, si stringe alla natura propria di ciò che è (*Sofista* 253d-254; *Repubblica*

III, capp. 6-9). La fuga in avanti verso l'ideale lascia dietro di sé il luogo muto dell'ispirazione museale, e il suo silenzio, per andare incontro e dispiegarsi nella parola (quella dimenticanza che la musica della Musa è parola muta, innanzitutto). Sarà il linguaggio dialettico, dunque *conoscitivo* e perciò *comunicativo*, che farà della filosofia il piano più alto dell'umano in quanto esplicitazione sensibile del linguaggio dialettico nel suo essere *mimeisthai*, nel suo corrispondere alla verità della cosa e al fatto e all'azione di cui parla, elevando l'animo dei giovani fino al livello più alto della Repubblica. La musica questo non può farlo se non si accompagna alla parola – che le offre il significato e con esso le porge gli attriti del mondo – e alla voce imitativa (*Cratilo* 423b-d). Solo se la musica accompagna la parola, il canto può imitare la realtà e cogliere l'essenza della cosa – il suo 'che cosa è' – e in questo, rispecchiarsi nella filosofia (*Cratilo* 423e).

In tal senso *fare musica* per Platone, nelle parole di Socrate, si inserisce compiutamente nel piano complessivo della giusta e pura *mimesis* formulata nella *Repubblica* secondo un'ottica segnatamente antisoggettiva e antiprospettica

«che deve cogliere gli dèi come essenze ideali, poste al di là delle vicissitudini e delle peripezie della caducità umana».¹

Questo ideale non può essere destinato alla sua realizzazione senza il coevo riferimento al mondo imperturbabile del divino – e dunque al distacco dalle deformazioni delle passioni e delle emozioni – insieme al rifiuto della tragedia e del suo carico di *pathos* e di finitezza, condizioni proprie ma inessenziali dell'umano, secondo questo Platone.²

Come è stato ben evidenziato,³ il cammino che porta Platone a superare la prospettiva omerica e la tradizione poetica espressa dalla tragedia poggia sul modello ideale della *mousiké* apollinea inscritta nel programma pedagogico e musicologico di Damone Ateniese, maestro e consigliere di Pericle. Accogliendo la psicologia pitagorica, la teoria musicale alessandrino-ellenistica di Damone sostiene

«una sostanziale identità tra le leggi che regolano i rapporti tra i suoni e quelle che regolano il comportamento nell'animo umano»

in modo tale che fare musica incida sulla regolazione delle istituzioni e delle leggi dello stato.⁴ Spostando il problema musicale sul piano dell'*ethos* veniamo a capire che se da un lato la parola ha trovato la sua dimora nel piano retorico del *logos*, che aderisce corrispondendo al reale effettuale, dall'altro la musica si è posta come luogo di elevazione morale dell'anima e di edificazione della persona, supportandone il carattere propriamente sociale. In entrambi i casi è la parola che domina la scena del discorso musicale, indirizzando l'individuo al bene e offrendogli una musica che consenta tale elevazione solo se si accorda e accompagna la parola: «l'anima deve imitare la qualità dei suoni», ma tale qualità è data sempre e solo nell'accordo del *logos* retorico fondato sulla parola.⁵

Sostenere la stretta relazione tra *ethos* e musica, ritenendo questa un mezzo dell'espressione e della coltivazione della virtù o, per contro, del vizio nel cuore della *polis*, significa ritenere che i cambiamenti e gli aggiornamenti delle leggi e dei procedimenti

della musica modifichino anche le leggi dello stato. Per questo l'analisi platonica fa attenzione ai procedimenti della composizione musicale e al suo potere sull'animo umano: tale analisi si conclude nei capp. 10-12 del terzo libro della *Repubblica* con il rigetto dell'auletica e degli strumenti a molte corde dirigendo i valori estetici della musica fino a fonderli con la visione etico-politica della *Repubblica*.

Se questa è la prospettiva, l'unica possibilità concreta per riconoscere nella musica la più alta filosofia è quella di seguire con la lira e la cetra il canto melodico, frutto di armonia e ritmo che accompagnano la parola (*Repubblica*, 398d-399d). Questa, e solo questa, è la strada che segna il destino della musica nel suo rapporto con la filosofia: la vittoria di Apollo su Marsia. Prima di fondersi con Dioniso, sul cammino che va incontro allo *spirito della musica*, Apollo si accompagna alla lira e alla cetra: lo spirito apollineo-pitagorico pervade la qualità morale e politica della comunità attraverso la purificazione delle passioni, e la vittoria di Apollo sul Sileno Marsia rappresenta l'instaurazione del primato della parola e del canto, della narrazione e della rappresentazione, sul suono articolato e sulla musica pura.

È nell'importante cap. 10 del terzo libro della *Repubblica* che Platone spiega il sogno di Socrate dandogli fondamento. La melodia, dice Platone, si compone di parole, armonia e ritmo, e dato che le parole in musica sono e dicono lo stesso che le parole non cantate, esse imitano i modelli virtuosi secondo il piano della giusta *mimēsthai* più sopra delineata. A ciò Platone aggiunge una tesi fondamentale:

«Armonia e ritmo debbono accompagnare le parole».⁶

La conseguenza di ciò è il rifiuto delle armonie in cui si esprimono moti e stati dell'animo che inducono gli affetti a perturbamenti, a disequilibri e sbandamenti dannosi alla vita civile e all'elevazione morale dell'anima. Così le armonie ionica, lidia, sintolidia e mixolidia sono condannate perché molli e conviviali, sconvenienti, languide e lamentose. Rimangono perciò le armonie che possono adattarsi al canto e alla melodia originati da strumenti che non hanno bisogno di molte corde né capaci di tutte le armonie (*Repubblica*, 399d). Ciò significa che la vittoria di Apollo porta con sé la sintesi formale del canto, risultato dall'unità di parola e suono prodotto dalla lira e dalla cetra: il canto deve essere espressione di una poetica eticamente appropriata alle esigenze della comunità – esso deve essere formativo, formalmente realizzato, corrispondente nell'imitazione al vero e al giusto, narrativo-esplicativo e retorico-poetico – e deve essere un canto cantato da una voce libera di esprimersi nella linea melodica dominante senza sovrapposizioni e moltiplicazioni armoniche, senza

«ritmi variati né cadenze d'ogni specie, ma vedere quali sono i ritmi appropriati a una vita ordinata e virile; e quando si sono veduti, obbligare il piede e la melodia ad adeguarsi alle parole proprie di un simile genere di vita, e non le parole al piede e alla melodia.» (*Repubblica*, 399e-400a)

Come non comprendere i termini della condanna di Marsia e del suo *aulòs*, con la sua ricchezza di suoni, la polivocità, la moltitudine di piani sonori, l'allargamento della prospettiva acustica fino all'unione di tutti i suoni?⁷ Come non comprendere che nella fondazione platonica la voce non può essere sostituita dal soffio musicale dell'*aulòs*

e dalla sua complessa e multiforme armonizzazione? Come non capire, infine, che la parola non può essere accompagnata da uno strumento che le farebbe perdere quel significato eterogeneo che sola la rende giusta (e perciò bella), da uno strumento polifonico che armonizzerebbe la linea melodica al punto da farle perdere la linearità utile a sostenere i valori di verità e di conoscenza, giustezza e regolarità? L'*aulòs* tiene occupata la bocca, che invece dovrebbe *cantare il valore*; la lira rende libera la bocca di esprimere l'unità di *logos* ed *ethos* sul piano apollineo della giusta *mimēisthai*. L'*aulòs* aliena la parola articolata e il canto poetico, deforma e sconvolge ponendoci in faccia alla Gorgone, allo sprofondare dell'intelletto da cui Atena è rifuggita, perché

«il flauto non contribuisce in alcun modo a perfezionare l'intelligenza. Esso contrasta con il bisogno di istruirsi, impedendo di servirsi della parola.»

Tale furore orgiastico, catartico ma delirante,⁹ espressione della potenza del terrore, non può rientrare nella dimensione platonica della verità che può solo articolarsi nel *logos* che accompagna il suono lungo il cammino che porta all'idea.

3. Uno scolio. Se continuiamo a concentrarci sulla *Repubblica* troviamo le ragioni che hanno portato la filosofia a essere fondata sulla capacità dello sguardo e del vedere. Ma non si tratta *soltanto* di vedere: per Platone vedere è *vedere ciò che è proprio*, e ciò che è proprio è ciò che è oggetto del *vedere propriamente*. Troviamo scritto, infatti:

«chi pensa seriamente alle “cose che sono”, non ha nemmeno tempo libero per abbassare lo sguardo alle cose degli uomini, riempirsi d'invidia e di astio combattendo con loro. Tali persone guardano invece a oggetti ordinati e sempre invariabilmente costanti, e osservano che non si fanno reciproca ingiustizia, ma che se ne stanno tutti ordinati secondo un principio razionale» (*Repubblica*, 500b-c).

Vedere, dunque, è un vedere ciò che è immutabile e costante: esso è l'ordine di ciò che è, *il ciò-che-è in quanto è come è* e permane immutabile rispetto a ciò che si vede sul piano orizzontale dell'umano dove le cose sono nella loro incostanza e nel loro cambiamento, e dunque non sono.

Ora, *l'in quanto-è-come-è*, *il ciò-che-è*, è l'in sé che è tale solo perché in rapporto all'idea: *ciò-che-è* è uno nell'idea. Dunque non si tratta solo di vedere, ma di *vedere e non vedere*: di vedere non solo con gli occhi, ma con l'intelletto ciò che non è soltanto visibile, quanto piuttosto invisibile, ovvero il pienamente intellegibile. Leggiamo direttamente questa pagina platonica per coglierne l'estrema ambiguità:

«E diciamo che quelle molte cose si vedono, ma non si colgono con l'intelletto, e che le idee invece si colgono con l'intelletto, ma non si vedono. Ora, qual è in noi l'organo che ci fa vedere le cose visibili? – La vista, rispose. – e, continui, non è l'udito che ci fa sentire le cose udibili? E non ci sono gli altri sensi a farci sentire tutte le cose sensibili?» (*Repubblica*, 507c).

Si tratta, allora, di vedere con l'intelletto *ciò-che-è* ovvero l'idea di ciò che vediamo

con il senso della vista, quindi di vedere non con la vista, ma con quella capacità intellettuale di penetrare con lo sguardo la cosa per vedere *che cosa essa è*: superare il piano estetico-sensibile per cogliere l'idea come ciò che una cosa è nel suo *non-essere-questa-cosa-qui*. Non è un vedere che getta lo sguardo sulla cosa per fermarsi alla sua esistenza: è un vedere che pretende di oltrepassare il piano dell'esistenza finita per cogliere, intellettualmente, ciò che essa è entro uno sguardo che astrae verso il piano ulteriore dell'idea.¹⁰

Quando poco oltre Platone sostiene la superiorità della facoltà della vista e del visibile sopra le altre facoltà, dobbiamo fare attenzione a definire tale superiorità come quella della semplice vista:

«Ora, hai riflettuto, feci io, quanto maggiore pregio l'artefice dei sensi abbia voluto conferire a quello di vedere e di essere visti?»

Tale superiorità poggia, dice Platone, su un terzo elemento senza il quale la facoltà della vista e del visibile sono niente. Questo elemento è la luce:

«Di una specie non insignificante sono dunque il senso della vista e la facoltà di essere veduti, se sono stati congiunti con un legame più prezioso di quello che tiene insieme le altre combinazioni (quello che tu chiami *luce*), a meno che non sia cosa spregevole la luce. – Spregevole? Disse. Tutt'altro!» (*Repubblica* 507e-508a)

Ecco il punto: la facoltà della vista non sarebbe nulla senza la luce; la luce rischiarà ciò su cui la vista si posa e fa vedere ciò che altrimenti sarebbe nel buio, perciò invisibile.

La sguardo vede ciò che la luce illumina; noi vediamo ciò-che-è in quanto è *illuminato*; noi vediamo, intellettualmente, l'illuminato e la-cosa-che-è in quanto illuminata; la cosa è tale perché la vediamo nella luce per cui ciò che *vediamo veramente* è la luce che riflette sull'oggetto facendolo essere ciò-che-è. *Vedere propriamente è vedere la luce*. Se lo sguardo si fermasse alla mera cosa vedremmo solo la sua caduca presenza, ma se sosteniamo lo sguardo verso la luce che lo illumina vedendo la cosa vedremmo la luce e coglieremmo sulla sua superficie l'idea della cosa: l'idea è la luce della cosa. Solo in questo senso la facoltà della vista è l'organo superiore tra i sensi: perché essa vede l'idea come luce. Questo l'udito non lo può fare e per questo esso ha bisogno della parola per rendere intelligibile il suono e la voce: la parola dà luce al suono, ne illumina la superficie sonora restituendo a essa ciò che, per Platone, non ha: il riflesso della luce, il suo *che-cosa-è*. Ciò spiega quanto dicevamo prima, ovvero perché per Platone la musica ha bisogno della parola per trovare forma (*eidos*) ed essere degna di abitare nella sua Repubblica.

Il grido ad Apollo che Glaucone lancia poco dopo (*Repubblica* 509c) è l'annuncio della luce che apre il mondo visibile nel suo trascendimento intelligibile. Questo trascendimento passa attraverso la necessità dell'immagine per superarla in vista dell'invisibile colto intellettivamente: il primo passo nel mondo visibile è quello dell'immagine che deve essere oltrepassata perché la vista sia libera dai suoi vincoli e perché la forma sia visibile dall'intelletto secondo verità, ovvero *in sé* per ciò che il visibile è nell'illuminazione:

«Ecco: l'anima è costretta a cercare la prima parte ricorrendo, come a immagini, a quelle che nel caso precedente erano le cose imitate.» (*Repubblica* 510b)

e questo come momento iniziale della risalita al mondo intelligibile; poi

«essi (i geometri) si servono e discorrono di figure visibili, ma non pensando a queste, sì invece a quelle di cui queste sono copia: discorrono del quadrato in sé e della diagonale in sé, ma non di quella che tracciano, e così via; e di quelle stesse figure che modellano e tracciano, figure che danno luogo a ombre e riflessi in acqua, si servono a loro volta come di immagini, per cercar di vedere quelle cose in sé che non si possono vedere se non con il pensiero, dianoeticamente [...] allora comprendi che per secondo segmento dell'intelligibile io intendo quello cui il discorso attinge con il potere dialettico, considerando le ipotesi non principi, ma ipotesi nel senso reale della parola, punti di appoggio e di slancio per arrivare a ciò che è immune da ipotesi, al principio del tutto; e, dopo averlo raggiunto, ripiegare attenendosi rigorosamente alle conseguenze che ne derivano, e così discendere alla conclusione senza assolutamente ricorrere a niente di sensibile, ma alle sole idee, mediante le idee passando alle idee; e nelle idee termina tutto il processo.» (*Repubblica* 510d-511a-c)

La necessità della parola in musica si fonda anche su questa considerazione: solo la parola è illuminata dalla luce dell'idea e solo essa può restituire all'oscurità dell'udibile quella chiarezza che le consente la risalita al piano etico della conoscenza noetica. Con Platone la musica si dilegua rispetto al piano estetico per risolversi interamente su quello etico-noetico: l'invisibile deve poter essere controllabile e conoscibile, non può rimanere confinato nella regione oscura dell'abisso dionisiaco. Solo molti secoli dopo si potrà riparlare di verità della musica sul piano estetico, ma allora la verità avrà tutt'altro statuto.

4. Ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818)¹¹ Schopenhauer restituisce alla musica la sua proprietà essenziale muovendo un passo oltre il carattere mimetico dell'arte, pur rimanendo nell'orizzonte metafisico platonico: la musica partecipa dell'essenza del mondo non perché ne fornisca un modello; essa, pur essendo a suo modo un'arte rappresentativa, non riproduce le cose e gli eventi del mondo restituendoceli sotto altra forma, né riporta sul piano sensibile la sfera delle idee, ma esprime la volontà stessa nella sua oggettivazione sonora.

La musica è rivelazione della volontà e non abbisogna di un elemento estraneo (la parola) per realizzarla: là dove la musica è accompagnata dalla parola, questa non aggiungerebbe o toglierebbe nulla al carattere proprio della musica: quello di essere espressione e partecipazione dell'essenza stessa del mondo – la volontà.

Il fondamentale § 52 segna la costruzione di un rapporto essenziale, seppur ambiguo, tra musica e mondo per cui la musica rappresenta il grado supremo di oggettivazione della volontà, della vita e delle aspirazioni coscienti dell'uomo, senza bisogno che questa rivelazione passi attraverso il vaglio oggettivo della parola e del linguaggio – anche qualora la musica si esprima tramite la voce e il canto.¹² L'accento messo sul ruolo della melodia che ci racconta la storia segreta della volontà illuminata dalla riflessione, si accompagna al distacco completo della stessa melodia dalla lingua della

ragione per seguire la sua strada espressiva e il suo procedere costruttivo. La melodia rivela, attraverso se stessa, i più profondi segreti della volontà e del sentimento e prende definitivamente le distanze dal *concetto*, che si rivela sterile per esprimere e corrispondere a quell'intima essenza del mondo, a quella sapienza profonda: ora è la musica che può rivelarle, da sé e di per sé, essendo la lingua che la ragione non comprende e per la quale il concetto è impotente.¹³ Ecco perché per Schopenhauer

«chi si sforza di accomodare la musica alle parole e di adattarla agli eventi ha la pretesa assurda di farle parlare una lingua che non è la sua.»¹⁴

Il genio musicale, invece, non riproduce musicalmente il fenomeno, ma fa parlare la musica *con la lingua sua propria*, che è immediata immagine della volontà in se stessa: solo in tal modo la parola poetica o la rappresentazione pantomimica possono accompagnare la musica nel suo percorso espressivo e costruttivo intorno alla manifestazione dell'immediato volere.¹⁵ In altre parole, la prospettiva aperta da Schopenhauer sposta la riflessione filosofica sulla musica dal paradigma imitativo-rappresentativo (che cosa la musica 'dice' e 'significa' nel suo accompagnare la parola all'incontro con il mondo fenomenico), al paradigma rivelativo-espressivo ('che cosa dice la musica' è il *come* essa lo dice superando il piano dell'effetto sensibile per giungere al piano superiore della connessione tra pensiero umano e volontà come essenza del mondo).

Per giungere a questa considerazione Schopenhauer percorre la strada che conduce al superamento del concetto e al coglimento dell'idea *nell'arte*. Il *concetto* è astratto e discorsivo, afferrabile dalla ragione e comunicabile con la parola; esaurito nella sua definizione, esso è oggetto del pensiero razionale, opera dell'azione di un soggetto determinato secondo il *principium individuationis (unitas post rem)*. L'idea è, dal canto suo, assolutamente intuitiva, perfettamente determinata e oggetto di una conoscenza che oltrepassa il piano determinato dal *principium individuationis*. Solo l'opera d'arte del genio, secondo Schopenhauer, può cogliere e comunicare l'idea nelle forme della nostra percezione intuitiva: lo spazio e il tempo (*unitas ante rem*).¹⁶ Il carattere produttivo dell'idea è ciò che dà vita all'opera d'arte poiché fa essere ciò che non è, mentre il concetto restituisce sinteticamente solo ciò che in esso è già. Fine ultimo dell'arte è la comunicazione dell'idea attraverso l'intuizione nell'opera d'arte la quale non è, e non sarà mai, espressione di un concetto: l'opera deve essere pensata e realizzata solo come espressione immediata *senza bisogno di alcun intermediario estraneo che lo commenti*.¹⁷ Per questo l'opera d'arte non può essere allegoria la quale, significando qualcosa d'altro da ciò che esprime, è rappresentazione astratta di un concetto che distoglie dall'immagine visibile intuitiva, ossia dalla rappresentazione dell'idea intuita.

In primis è la *poesia* che riesce a manifestare l'idea attraverso la parola senza che essa si risolva in concetti astratti, ma essa è in grado di raggiungere il fine ultimo dell'arte solo se coglie e asseconda la potenza meravigliosa del ritmo e della rima:

«che la nostra facoltà di rappresentazione, essenzialmente legata al tempo, acquista con il loro aiuto un'intonazione speciale, che ci spinge a seguire interiormente ogni suono che si ripete a intervalli regolari, e ci fa quasi vibrare all'unisono con quello.

[...] fanno inoltre sorgere in noi una disposizione cieca, *anteriore a ogni giudizio*, di acquiescenza alla cosa che si recita; il che le conferisce una certa potenza enfatica e persuasiva, *indipendente da ogni ragionamento*.»

Solo così la poesia può esprimere l'idea al massimo grado di oggettività della volontà e, insieme, raffigurare nell'uomo le sue azioni e aspirazioni aprendo lo sguardo alla sua intima natura essenziale. Per superare il livello storico delle azioni e quello determinato degli uomini, la poesia non ha solo bisogno di essere una configurazione di parole e immagini, ma deve essere perlopiù un'estensione di esse nel dominio sconfinato dell'idea pura e limpida, a cui l'immaginazione giunge attraverso *il sostrato ritmico e sonoro* del discorso. Solo su questa strada il poeta si fa uomo universale e riesce a elevarsi sopra la dimensione soggettiva della poesia lirica (la descrizione della viva intuizione dei propri stati d'animo), via via verso l'idillio, il romanzo, l'epopea per giungere al *dramma*, il genere più oggettivo in cui l'universale si specchia nel suo spirito e in cui l'opera poetica non si riduce a mero strumento di espressione di un contenuto eterogeneo:

«Nessuno può prescrivergli [al poeta] di essere nobile, sublime, morale, pio o cristiano; nessuno può imporgli di essere questo e non quello; molto meno ha il diritto di rimproverarlo perché è tale e non altrimenti. È lo specchio dell'umanità, che le presenta dinanzi riflessa l'immagine di tutti i suoi sentimenti e di tutte le sue azioni.»¹⁹

Dunque è sul cammino di risalita all'intuizione dell'idea che Schopenhauer coglie il nesso tra superamento del *principium individuationis* (come soggettivazione della volontà) e partecipazione al sostrato ritmico-sonoro della manifestazione oggettiva dell'idea nell'opera d'arte. Tale nesso fondamentale è esemplarmente manifesto nella tragedia là dove la volontà lotta spaventosamente con se stessa.

In definitiva, la concezione di Schopenhauer emancipa la musica dal *logos* discorsivo e dalla ragione concettuale: tale emancipazione supporta le arti mimetiche, ma le riconduce al linguaggio proprio e non concettuale, alla materia specifica (i suoni) che sola può esprimere l'intima essenza del mondo (la volontà).²⁰ E poiché la filosofia è l'esatta ripetizione ed enunciazione dell'essenza del mondo, il rapporto tra musica e filosofia si instaura sul piano dell'espressione della volontà (e non della rappresentazione) che, da un lato si estrinseca attraverso la via di concetti generalissimi e, dall'altro, emerge esplicita nell'articolazione del suono fattosi melodia integrata con il principio armonico.

Musica e filosofia hanno in comune l'essere entrambe ricondotte, partendo dall'immediato del loro effetto, all'immediato della volontà, per poi differenziarsi nella manifestazione oggettiva del loro emergere: la filosofia come enunciazione/ripetizione secondo concetti si eleva fino ai gradi più alti della sua oggettivazione, fino a liberarsi da tutti gli interessi della volontà e a sussistere puramente in sé come origine dell'arte (§ 27); la musica come immediata espressione della volontà nel suono inteso come sua materia specifica atta a dare del mondo un'intuizione immediata nei suoi effetti. Lo schopenhaueriano *platonismo della volontà* trova nella musica la sua oggettivazione; la musica è il movimento stesso dell'oggettivazione della volontà oltre il concetto e perciò parla con la sua propria lingua (i suoni) e dice ciò che essa è dando pa-

rola al mondo: immagine della volontà, che affianca la filosofia nel suo fondamento e la supera nell'esprimere ciò che la filosofia stessa non può esprimere secondo concetti generalissimi: la fioritura della vita, la chiarezza della volontà colta direttamente nella sua luce, il visibile dell'invisibile, la parola del mondo.

5. Il carattere di radicalità della riflessione filosofica del giovane Nietzsche concerne il rapporto tra musica e filosofia. Il portato di tale riflessione, a prescindere dall'avvenuto o meno oltrepasamento della metafisica, conduce al superamento del piano socratico-platonico del *logos* e della rappresentazione, conquistando quel terreno che Schopenhauer non è riuscito a fare suo del tutto: il terreno dell'unità delle arti in un principio comune alla filosofia frutto del *movimento* dell'istinto estetico che si contrappone al puro istinto della conoscenza.²¹

Nello scritto del 1870 intitolato *Il dramma musicale greco*²² Nietzsche accusa la musica, nel suo sviluppo storico, di essere diventata *musica per l'occhio* e non *musica per l'orecchio*. La capacità espressiva della musica è divenuta tale da esser colta dall'occhio e il suo darsi come musica letteraria (*musica da leggere*, scrive Nietzsche, musica che si colora delle cose di cui si parla nel testo) segna la decadenza del gusto e la fine della vera comprensibilità della musica. Tali esiti sono risultati dell'oblio dell'elemento essenziale comune a poesia e musica, elemento celato nella coltre degli affetti, delle erudizioni, delle significazioni eterogenee e sentimentali che avvolgono il poetico come il musicale, nascondendoli.²³ Questo elemento dimenticato e tolto, essenziale e primigenio nella tragedia attica, è il *pathos*. L'azione () che riempie la scena con elementi secondari, poggiando sul dialogo come fattore fondamentale, costituisce un momento successivo e tuttavia immediato dell'oblio del tragico.²⁴

Azione, rappresentazione, dialogo, occhio e decadenza fanno tutt'uno nel movimento che conduce all'oblio del dramma musicale greco e del suo principio patico, quale *stadio preliminare della musica assoluta*. L'arte come *divertissement*; lo spettatore non più partecipe, ma alienato nella fuga dall'ansia e dalla noia dell'esistenza (la *distrazione* rispetto alla *concentrazione*²⁵); l'attenzione posta alla trama e allo svolgersi dell'azione; i valori espressi in forma didascalica e rappresentati nella dinamica del distacco delle figure dallo sfondo del coro, ipostatizzate fino a formare le identità degli attori (l'affermarsi sulla scena del *principium individuationis*), sono gli elementi che hanno condotto alla dimenticanza del *pathos* che lo spettatore ateniese serbava nella sua anima attraverso la partecipazione alla tragedia.

L'Ateniese poteva conservare l'originario stupore di fronte al dramma musicale *sostenendo* il proprio ascolto in preda a un incantesimo, *sentendo sé* e ciò che lo circondava partecipando al dramma nella sfera dell'immediato e dell'ascolto, poggiando su quel terreno fragile che si opponeva alla fede nell'indissolubilità e rigidità dell'individuo ed elevando al massimo grado la fede nella realtà, fede che equivaleva alla capacità di *pensare ascoltando*, pensare prima di ragionare.²⁶ Questo venir meno del *theorein* e questo elevarsi del *pathos* facevano uno con la messa tra parentesi del *logos apophantikos*: la sospensione del motivo concettuale e rappresentativo insito nel contenuto dialogico-dialettico del *logos* legato, in quanto prodotto, al simbolismo infinitamente imperfetto della risoluzione decadente dell'*originario*. L'Ateniese, invece, *partecipava* del principio originario e costitutivo della tragedia: il coro come espressione del *pathos* dionisiaco e il *grido come origine del linguaggio*:

«Dal grido e dal gesto concomitante è sorto il *linguaggio*: qui con l'intonazione, l'intensità, il ritmo, si esprime l'essenza della cosa, con il movimento della bocca si esprime la rappresentazione concomitante, l'immagine dell'essenza, l'apparenza.»²⁷

Come il poeta guardava i personaggi della scena dal punto di vista complessivo e musicale del coro, così l'Ateniense, messe tra parentesi l'immagine scaturita dal testo () e la dialettica dei personaggi della scena (), partecipava della musica corale unisona aderendo al *pathos* dionisiaco e superando il piano lirico della rappresentazione simbolico-sentimentale e quello dell'immagine riflessa, che pur *presentavano* lo svolgersi dell'apparenza. Questo voleva dire, per l'Ateniense, porsi sul limite di un *cerchio più grande*: il confine in cui armonia, dinamica e ritmica erano determinanti della melodia e della successione delle parole da esse determinate. Sebbene la parola fosse subordinata alla dinamica dell'azione tuttavia essa era potenzialmente elevata a un grado più alto raggiungendo il piano dell'armonia: al di là del *cerchio più ristretto* del suo contenuto (della melodia e della successione delle parole) la parola consisteva di timbro e suono, grido iniziale, essenza della cosa in quanto *presenza sonora*. Solo nel gioco tra questi due cerchi e nello *sconfinare* oltre la fine della parola – la tensione alla riconciliazione in una rinnovata *concentrazione*, il cessare dell'individualità per diventare «uomo della natura fra uomini della natura» – poteva (e forse potrà) dare voce *all'incessante e presente inizio*, prima di ogni bellezza, in quanto *lamento della notte e del tutto*:

«Il linguaggio più chiaro del genio della specie è il suono come voce di seduzione e di lamento: questo è il *mezzo* più importante per liberarsi dell'individualità.»

L'opera attuale, secondo il giovane Nietzsche, *deve poter essere superata nell'intuizione dell'antico dramma musicale ristabilendo il pathos uditivo proprio dei Greci*.²⁹ Per compiere questa risalita l'opera, *in un primo momento*, deve essere compresa proprio all'interno del piano epico-lirico – piano della decadenza che ha il suo avvio nel momento socratico-platonico in cui la parola poetica è musicata per accordarsi al suo significato, per raccontarci le vicende e i sentimenti nel loro aspetto simbolico e mimico; il piano dell'azione come risoluzione univoca della conciliazione, della determinazione dell'individualità nell'apparenza, della corrispondenza dell'intelletto alle cose,³⁰ della musica che diventa parola dell'apparenza, della verità come arte dei concetti e immagine della cosa.³¹ Ma, una volta compresa all'interno del piano epico-lirico, l'opera deve essere superata, *in un secondo momento*, in direzione del piano originario, patico e a-dialettico della *parola sonora* e del *grido originario*. Risalire al momento dionisiaco in quanto origine della musica ed essenza della tragedia vuol dire anche tornare al *pensiero etico fondamentale* in antitesi a quello cristiano e neolatino; un pensiero finalmente radicato nella comunione di musica e poesia là dove *tutto ciò che è oltre misura si deve esprimere in suoni e comprendere vuol dire intendere*:

«Non è qui il luogo opportuno [Lo sarà la *Nascita della tragedia*; N.d.A.] per indicare quale pensiero etico si ritrovi nella musica corale unisona dei Greci: essa costituisce la più netta antitesi allo sviluppo musicale cristiano, dove l'armonia, ossia il vero

simbolo della pluralità, dominò così a lungo, che la melodia ne risultò totalmente soffocata e dovette essere nuovamente scoperta.»

Proprio perché la vera musica greca era musica vocale nella tragedia, essa esprimeva quel legame naturale tra linguaggio parlato e linguaggio cantato nell'unità profonda di parola e suono, unità insita nella *derivazione notturna del suono* – oltre la luce e i riflessi del giorno (l'ora dell'occhio) – in cui il linguaggio della specie parla nel lamento: l'incessante polifonia che dice la volontà come essenza del mondo.

Proprio questo momento dobbiamo ritrovare, perché proprio esso è andato perduto nell'opera moderna: *la vita naturale dionisiaca*, la vita compresa a partire dalla musica come fondamento sensibile e vissuto del *pensato prima del ragionato*, del pensato nella notte dell'ascolto, che comprende senza guardare. Per per realizzare l'antica etica della tragedia dobbiamo ritrovare, scrive il giovane Nietzsche, l'impulso che sboccia prepotente, quel *sentimento tumultuoso e al tempo stesso folle noto a tutti i popoli ingenui e all'intera natura, quando si avvicina la primavera*.³³ E per ritrovarlo occorre una *filosofia seria* che agisca con un pensiero tale da coappartenere all'istanza dell'uomo completo, l'uomo in grado di godere non parzialmente dell'arte: *il filosofo in quanto musicista* che filosofa senza un sapere:

«Ma questo principio dimostra tutt'al più una dannosa assuefazione moderna, per cui noi non siamo più in grado di godere qualcosa come uomini completi: a causa delle arti assolute noi siamo ridotti in pezzi, e gustiamo qualcosa solo come uomini parziali, ora come uomini che dispongono soltanto dell'udito, ora come uomini che possiedono soltanto la vista, eccetera.»³⁴

Solo la musica come linguaggio universale, che colpisce immediatamente il cuore, rimette al suo posto la parola *nell'oltre-misura*; solo essa ristabilisce la parola sonora ora decaduta nel dramma lirico e agente sul piano concettuale e simbolico. E poiché l'opera e il melodramma non concedono più l'accesso all'origine dimenticata, giacché guardano il coro dalla prospettiva della scena – e non, come faceva il poeta greco, i personaggi della scena dal punto di vista del coro³⁵ – solo intendendo nuovamente l'essenza-origine della musica potremo risvegliare quei suoni perduti in vista di una nuova e rinascente unità di suono e parola in un tempo avvenire.

L'azione della tragedia greca era innanzitutto *musica in quanto tale*, l'elemento andato perduto nell'opera moderna. Ciò che il colore è per un disegno, la musica dovrebbe esserlo per la poesia: il colore e non la figura. Se la musica è usata come mezzo per *convertire le sofferenze del dio e dell'eroe nella più forte compassione degli ascoltatori*, allora essa si trova ad agire solo in un mondo concettuale: l'azione è rappresentazione, il dialogo non è *pathos*. Invece la musica, tragicamente intesa, è il *vero linguaggio universale*, poiché colpisce immediatamente il sentimento – al di qua di ogni astrazione del concetto – nel *cuore della notte in cui nasce il suono*, nel lamento che scaturisce finalmente dall'unità più grande di armonia, dinamica e ritmica e che *comprende* la melodia e la parola, nel grido accompagnato dal gesto concomitante che segna l'inizio comune di musica e linguaggio, suono e apparenza.³⁶ La liberazione dell'individuo fa tutt'uno con il lamento dell'armonia e, più in là, con la necessità (il destino) cui anche gli dèi sono sottomessi e da cui emerge la più alta possibilità della vita: l'arte.³⁷

Solo sul cammino della rinnovata unità di parola e suono potremo ritrovare quella *comunione* di poesia e musica che ci restituirà la possibilità di *comprendere realmente* – *intendere* – la musica nella sua essenza; la vera musica come musica vocale nell'unità di linguaggio parlato e linguaggio cantato, che è *propriamente musica sempre*: nel canto che è suono e non contenuto cantato e nella musica strumentale che è canto senza essere accompagnamento della parola:

«La vera musica greca è unicamente musica vocale: il legame naturale tra linguaggio parlato e linguaggio cantato non si era ancora infranto, e ciò è tanto vero, che il poeta era necessariamente altresì il compositore musicale della sua poesia. I Greci non imparavano una poesia se non attraverso il canto: anche nell'ascoltare essi sentivano la profondissima unità di parola e suono.»³⁸

Il cammino risale dalla sapienza socratica (e dall'azione euripidea) alla sapienza tragica (e dal canto della notte): esso ripercorre a ritroso la decadenza riappropriandosi della sapienza istintiva (inconscia) frutto di quel profondo stupore della vita naturale dionisiaca, l'estasi e l'incantesimo della disappropriazione.³⁹ Il cammino che riattraversa la decadenza nella direzione del *propriamente musicale* è lo stesso che attraversa la socratica *chiarezza apollinea senza alcuna mescolanza estranea*, quella chiarezza pura e trasparente che ha annunciato la scienza e l'ha fondata quale distruttrice del mondo tramite l'astrazione del concetto e la trasformazione della musica in mezzo di espressione attraverso il dialogo. La musica riattraversa questo mondo, lo ripercorre nell'interezza della sua oscurità, ma deve essere impermeabile a esso – eppure a esso intimamente connesso – offrirsi al riascolto della sua voce e del suo grido.⁴⁰ Come recuperare ciò che si è perduto nella dissoluzione del dramma musicale greco? Come risalire al luogo del pericolo da cui prese inizio tale processo di dissoluzione? Per il giovane Nietzsche

«la tragedia perì a causa di una dialettica e di un'etica ottimistiche. Ciò equivale a dire che il dramma musicale perì a causa di una mancanza di musica.»

Il socratismo, come causa prima della morte della tragedia, ha dissolto la fusione tra musica e parola separandole e opponendole l'una all'altra nell'egemonia della parola sulla musica. Il socratismo ha frammentato il canto inteso come l'oltre-misura dell'armonia – unità del suono e della sua articolazione formale – ha distrutto la strumentalità della voce e la vocalità del suono impedendone ogni possibilità di risorgenza. Il socratismo è la causa della fuga della musica dalla tragedia, ma anche del suo susseguente sviluppo come arte assoluta.

Per Nietzsche entrambe queste posizioni – l'opera moderna come rappresentazione epico-lirica della dialettica e la musica assoluta come fuga della musica in se stessa – costituiscono gli estremi della decadenza diffusa nella modernità dell'estetica: l'estetica della musica quale espressione dell'ottimistica chiarezza apollinea. Solo la nuova fusione di questi elementi polarizzati può ripresentare il carattere preliminare del dramma musicale greco; solo ricomponendo i mondi contrapposti dell'occhio (il dramma) e dell'orecchio (musica assoluta) sul *piano preliminare e determinante* della tragedia è possibile quell'arte globale che abbraccia l'eterno oltre lo sguardo sulla

successione.⁴² Solo ristabilendo il piano propedeutico del dramma musicale greco possiamo cogliere la forza dell'armonia nel grido, nella notte, nella pienezza del suono, in Dioniso eternamente fuso alla necessità apollinea della forma:

«Grido e controgrido: la forza dell'armonia. Nel canto naturale l'uomo riadatta i suoi simboli alla pienezza del suono, mentre tiene fermo soltanto il simbolo delle apparenze: la volontà, l'essenza è rappresentata di nuovo in maniera più piena e più sensibile. Nell'elevazione dell'affetto l'essenza si rivela con maggiore chiarezza, e perciò anche il simbolo, il suono, si fa innanzi più decisamente.»⁴³

Dunque, solo nella ricomprensione delle polarità da sempre fuse e reciprocamente necessitanti, e ora confuse e separate, è possibile risalire la decadenza fino a giungere alla duplice fonte dell'arte dei Greci, là dove il canto è armonia e la musica è vero linguaggio dell'origine, Apollo e Dioniso:

«Questi nomi rappresentano nel dominio dell'arte dei contrari stilistici, che incedono l'uno accanto all'altro quasi sempre in lotta tra loro, e appaiono fusi una volta soltanto, quando culmina la "volontà" ellenica, nell'opera d'arte della tragedia attica.»

6. Testo lucido e scintillante scritto nell'estate del mirabile 1870, *La visione dionisiaca del mondo* prepara alla *Nascita della tragedia* delineando il campo di quella *filosofia seria* atta a sovvertire, con una nuova estetica, l'estetica di derivazione socratica. Merita perciò una ricostruzione analitica. Il giovane Nietzsche vede nel dualismo tra Apollo e Dioniso la reale essenza della visione del mondo, possibile proprio alla luce di questa bipolarità. Apollo è il risplendente che splende nella figura; è il dio dell'arte, e la bellezza è la sua manifestazione: egli appare come bellezza nell'azione del dare forma. Il dare forma è l'apollineo. Ma se Apollo è il dio della bella illusione alla stessa stregua è anche il dio della conoscenza. La bella parvenza cui Apollo dà figura, delinea, modella e forma, è consustanziale alla chiarezza, illuminazione e delimitazione della conoscenza: è il dio della misura, del tratto, dell'immagine che chiude nella rappresentazione, il cui carattere illusorio segna la nascita di bellezza e conoscenza dalla stessa radice.

Dioniso, di contro, opera nell'ebbrezza, opposto all'elemento soggettivo (*principium individuationis*) svanito nell'universale naturale, nel generalmente umano. Dioniso riconduce al tempo in cui uomo e natura erano conciliati esteticamente, e solo il gioco (il gioco dionisiaco) può nuovamente far coesistere l'ebbrezza inafferrabile e invivibile con il suo intendimento simbolico, con la sua ineludibile possibilità di cedere alle lusinghe della parvenza che lo raffigura, anche se solo parzialmente. Darsi dandosi nella forma sembra essere il destino di Dioniso, senza cedere all'ottimistico splendore della figura che si illude di averlo svelato per sempre e tenuto tutto per sé, per poi obliarlo. L'intera azione dionisiaca sta nel gioco tra l'affidarsi alla forma apollinea, dopo aver concluso il proprio viaggio dall'Asia, e il suo resistervi per non cedere del tutto all'illusoria totalità della bella parvenza: la trasfigurazione del mondo (che più tardi diventerà trasvalutazione dei valori con la morte di Dio e l'avvenire di oltreuomo), insieme alla conciliazione sul campo di battaglia. Mai contraddizione fu più radicale e necessaria, inevitabile e reale:

«nello stesso tempo in cui lo spirito apollineo giunse a una visione piena, per così dire immobile della bellezza, nell'epoca di Fidia, Dioniso interpretò nella tragedia gli enigmi e i terrori del mondo, ed espresse nella musica tragica il più intimo pensiero della natura, la trama della "volontà" entro e al di sopra di tutte le apparenze.»⁴⁵

L'immobilità della bellezza, la delimitazione della forma, l'ottimismo della ragione, la chiarezza dell'immagine, la sua lucentezza *definitoria* e *definitiva*, la misura della visione piena e limpida nella vitrea trasparenza dell'occhio, bilanciano e rendono sopportabili gli enigmi e i terrori del mondo, consolano nell'espiazione. Enigmi e terrori che, a loro volta, attraversano le trame dell'apparenza ponendosi al di sopra di esse ed eccedendole senza mai richiudersi una volta per tutte nella potenza apollinea. Proprio questo concludersi "al di sopra" dell'apparenza rende a Dioniso il riconoscimento del suo carattere di eccedenza e inafferrabilità, la sua *oltre-misura*.

Qui, in questa pagina, il giovane Nietzsche tematizza la portata della musica per il pensiero filosofico e si abbatte come una scure sulla storia platonica della musica; qui, nel mezzo tra la visione piena di Apollo e l'enigma di Dioniso, Nietzsche ricomponne il senso della musica nel paradigma socratico-platonico dominante e lo abbatte grazie al senso dell'originario musicale proiettato sull'avvenire. Così scrive:

«Se la musica è anche arte apollinea, allora a rigore è soltanto il ritmo a sviluppare la sua forza *figurativa*, per la rappresentazione di stati apollinei: la musica di Apollo è architettura in suoni, precisamente in suoni appena accennati, quali appartengono alla cetra. Viene cautamente tenuto lontano proprio l'elemento che costituisce il carattere della musica dionisiaca, anzi della musica in generale, ossia la forza sconvolgente del suono e il mondo assolutamente incomparabile dell'armonia.»⁴⁶

Qui è tematizzato il paradigma nietzscheano del ristabilimento della visione dionisiaca della musica e il superamento della decadenza musicale attuale: la musica lirico-neo-latina, decadente e assoluta, intesa come architettura dei suoni, ha il suo strumento principe nella cetra, il cui suono accompagna la parola definendo il canto socratico. Questo è logocentrico nel senso che il *logos* fonda la parola che diventa canto drammatico, azione scenica, rappresentazione in musica, dialogo musicale. Ma tale architettura, che costruisce le linee del dramma musicale moderno d'estrazione socratico-platonica, allontana e dimentica il *carattere della musica in generale* (il dionisiaco) costituito dal *suono in quanto tale* (con la sua forza sconvolgente) e dall'*armonia*, come campo in cui la volontà melodica si manifesta nella sua immediatezza. Attraverso tale immediatezza non solo si ritorna alla condizione dionisiaca nel suono, ma si instaura la fusione di canto e mimica che dà voce e movimento alla natura: questa può parlare proprio perché in essa *risuona realmente* la voce come *canto sonoro*, preliminare all'azione drammatica e alla sua articolazione architettonica, canto che fonde in sé l'origine sonora della parola con cui la natura si manifesta al di là della sua misurazione conoscitiva e della retorica dialettica.

Ma non è tutto: il *canto sonoro* è il terreno della riunificazione dei singoli esseri (oltre l'individualità) e dell'uomo con la natura, là dove l'illusione di aver velato i terrori e le atrocità dell'esistenza è finalmente smascherata e neutralizzata nell'ascolto della voce che canta l'origine, presente nella sua eccedenza.⁴⁷

In questo modo l'esigenza di solarità olimpica, l'esigenza del mondo omerico (il mondo della bellezza), si trasfigura nell'arte e l'arte diventa *integrazione e compimento che inducono a continuare la vita*. Da qui sorge la necessità di Apollo e il suo rivelarsi nella storia dell'arte. Ma da qui si risale alla necessità di Dioniso come spirito della musica che apre a ogni possibilità enigmatica e insieme essenziale, possibilità dei compositibili e realtà realizzante, inizio sonoro di ogni visione che è *ascolto*. Alla sapienza del dolore che fu ascolto dell'inizio i Greci contrapposero lo specchio olimpico, la sfera della bellezza, la contemplazione dell'invisibile reso visibile nell'apparire speculare dell'immagine:

«da questa lotta e come monumento della vittoria di questa volontà è nata la tragedia.»⁴⁸

Il mondo divino contemplabile attraverso lo specchio che afferra il concetto nell'immagine, può perdere la sua battaglia solo grazie alla conclusiva disillusione che offre Dioniso, una disillusione che si fa di nuovo carico del peso dell'ineffabile, della possibilità dell'arte, della sorgente di arte e riflessione, una disillusione in cui

«la natura si svelava e parlava con terrificante chiarezza del suo segreto, ossia con il suono, di fronte al quale la seducente illusione quasi perdetto il suo potere.»

Tuttavia è bene dire che anche la disillusione che rivela la presenza di Dioniso, *oltre e dentro* lo specchio olimpico, rafforza la necessità apollinea piuttosto che toglierla, ponendola al centro della lotta con la necessità dionisiaca. Nella lotta la *necessità apollinea* si svela come *ethos* della misura e della forma, come estetica della bellezza, mondo dell'occhio;⁵⁰ la *necessità dionisiaca* si svela invece come *pathos* della possibilità, estetica del suono, ascolto della notte, mondo dell'orecchio.⁵¹ La lotta mostra la *doppia necessità* e ne mostra le proprietà essenziali nell'arte. Dapprima l'arte apollinea si declina nella figurazione divenendo *poesia epica* che racconta, compone, dinamizza suoni parole e azioni fino a comunicarci, attraverso una visione chiara e perspicua, le rappresentazioni artistiche come portato di una concettualità. Nell'esser tale la poesia epica nasconde proprio ciò che è più importante e che costituisce il primo passo verso la risalita alla sua necessità: *qualcosa* che la *lirica* mette in luce nonostante la sua parola sia ancora pervasa dall'elemento del concetto. Infatti la lirica ci dice, scrive ancora il giovane Nietzsche, che ciò che conta nel darsi della composizione artistica è proprio la capacità di poter creare immagini («la vera arte è il poter creare immagini») segnando tuttavia la strada non già all'arte, ma alla creazione artistica, alla sua apparenza.⁵²

Questo passaggio, pur dando ragione della necessità formale dell'opera, rivela come *il culto figurativo della civiltà apollinea* fondi soltanto la dinamica necessaria e apparente del mondo della bellezza e dell'illusione, nascondendo però quello della verità e del suo *pathos*. Né *epos* né *lirica* possono cogliere l'altra necessità, quella della *possibilità*: esse aprono sì il campo alla produzione, alla definizione dell'opera, alla sua emergenza nell'apparenza (e talvolta si illudono di averla definitivamente), ma non possono cogliere l'elemento che non solo non toglie tale necessità formale, quanto piuttosto la rafforza e le dà un senso più profondo: il senso della sua possibilità, il non-senso nella sua verità patica. Qui agisce finalmente Dioniso, qui egli lacera il

velo dell'apparenza e della chiarezza, il nucleo del concetto e della rappresentazione per poter agire con il suo movimento (la danza) e con la sua parola parlata (il suono) nel tragico:

«In un mondo così costruito e artificiosamente difeso penetrò allora il suono estatico della festa di Dioniso, dove tutto l'*eccesso* della natura in gioia, dolore e conoscenza si manifestò in uno stesso tempo. Tutto quello che fino allora valeva come limite e come determinazione di misura si dimostrò a quel punto una artificiosa illusione: l'«*eccesso*» si svelò come verità.»

Quando ciò accade – e per il giovane Nietzsche dovrà accadere di nuovo – allora l'elemento musicale si spoglia finalmente di ogni costrizione (ossia dell'architettonica del genio apollineo, della necessità della forma che si declina in definitività della rappresentazione, della misura quale bellezza apparente pronta a comunicarsi e a far diventare la parola padrona del suono e portatrice del concetto, della melodia quale figurazione ritmico-diacronica di un'azione drammatica) per far da ultimo *risuonare la voce strumentale*,

«mille volte potenziata dalla massa e accompagnata dalle basse risonanze degli strumenti a fiato.»

La necessità come possibilità segna il riscatto di Marsia e il suo eccesso svelato come verità.

Sta qui l'abilità e la profondità del pensiero giovanile nietzscheano: pur salvaguardando la qualità propria del mondo apollineo e pur comprendendo appieno il senso della sua necessità, Nietzsche pensa il carattere dionisiaco dell'arte nel suo eccesso e nella sua verità come *pathos*, e lo fa mettendosi in ascolto di Dioniso, dotando il filosofo del suo orecchio e accostando il suo pensiero a quello della musica. Perciò la nascita del pensiero tragico – perché di questo si tratta – coincide con la nascita di un pensiero che pensa con l'orecchio e si mette in ascolto. Lasciamo la sintesi della *nascita del pensiero tragico* a Nietzsche stesso:

«E la cosa più misteriosa si realizzò: venne allora al mondo l'armonia, che nel suo movimento fa immediatamente comprendere la volontà della natura. In compagnia di Dioniso si fecero ormai udire cose che nel mondo apollineo stavano artificiosamente nascoste: tutto il fulgore degli dèi olimpici impallidì dinnanzi alla sapienza del Sileno. Un'arte che nella sua ebbrezza estatica diceva la verità scacciò le Muse dalle arti dell'illusione; nell'oblio di sé degli stati dionisiaci per l'individuo con i suoi limiti e le sue misure: era imminente un crepuscolo degli dèi.»

Nello stesso momento in cui Nietzsche torna a pensare lo spirito dionisiaco nella lotta e conciliazione delle *due necessità* egli analizza i motivi per cui i Greci scelsero la via di fuga dalla vita e dalla saggezza silenica per dirigersi verso l'arte bella e apparente raggiungendo l'ottimismo apollineo. La fuga dal dolore, dal disgusto per l'atrocità e l'assurdità dell'esistenza, dal mondo della colpa e del destino, è spinta dall'esigenza di fare ordine scaricando l'impulso dionisiaco nella bella apparenza e nella rappresen-

tazione artistica. La *fuga nella rappresentazione apollinea* che permette di sopportare l'esistenza sbilancia la *doppia necessità* verso una sola polarità che diventa dominante attraverso il velo che essa impone all'uomo e al suo destino. La fuga dall'ebbrezza e dall'assurdo polarizza l'arte e la pone sul piano della conoscenza costringendo al letargo il primitivo elemento dionisiaco che resta informe, relegato nell'eccesso inaccessibile. L'arte si fa rappresentazione, la musica diventa parola che canta, dramma musicale lirico, melodramma, azione drammaturgica rasserenante e consolante, strumento atto alla redenzione illusoria: meglio sopportare la serena illusione dell'immagine compiutamente apollinea che sentire l'insopportabile peso dell'assurdità sonora ed eccedente.

Tuttavia il pensiero che pensa l'essenza della rappresentazione coglie altresì sul suo fondo il sostrato dionisiaco su cui esso poggia, come luce circoscritta e chiarezza dialettica. Il risalimento fino all'origine della tragedia consente a Nietzsche di risvegliare il senso di quella profonda ambiguità insita nell'arte, nata per sfuggire all'esistenza e divenuta strumento che consente di vivere nel disprezzo della vita – salvo illudersi di congiungersi alla vita nella visione avanguardistica di un'arte fusa con la vita.

L'arte che Nietzsche sta tentando di riportare alla luce (o, meglio, che cerca di far risuonare nell'intendere) è un'arte che non fugge di fronte alla verità e al suo *pathos*, ma che sopporta la conciliazione con la realtà lasciando che la sua enigmaticità non sia dissolta né immobilizzata, che lascia parlare l'atrocità dell'esistenza senza mai prenderne le distanze. È un'arte in cui è chiara e comprensibile la lotta e la coesistenza della necessità apollinea accanto a quella dionisiaca il cui scopo straordinario è quello

«di creare una *possibilità più alta di esistenza*, e di giungere poi in questa a una *glorificazione ancora superiore*. [...] La forma di tale glorificazione non era più l'arte dell'illusione, bensì l'arte tragica: in quest'ultima peraltro viene completamente assorbita quell'arte dell'illusione. Apollo e Dioniso si sono riuniti.»⁵⁵

La novità nietzscheana sta nell'accoglimento dei due principi in una possibilità più alta e mantiene lo sguardo filosofico puntato su entrambi i principi in vista di una comprensione di entrambi. Il *pathos* della verità lascia il posto all'illusione apollinea rimanendo sullo sfondo quale eccesso ineludibile; l'illusione, a sua volta, si rivela quale *limite, confine*, dominio della forma che delimita la natura conservando addormentata l'ebbrezza istintiva: l'arte si fa simbolica e traccia il segno della verità. Allo stesso modo l'esigenza dionisiaca apre al *regno del miracolo* e alla visione di *qualcosa di più del simbolo*, la cui forza e potenza vincono la forza dell'illusione attraverso la *musica*.⁵⁶

La musica è arte che tiene insieme nella lotta Dioniso e Apollo; essa occupa lo spazio dell'eccesso in quanto è la forma della possibilità più alta: la musica tiene attivo e sveglia il *pathos* della verità nel principio armonico della natura, che altro non è che l'origine della tragedia. La musica non è poesia, perché occupa lo spazio del *resto irriducibile* che il sentimento non può esprimere né comunicare: essa è *musica e basta*, linguaggio dei *gesti* e dei *suoni* che mostra, immediatamente, l'origine e il dispiegarsi della doppia necessità. Essa è armonia nella misura in cui esprime ciò che l'immagine non può fare: la vera essenza della volontà. All'immagine è data la possibilità di

esprimere l'apparenza nella ritmica e nella dinamica del suono, ma è l'armonia che risale i confini dell'illusione mostrando all'arte la strada che conduce a dare parola alla natura nel suono:

«Il resto irriducibile, l'armonia, parla della volontà, al di fuori e all'interno di tutte le forme dell'apparenza [...] è un simbolismo del mondo. Nella sfera della volontà, il concetto è del tutto impotente.»

È l'opera d'arte dionisiaca (l'opera musicale) che ci restituisce l'essenza dell'arte, dimenticata all'interno di tutte le forme dell'apparenza. Essa occupa lo spazio del *resto irriducibile ed eccedente, all'interno e al di fuori* dell'opera d'arte apollinea, necessaria e organica nella lotta con tale principio della forma. L'opera così esprime attraverso il suono il genio dell'esistenza in quanto tale (la volontà) dissolvendo

«per così dire il mondo dell'apparenza nella propria unità primordiale.

Essa infine mostra come e quando il suono diventa musica, come e quando la *doppia necessità*, nella lotta, si apre alla realtà dell'opera manifestandone l'essenza insieme alla sua presenza. Solo la musica può questo nel grado più alto, percorrendo il limite del *cerchio più grande* e tenendo insieme tutte le possibilità dei *cerchi minori* e di quello che potrà avvenire:

«Quand'è che il suono diventa musica? Soprattutto nei supremi stati di piacere e di dolore della volontà, quando la volontà tripudia oppure è mortalmente atterrita, in breve nell'*ebbrezza del sentimento: nel grido*. In confronto allo sguardo, quanto più potente e più immediato è il grido!»

È in questo senso la musica è linguaggio: il suono e la cadenza parlano simboleggiando l'essenza della cosa; la parola simboleggia l'immagine, ossia l'apparenza dell'essenza. Così musica e linguaggio, musica e parola, suono e immagine, armonia e ritmo si fondono nell'arte dionisiaca. Qui la *parola* abbandona la sua vocazione concettuale e raffigurativa per riappropriarsi interamente della sua sonorità; la parola non è più soltanto simbolo della rappresentazione concomitante, ma svela il suo essere *simbolo del suono*, là dove essa *risuona* maggiormente, nella rievocazione del grido come risonanza di un'intonazione inaudita. La parola suona e risuona, eccedendo il mero susseguirsi nel discorso e il costituirsi di un pensiero in concetti, per riappropriarsi del suo suono e per aprire il campo, attraverso il valore puramente auditivo, *al pensiero musicale, al pensare in musica e nel canto*:

«Se cantato, il pensiero raggiunge il culmine del suo effetto, quando il *melos* costituisce il simbolo comprensibile della sua volontà.»⁵⁹

Per tutti questi motivi l'opera può e deve ritornare, secondo il giovane Nietzsche, a essere lo spazio sonoro della lotta solo se riscopre in se stessa lo spirito dionisiaco della tragedia, abbandonando l'unica fede idilliaca che riposa nell'estetica degli affetti. Una lirica che non sia melodramma, un'opera che non sia dramma musicale in cui la musica è a

servizio delle ragioni del *logos* e della rappresentazione: una lirica, dunque, che superi la *querelle* tra musica strumentale e musica vocale, tra Ars Antiqua e Ars Nova, per partecipare al suono che canta, al canto che parla e alla parola che risuona, riconoscendo alla poesia solo un valore simbolico puramente esteriore, edificante ed eteronomo, rispetto alla musica pura e alla sua autonomia sonora. Qui è la sintesi del programma nietzscheano. Si potrà così sentire qualcosa di mai ascoltato: l'annientamento dell'individuo, l'unificazione del genio della specie, l'espressione dell'essenza della natura, il canto della notte, il potenziamento e l'accrescimento dell'armonia, della dinamica e della ritmica, insomma, delle forze che lottano unite nella realizzazione della possibilità più alta, della *doppia necessità*. Qui si incontrano rinnovati gli attori che si separarono in origine: musica e filosofia pensano nuovamente insieme.

Nietzsche raggiunge una provvisoria conclusione di questo programma giovanile in una serie di frammenti del 1871 che anticipano e preparano il breve frammento Mp XII composto nella primavera dello stesso anno, un frammento di grande importanza nell'economia della nostra analisi.⁶⁰ In essi Nietzsche elabora alcune considerazioni intorno ai concetti di musica assoluta e opera lirica in relazione all'arte musicale dionisiaca. Criticando la concezione rinascimentale della Camerata fiorentina dei Bardi, che sosteneva la superiorità della parola sulla musica e la funzione di accompagnamento imitativo della musica nella costruzione del cantato (il "recitar cantando"), Nietzsche censura la pretesa dell'ascoltatore di *capire le parole* e di considerare il canto come *imitazione del discorso*.⁶¹ Questa moderna concezione dell'opera, che Nietzsche chiama *musica d'opera totalmente esteriorizzata*, si contrappone all'opera tragica il cui spettatore è un uomo totale che contempla inconsciamente l'effetto di parallelismo tra musica e dramma frutto della fusione tra elemento dionisiaco della parola e scaricamento apollineo del suono. L'uomo estetico moderno, invece, crea e fruisce una modalità *artistica* dell'opera, ma non ne coglie il senso di fusione e unità in una totalità superiore:

«L'uomo artisticamente impotente si crea una specie di arte proprio in quanto è l'uomo non artistico. Poiché si rende conto di ciò, evoca magicamente davanti a sé la sua idea di uomo artistico, poiché non può avere nessuna visione, costringe il macchinista e lo scenografo a servirlo, poiché non afferra la profondità dionisiaca della musica, abbassa il godimento musicale a delizia delle arti del canto e a retorica intellettualistica della passione. Il recitativo e l'aria sono sue creazioni.»⁶²

L'uomo moderno "esteriorizzato" considera la musica una forma d'arte senza coglierne il principio artistico, ovvero l'essenza musicale (dionisiaca), perché considera il canto come lirica mimetica nell'azione drammatica e come espressione degli affetti, e la musica come una membrana che accoglie e riveste di nuova forma il contenuto poetico e drammatico. Cogliere filosoficamente il principio dionisiaco, rivelato nella musica tedesca attraverso il luteranesimo, restituisce all'arte la sua origine smascherando l'illusione neolatina e tridentina del dramma retorico mimetico (la cui radice è il platonismo socratico).⁶³ Nel far ciò emerge la dinamica *ingenua e necessaria* dell'oggettivazione apollinea del dionisiaco e dell'artisticità dionisiaca dell'apollineo il cui riconoscimento decide dell'arte secondo la sua essenza tragica. Tra gli effetti di questa ricomprensione dell'elemento tragico nel dramma musicale Nietzsche in-

dividua come fattore rilevante l'eliminazione del cantante e la sua inclusione nell'orchestra («il cantante drammatico è un'assurdità» figlia del formarsi del carattere del personaggio per opera del *principium individuationis*) operate all'interno di un'omogenea dimensione puramente musicale:

«[Il cantante drammatico] non deve più alterare la musica, bensì agire come coro, cioè come piena sonorità della voce umana fusa con l'orchestra. [...] solo un'eccessiva preponderanza dell'apollineo ha causato la fine della tragedia: bisogna risalire alla fase preeschilea.»⁶⁴

Ciò comporta un necessario *sviluppo della lirica in tragedia* in vista di un'opera in grado di compiere quel passo che le permette di risalire alla sorgente dionisiaca mantenendo aperta la sua concreta manifestazione apollinea:

«lo spirito germanico ritorna in se stesso. Sopravvento dello spirito dionisiaco, che cerca una manifestazione.»

Soggetto dello spirito germanico è la forma stessa dell'uomo tragico, l'uomo che ha abitato il mondo greco – che *costituisce l'unica e più profonda possibilità di vita nonostante la conoscenza* – e che ora percorre la strada moderna del ristabilimento della doppia necessità di apollineo e dionisiaco liberandosi dal giogo della civilizzazione musicale neolatina e dialogocentrica. Che si tratti di un percorso che porta alla comprensione di un *che* di nascosto, e tuttavia presente, da parte di una *filosofia seria* è riconosciuto dallo stesso Nietzsche quando afferma che le sue riflessioni *intervengono nell'odierno problema estetico* con le conoscenze acquisite relative al rapporto greco tra Dioniso e Apollo, per *spiegare questo presente in base a quelle conoscenze*.⁶⁶ Dato che il presente è rappresentato dall'apertura musicale di Wagner, in essa il giovane Nietzsche vi riconosce il grado di *intensità* della parola cantata, ossia il riconoscimento dell'elemento sonoro rispetto all'estensione musicale dell'azione drammatica. L'intensità sonora della parola fa che *il linguaggio sia riportato a uno stato originario* attraverso la musica stessa: in tal modo la parola è il mezzo dell'espressione puramente sonora di uno stato originario che si dà nella brevità e stringatezza propria del suono, ovvero nel linguaggio attivo e operante nella sua universalità.⁶⁷

Con la riconduzione del linguaggio alla sua originarietà sonora il poetico viene alla luce nel suo aspetto simbolico sopprimendo il carattere mimetico del linguaggio e del canto e aprendo a una poetica del superamento del dramma lirico. La fiducia nell'opera che abbandona la *servile imitazione della natura* si fonda così sulla proprietà sonora della parola che, lungi dall'essere una riduzione, permette la *penetrazione intensiva* verso quel principio insito e nascosto nell'essenza dell'opera:

«Attraverso la musica l'animo si dispone a una migliore recettività: libero gioco del *pathos*, il fatto che sia permesso il meraviglioso rende più indifferenti rispetto al contenuto.»

Questa modalità della comprensione di un'opera musicale, basata sull'ascolto della forma e della sua oscurità, affianca e supera quella del mero piano concettuale e re-

torico – del suo contenuto eterogeneo – che ne rappresenta solo l'aspetto esteriore e l'azione drammatica. Il motto «incominciare con Socrate» significa per Nietzsche restituire all'ascolto musicale la sua capacità di penetrare nel sostrato sonoro e coglierlo escludendo quel contenuto concettuale della parola che lo pervade riducendo l'opera stessa a mimesi esteriore e patologica.⁶⁹

Si approda così a un ascolto che intende il simbolismo dionisiaco nel suo apparire apollineo: proprio l'ambiguità simbolica dell'ascolto nietzscheano apre alla *spiegazione dell'immagine (ossia dell'apparenza) attraverso il dionisiaco*, ossia il *pensare in musica* – mentre un tempo si aveva solo l'occasione di simboleggiare, e spiegare così, il dionisiaco attraverso l'immagine. La *doppia necessità* e la fusione nello scaricamento-risalimento apollineo-dionisiaco ora possono spiegare l'immagine attraverso il dionisiaco, l'invisibile, il *pathos*, l'oscurità della notte e il suo tormento, il grido iniziale che diventa musica mantenendo eternamente la sua proprietà generativa:

«Si ha dunque un rapporto completamente invertito. Com'è possibile ciò? – Se l'immagine può essere tuttavia un simbolo del dionisiaco? – Gli antichi cercavano di cogliere il dionisiaco attraverso il simbolo dell'immagine. Noi presupponiamo la comprensione dionisiaca e cerchiamo di cogliere il simbolo figurativo. In entrambi i casi si ha un confronto: ai Greci stava a cuore la natura simbolica dell'immagine: a noi sta a cuore l'aspetto universalmente dionisiaco.»⁷⁰

Dunque è necessaria, poiché presupposta, la *comprensione dionisiaca*: essa è, propriamente, la comprensione musicale sostenuta e conseguita da un ascolto che anticipa ogni comprensibilità concettuale e ogni figura mimetica nell'ambito della rappresentazione drammatica. Il dionisiaco apre all'immagine penetrando la forma: la forma apollinea è compresa attraverso il dionisiaco che la penetra essendone il sostrato. Il dionisiaco come principio della musica *dice*, dunque, che la musica penetra la forma essendone la voce e la sua intensa possibilità di manifestazione, *vive* nell'immagine e nel suo scaricamento come l'oscurità che ne mette in evidenza i contorni e la figura, *fa parlare* il linguaggio, la lingua universale del detto, in quanto lo mette in condizione di essere colto da un ascolto del possibile. Su questo piano, tra comprensione e contemplazione non c'è scarto: è il piano di un'intensa concentrazione comune al genio e all'ascoltatore, è il piano in cui è tolta ogni redenzione e ogni compimento del mondo e in cui riemergono dolore e contraddizione primordiale (la lotta e la necessità della figura, della luce e dell'eccesso notturno) che si unificano nell'apparenza senza che questa possa o trionfare o annientarsi.⁷¹ È il piano in cui si risveglia lo *stato primitivo paradisiaco e pieno di presentimenti* che abbatte l'illusione idilliaca frutto della visione socratico-platonica e di quella musicalità basata su un contenuto di pensiero piuttosto che sulla tonalità grafica:

«Quando la musica si sviluppa con l'aiuto della poesia lirica, ciò significa: il musicista soggioga e abitua il profano alla musica e a una graduale comprensione di essa mediante una interpretazione della poesia lirica, che lo accosta a quella.»⁷²

Con ciò la condanna dell'errore socratico di fare musica musicando una lirica, sottolineandone il valore interpretativo, è emessa. Ed è aperto definitivamente il campo alla

nascita del *pensiero dalla musica*: questo non vuol dire produrre concetti e discorsi che aderiscano al mondo conformandosi a esso o modulandosi melodicamente nel discorso musicale, ma produrre immagini *dionisiacamente* nell'incontro con la necessità apollinea, mantenendo aperta la tensione *patica* della verità. Questa manifesta quella oscurità del grido e del suono che si risolve nel *puramente musicale* come principio dell'armonia, potenza immaginifica, produttività musicale, sostrato sonoro – la forma universale dell'essere e l'espressione dell'essenza della natura.⁷³ Quando ciò accade, pensiero e musica sono uno: l'idilliaco è tolto e parola e musica si fondono; la musica si fa espressione di sé, ovvero del gesto primitivo, e insieme articolato, nell'armonia, offrendosi all'ascolto senza bisogno di alcuna protezione, nonostante la notte dolorosa in cui la *parola sonora* tiene lontane le passioni sentimentali della fede idilliaca socratica. Così sintetizza Nietzsche:

«Socrate ed Euripide servono a spiegare il *dramma neolatino*: l'errore fondamentale di quest'ultimo è il seguente: deve venir risolto un problema socratico, una proposizione razionale, destinata ora a produrre la poesia. In questo caso il poeta lirico viene scambiato con l'uomo passionale: in luogo del sostrato musicale interviene l'affetto. Una proposizione razionale viene spiegata attraverso gli affetti. Oppure: l'affetto, represso da un principio razionale, viene rappresentato nel suo divampare. *Al posto del sostrato musicale è comparso l'affetto.*»

La comparsa degli affetti, la parola concettuale, il discorso retorico e idilliaco, la melodia come mimesi (*pathos* mimico proprio del cantante drammatico): ecco il risultato del momento socratico della musica che giunge alla visione neolatina e al melodramma. Il frammento Mp XII della primavera del 1871 spiega come curare questa visione patologica mediante l'opera del genio dionisiaco e il suo riflesso nell'apollineo.

Premessa a ciò è il movimento del genio dionisiaco, definito da Nietzsche

«come l'uomo che dimenticando completamente se stesso si è identificato con la causa prima del mondo, e che ora, partendo da quel dolore primordiale, crea per la propria redenzione il riflesso di quel dolore.»

Proprio il riflesso artistico del dolore primordiale rinnova la visione della *doppia necessità* di dionisiaco e apollineo aprendo a un secondo rispecchiamento: l'ambigua necessità si rivela un ambiguo rispecchiamento, un doppio movimento riflettente in cui dapprima il dolore primordiale si specchia nel dionisiaco e poi, a sua volta, si rispecchia nell'apparenza apollinea trovando forma e conciliazione. Risultato di questo doppio rispecchiamento nella duplice necessità è la *comune opera d'arte dionisiaco-apollinea*, opera del genio dionisiaco capace di *ripetere* il mondo mostrandone la causa prima:

«Per quell'unico occhio del mondo, di fronte al quale si effonde il mondo concreto empirico assieme al suo riflesso nel sogno, quella riunione del dionisiaco e dell'apollineo è quindi eterna e immutabile, costituendo anzi l'unica forma di godimento: non esiste alcuna apparenza dionisiaca senza un riflesso apollineo.»

Memoria e testimonianza del genio dionisiaco è l'opera d'arte tragica frutto della *duplicità* della necessità, della *duplicità* della produttività creatrice, della *duplicità* del rispecchiamento: essa è *suprema e duplice arte*

«la quale, nella sua riunione dell'apollineo e del dionisiaco, è il riflesso di quel godimento primordiale dell'occhio del mondo.»⁷⁶

Mai, però, questo rispecchiamento e questa ripetizione hanno valore mimetico. L'eterna importanza della musica – il suo intimo segreto – non è mai espressione della mimica musicale che può cogliere solo il *superficiale ed esteriore aspetto ritmico*. Poggiando su alcune considerazioni schopenhaueriane che evidenziano i limiti dell'accostamento della parola alla musica – accostamento che risponde a esigenze dell'intelletto e alla pretesa di una comprensione concettuale del discorso musicale – nel frammento Mp XII Nietzsche elabora una critica alla concezione del linguaggio come simbolica rappresentativa incapace di penetrare sia l'essenza stessa del linguaggio, sia l'intima essenza del mondo. Il mondo, così come che il linguaggio *che conosciamo e parliamo*, sono espressioni simboliche,⁷⁷ ma è necessario risalire all'essenzialità di entrambi per coglierne i margini (essenza e simbolo): è la *duplicità essenziale del linguaggio* che va colta per comprendere di nuovo l'importanza della musica. Il compito che Nietzsche si propone è quello di oltrepassare le rappresentazioni simboliche e il valore mimetico della musica per risalire al *fondamento primordiale* che la musica condivide con il linguaggio: è la *forma più universale dell'apparenza* – la radice della duplicità del rispecchiamento e della necessità – in quanto *sostrato sonoro* universale comune a linguaggio e musica. Su di esso e con esso è possibile capire il *pensare in musica* e *pensare e fare musica* in quanto la radice del linguaggio è la stessa che fonda l'articolarsi dell'opera d'arte musicale dionisiaco-apollinea:

«L'intero campo del consonantismo e del vocalismo noi crediamo di poterlo ricondurre al simbolismo dei gesti – senza il suono fondamentale, necessario più di ogni altra cosa, le consonanti e le vocali non sono altro se non *posizioni* degli organi vocali, o in brevi gesti – non appena pensiamo che la parola sgorga dalla bocca dell'uomo, si produce allora per la prima volta la radice della *parola*, il fondamento di quel simbolismo dei gesti, ossia il *sostrato sonoro*, l'eco delle sensazioni di piacere e di avversione. Nello stesso rapporto in cui l'intera nostra corporeità sta rispetto a quella forma massimamente originaria dell'apparenza, ossia alla “volontà”, così pure sta la parola costituita di consonanti e vocali rispetto al suo fondamento sonoro.»

La comune radice di linguaggio e musica, parola e suono, spiega la preliminarità del gesto della parola rispetto all'azione drammatica (al *sostrato sonoro*) costituendone il suo fondamento (lo *stato originario del linguaggio*); tale fondo sostiene altresì l'articolarsi musicale essendo il *sostrato sonoro* su cui l'impianto musicale è svolto. Sostrato musicale che è il piano universale, *medesimo in tutti gli uomini*, ciò che esprime l'oscurità enigmatica e altrimenti silenziosa del *dolore primordiale*: il tragico contrapposto alla lirica, il dionisiaco che spiega l'immagine e non l'immagine che spiega il dionisiaco.

Su queste basi si consolida il decisivo attacco nietzscheano a Socrate, alla pretesa di fare musica partendo dalla poesia e all'idea di mettere in musica il poetato. E insieme a

questa idea di musica, si ferra l'attacco anche alla filosofia dia-logo-centrica. Il passo che qui riportiamo ha per obiettivo colpire Socrate e la moderna estetica che da lui deriva:

«Dopo tutto quello che si è presupposto, dobbiamo pensare che sia davvero una bella impresa, il voler musicare una poesia, cioè il voler illustrare una poesia attraverso la musica, per aiutare in tal modo la musica a procurarsi un linguaggio concettuale: un mondo alla rovescia, insomma! Un'impresa, a mio parere, simile a quella di un figlio che volesse generare suo padre!»

La questione, alla luce di quanto detto sinora, continua a configurarsi e riconfigurarsi: Nietzsche la esplicita attraverso la messa in dubbio di come l'immagine, la rappresentazione o l'idea poetica possano produrre da sé la musica. È ovvio che nell'epoca del canto moderno, del melodramma e della musica popolare si possa musicare una poesia rendendo il suo contenuto in musica e ritenendo di aver soddisfatto le esigenze dell'arte musicale, ma la radicalità del pensiero nietzscheano mette in questione proprio questa evidenza: egli parte dalla fusione di dionisiaco e apollineo in un'arte che mantiene entrambi i principi, ciascuno in riferimento all'altro. L'apollineo, l'immagine, l'apparenza – il mondo dell'occhio – *non possono produrre da sé il suono*, non possono giungere a godere della non apparenza spezzando le catene dell'individuazione: possono fornire il concetto o l'idea poetica ma da essi non può sorgere spontaneamente il suono destinato alla sua articolazione musicale. L'apollineo non spiega da dove proverrebbe la musica in quanto tale, come si renderebbe concreta la possibilità sonora, come si articolerebbe la sua spontaneità e come, di fatto, poter costruire un ponte se uno dei due pilastri non poggia su un fondamento altrettanto stabile.

L'apollineo non può produrre spontaneamente il suono perché la spontaneità di questo risiede nel dionisiaco. L'origine della musica non è altrove rispetto alla musica stessa, non può essere un concetto, né un sentimento, né la determinazione della volontà: dunque, non può essere né un principio drammatico, né un principio lirico, e non può essere l'individuo.⁸⁰ Il rapporto tra poesia e musica (e, più ampiamente, tra linguaggio e musica, parola e suono) mette in evidenza la lontananza tra mondo del suono e mondo dell'immagine – là dove l'immagine pretenderebbe di svelare il dionisiaco attraverso una mimica idilliaca – ma nello stesso tempo questo rapporto, se pensato e compreso dionisiacamente, si restituisce nella fusione tra sostrato sonoro del linguaggio e immagine spiegata attraverso il dionisiaco.

Facendo riferimento al quarto movimento della *Sinfonia n. 9 in Re minore* Op. 125 di Ludwig van Beethoven, Nietzsche trova una conferma riconoscendo nel canto l'unità del principio dionisiaco-apollineo – il sostrato sonoro come origine della musica e del linguaggio, inizio del pensare in musica e del pensare in immagini:

«Il sublime maestro [Beethoven] non fece ricorso alla parola, bensì al suono “più gradevole”, non cercò il concetto, ma la voce più intima e più ricca di gioia, nell'intenso desiderio di giungere a una sonorità piena e totalmente espressiva della sua orchestra.»⁸¹

Entro questo orizzonte si colloca la visione nietzscheana della musica e del linguaggio, preliminare alla comunicazione e alla raffigurazione mimetico-retorica. Nell'opera del genio dionisiaco il contenuto verbale è sommerso «nel mare universale del suono» senza

essere udito di per sé e senza che la pretesa di comprensione del significato linguistico del testo sia dominante rispetto all'espressione puramente musicale del canto. Così come il canto tragico richiedeva partecipazione sulla base della sonorità dionisiaca (la comunione di linguaggio e musica), Nietzsche riconosce nel canto beethoveniano l'uso della voce come strumento che si articola nello svolgimento compositivo, sommergendo il contenuto verbale (l'inno di Schiller) nel mare universale del suono. Seguendo queste tracce Nietzsche pensa alla possibilità di una poesia lirica – un'opera – che riconosca e persegua la *norma universale ed eternamente valida per la musica vocale di tutti i tempi*, norma dionisiaca che anticipa la comunicazione 'epica' del genio apollineo perché questi possa operare nel dare forma all'indistinto suono universale:

«L'uomo eccitato dionisiacamente, come pure la massa popolare orgiastica, non ha affatto un *ascoltatore* cui abbia da comunicare qualcosa: tale comunicazione, senza dubbio, è presupposta invece dal narratore epico, e in generale dall'artista apollineo. Sta piuttosto nell'essenza dell'arte dionisiaca il non tenere in considerazione l'ascoltatore: l'entusiastico seguace di Dioniso viene compreso soltanto dai suoi simili.»

Ora lo sforzo di comprensione tocca all'artista apollineo: il lirico deve riaffermare il principio dionisiaco che sottende all'articolazione sonora e al canto. Se il genio dionisiaco mette ai margini la considerazione dell'ascoltatore è perché quest'ultimo pretende di comprendere il contenuto verbale, piuttosto che mettersi in ascolto di ciò che di profondo è nascosto vi sia nel lirico stesso. L'ascoltatore, sollecitato dall'opera dell'artista dionisiaco, *deve interpretare per se stesso la musica mediante il simbolismo delle immagini e degli affetti senza che vi sia alcunché da comunicare nel passaggio tra artista, opera e ascoltatore.*⁸³ Qui si mostrano i termini della nuova alleanza tra genio dionisiaco e genio apollineo – e non è un caso se Nietzsche citi Pindaro, poeta musicato da Socrate, come esempio di poesia compresa nel vortice impetuoso del suono senza che la musica distraiga dalla poesia e senza che il poetato prevalga sul canto.

La partecipazione al canto, così, supera la comprensione verbale e la sua edificazione esteriore:

«Una lirica, una musica vocale esiste soltanto per chi *partecipa al canto*: l'ascoltatore sta di fronte a tutto ciò come di fronte a una musica assoluta.»⁸⁴

Quando l'artista apollineo scriverà liricamente un'opera rinunciando alla pretesa dell'ascoltatore di comprendere le parole, allora egli avrà riabbracciato lo spirito dionisiaco della musica sulla radice comune di parola e suono, pensiero e immagine e musica. Quando l'ascoltatore parteciperà del canto così articolato rinuncerà alla sua pretesa di comprensione verbale e si aprirà al pensiero musicale comprendendo, finalmente, l'immagine attraverso il dionisiaco.⁸⁵

7. Con *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* (1871)⁸⁶ Nietzsche completa e organizza questa fase giovanile del suo pensiero. Con *La nascita* va a compimento il programma di *far risorgere l'opera d'arte dell'avvenire mediante quella del passato*, attraverso la fissazione delle intuizioni fondamentali nell'organico di un'opera definitiva. La continua lotta e la saltuaria riconciliazione di apollineo

e dionisiaco mostrano di quale natura sia il rapporto tra il principio della figurazione, della visibilità lucente e della bella parvenza, con l'infigurabile della musica, con l'oscurità notturna e ineffabile. È la tragedia attica che, per prima e ancora insuperata, ha realizzato la fusione dei due principi. L'*occhio solare* di Apollo porta la gioia della bella apparenza sul cardine del *principium individuationis*, nell'illusione necessaria di coprire l'immenso orrore che afferra l'uomo quando tale apparenza viene violata dallo *sguardo più profondo*, che coglie nella natura l'ebbrezza dionisiaca, la perdita dell'individualità, la riscoperta dell'uomo attraverso il suo oblio.

Lo sguardo dionisiaco: ecco l'altro modo con cui è detto il pensare in musica.⁸⁷

È lo *sguardo dionisiaco* (e non l'occhio solare di Apollo) che toglie il velo di Maia scoprendo la misteriosa unità originaria di apollineo e dionisiaco; è lo sguardo rivolto all'infigurabile che apre all'uomo la strada per fargli superare la condizione di artista e farlo diventare opera d'arte, riscoprendo il potere artistico dell'intera natura, toccando l'unità originaria in cui risuona la sua parola. L'uomo che diventa opera d'arte è colui che si mette in ascolto del canto della natura, che sopporta il grido del terrore e lo struggente lamento dell'abisso dionisiaco. Qui Nietzsche ripete la conclusione cui è giunto nei frammenti, lo sguardo dionisiaco fa tutt'uno con la musica dionisiaca:

«Se, a quanto sembra, la musica era già conosciuta come un'arte apollinea, lo era solo, parlando rigorosamente, come onda del ritmo, la cui forza plastica veniva sviluppata per la rappresentazione di stati apollinei. La musica di Apollo era architettura dorica in suoni, ma suoni solo accennati, quali appartengono alla cetra. È tenuto cautamente lontano, come non apollineo, proprio l'elemento che costituisce il carattere della musica dionisiaca, e pertanto della musica in genere, la violenza sconvolgente del suono, la corrente unitaria della melodia e il mondo assolutamente incomparabile dell'armonia.»⁸⁸

Dunque, lo sguardo sull'origine è dell'uomo inteso come opera d'arte dionisiaca. Egli opera, attraverso questo sguardo, il necessario superamento dell'arte apollinea che si ferma al principio dell'arte in generale: solo cogliendo ciò che la musica è *in genere* (la violenza sconvolgente del suono) è dato comprendere l'arte in generale e maturare l'arte dionisiaca. La condanna del melodramma rappresentativo e retorico, in quanto musica plastico-apollinea (*dia-logo-centrica*), ha finalmente un valore edificante nella misura in cui si è pronti ad ascoltare l'inudito, nello scatenamento totale di tutte le capacità simboliche della musica (ritmica, dinamica, armonia), nell'intero simbolismo del corpo, nel *disfacimento del geniale edificio della cultura apollinea, fino a scorgere le fondamenta su cui esso è basato*.⁸⁹

Imparare a vivere senza l'impulso apollineo della bellezza – l'impulso olimpico che ha consentito di vivere finora sopportando l'esistenza e che ha creato l'arte come suo perfezionamento – è il compito di colui che infrange lo specchio per ritrovarvi la dimensione dell'ascolto. Certo, Apollo ci viene sempre incontro, di nuovo, come liberazione attraverso l'illusione, la *misura*, ricordandoci la sua necessità, *la necessità estetica della bellezza*:

«con gesti sublimi egli ci mostra come tutto il mondo dell'affanno sia necessario, perché da esso l'individuo possa venire spinto alla creazione della visione liberatrice e

poi, sprofondato nella contemplazione di essa, possa sedere tranquillo nella sua barca oscillante, in mezzo al mare»

Accanto, e dentro, alla necessità estetica della bellezza, alla sua misura e moderazione, alla sua maschera coprente e riflettente, riemerge l'eccesso della natura la cui ebbrezza dice la verità e la cui dinamica lotta e contrasta la fulgida maestà dell'apollineo. Qui Nietzsche radica il *genio apollineo-dionisiaco*, che vive e opera nel più profondo paradosso e nella più radicale comprensione del mistero dell'unificazione: il genio che, dotandosi dello sguardo dionisiaco, da un lato annulla la sua soggettività in una disposizione *musicale* che condiziona e prepara il poetare, dall'altro si edifica come *io lirico* in cui risuona dall'abisso dell'essere unificato a quel dolore originario, passando di figura in figura attraverso le maschere che lo rendono visibile.⁹¹

È proprio del genio apollineo-dionisiaco questa capacità ambigua di ascolto, la stessa che consente di parlare sia la lingua che imita il mondo dell'apparenza e delle immagini, sia la lingua che imita il mondo della musica.⁹² Solo egli può, parallelamente, comprendere la musica che si *scarica in immagini* – le *rappresentazioni simboliche nate dalla musica*, la poesia lirica frutto imitativo della musica in immagini e concetti che *riposano nella tranquilla contemplazione apollinea* – e insieme capire nel profondo che tale prospettiva è solo tollerata dalla musica nella sua *assoluta illimitatezza* (oltre misura) e che ciò che contempla ha intorno a sé, come un *eccesso*, il moto incalzante e turbinoso mai racchiudibile nella parola e nella lirica:

«la musica invece, nella sua assoluta illimitatezza, non *ha bisogno* dell'immagine e del concetto, ma solo li *tollera* accanto a sé. [...] il simbolismo cosmico della musica non può essere in nessun modo esaurientemente realizzato dal linguaggio, perché si riferisce alla contraddizione e al dolore originari nel cuore dell'uno primordiale, e pertanto simboleggia una sfera che è al di sopra di ogni apparenza e anteriore a ogni apparenza. [...] quindi il linguaggio, come organo e simbolo delle apparenze, non potrà mai e in nessun luogo tradurre all'esterno la più profonda interiorità della musica, ma rimarrà sempre, non appena si accinga a imitare la musica, solo in un contatto esteriore con la musica, mentre neanche con tutta l'eloquenza lirica potremo avvicinarci di un solo passo al senso profondo di essa.»⁹³

Il genio apollineo-dionisiaco – il genio tragico – parla la lingua della musica, scorge la verità raccapricciante nello spazio occupato dal coro dei Satiri, getta lo sguardo oltre la consolazione metafisica sull'assurdità dell'essere fermando il destino risanatore dell'arte al mero movimento della figurazione immaginifico-dialettica. Qui è la stessa visione filosofica di Nietzsche che va a coincidere con quella del genio apollineo-dionisiaco, nel trapasso continuo dal tragico al drammatico e dal drammatico al tragico, nel *doppio movimento* di discesa e risalita: lo scaricamento in immagine, la penetrazione nella musica. *Se il dramma è la rappresentazione apollinea sensibile di conoscenze e moti dionisiaci, la tragedia è il coro dionisiaco che sempre di nuovo si scarica in un mondo apollineo di immagini.*⁹⁴ Il dramma è oggettivazione del dionisiaco che, a sua volta, spezza l'individuo unificandolo con l'essere originario. L'unica *realtà* è il coro, la sua *visione* è la scena (l'azione), la sua essenza è la musica: se la parola non poteva generare da sé la musica, ora sappiamo che è la musica che genera la poesia sulla stessa radice da cui sorge il *philosophiein*.

Dioniso è scaricato nella rappresentazione, ma come principio della possibilità della rappresentazione stessa. Il dio non parla direttamente attraverso la sua musica, ma tramite la chiarezza della raffigurazione epica: la musica vocale greca realizzava, allora, questo ideale nel coro tragico; ora la musica strumentale moderna può ripercorrere il cammino verso quella scena originaria per riappropriarsi della parola nella sua essenza sonora. Tuttavia Dioniso è lì, dietro le innumerevoli maschere, nascosto sotto l'ottimistico socratismo estetico in cui *tutto deve essere razionale per essere bello*; infatti egli permane dimenticato dietro la realizzazione del pensiero euripideo che scavalca lo stesso dramma apollineo per sostituirlo con il socratismo assassino dell'opera d'arte tragica:

«Se a causa di essa la tragedia antica perì, il principio micidiale fu dunque il socratismo estetico; in quanto peraltro la lotta era rivolta contro il dionisiaco dell'arte antica, riconosciamo in Socrate l'avversario di Dioniso, il nuovo Orfeo che si leva contro Dioniso e, benché destinato a essere dilaniato dalle Menadi del tribunale ateniese, costringe alla fuga lo stesso potentissimo dio.»⁹⁵

Nietzsche qui non fa che confermare le tesi sostenute negli scritti coevi alla *Nascita della tragedia*: Socrate è il mandante dell'assassinio della tragedia non perché predilige il principio apollineo rispetto a quello dionisiaco, ma perché ritiene che *soltanto* lo spirito apollineo, senza alcuna connessione con quello dionisiaco, sia necessario per poetare e cantare, musicare e fare arte. Platone, genio socratico, ed Euripide, genio estetico, saranno gli esecutori della condanna inflitta dal Maestro:

«Realmente Platone ha fornito a tutta la posterità il modello di una nuova forma d'arte, il modello del *romanzo* [...] in cui la poesia vive rispetto alla filosofia dialettica in un rapporto gerarchico simile a quello in cui per molti secoli la stessa filosofia ha vissuto rispetto alla teologia, cioè come *ancilla*. [...] Qui il *pensiero filosofico* cresce al di sopra dell'arte, costringendola ad abbarbicarsi strettamente al tronco della dialettica. Nello schematismo logico si è chiusa in un involucro la tendenza *apollinea*: così in Euripide abbiamo dovuto constatare qualcosa di corrispondente, e inoltre una traduzione del *dionisiaco* nella passione naturalistica. [...] L'elemento ottimistico, una volta penetrato nella tragedia, è destinato a invaderne a poco a poco le regioni dionisiache e a spingerla necessariamente alla distruzione di sé – fino al salto mortale nello spettacolo borghese.»

Questa sintesi mirabile ci riporta all'*incipit* del nostro capitolo: una poesia ancella della filosofia dialettica è una poesia in cui la musica è ancella della parola, in cui il *dia-logos* fornisce lo spazio in cui l'apollineo fermenta e si materializza in una forma d'arte nuova e ulteriore: l'opera borghese. Il romanzo e il melodramma, sorgenti da questa, distruggono lo spirito dionisiaco e scacciano la musica dalla tragedia annullandone l'essenza, quella simbolizzazione visibile della musica che è tutt'altro che verità concettuale. Ciò evidenzia il dominio dell'impulso socratico sull'opera, in un'arte correlata alla logica, pensata dall'uomo teoretico e realizzata dall'artista apollineo; un'arte in cui la parola è contenuta della musica e questa accompagna la parola nel suo imitare la verità rispecchiata in questa. "Socrate, datti alla musica!", ripete

Nietzsche, quando riconosce la sua ansia nella contraddizione che deve sopportare.⁹⁷ Contro Socrate, e contro Platone, nell'illusione che il Wagner del *Beethoven* e del *Tristan* possa realizzare la nuova estetica, Nietzsche scrive l'importante cap. 16. Per essere antisocratico e garantire una *rinascita della tragedia* bisogna tenere lo sguardo fisso su *Apollo e Dioniso contemporaneamente*, sul genio trasfiguratore del *principium individuationis* e sul mistico grido che apre la strada verso l'essenza intima delle cose. Con il fissare tale sguardo, che penetra nella greccità più inquietante e singolare, è posta anche la domanda fondamentale: *in quale rapporto sta la musica con l'immagine e il concetto?* Qui Nietzsche riprende i temi del frammento Mp XII là dove la musica, come espressione del mondo, è considerata la lingua universale e perciò *non* immagine dell'apparenza quanto, schopenhauerianamente, immediata immagine della volontà. Il mondo non è che musica fatta corpo, espressione dell'universalità della forma musicale. Le singole determinazioni della vita corrispondono all'azione drammatica nella rappresentazione: ciò esprime il rapporto apollineo tra poesia e canto, nella musica, come rappresentazione visiva o pantomima o opera lirica. Ciò che questa relazione esprime nel particolare (la *musica descrittiva*)⁹⁸, la musica in generale, *analogon* della lingua universale, la esprime attraverso una *conoscenza immediata dell'essenza del mondo* che precede la *ratio* e non è imitazione mediante concetti. È la *musica della tragedia*, la musica che nasce dal genio apollineo-dionisiaco, la *musica notturna che dà voce al mondo e ne costituisce il sostrato sonoro*; la lingua con cui il mondo parla dall'abisso della sua necessità e finitezza, della sua insondabilità e della sua eccedenza, dell'eterna gioia dell'esistenza che traduce la sapienza dionisiaca istintiva e inconscia nel linguaggio simbolico dell'immagine:

«L'arte dionisiaca suole dunque esplicare effetti di due specie sulla facoltà artistica apollinea: la musica spinge all'*intuizione simbolica* dell'universalità dionisiaca, e in secondo luogo la musica fa risaltare l'immagine simbolica *in una suprema significazione*. [...] "Noi crediamo alla vita eterna", così grida la tragedia; mentre la musica è l'idea immediata di questa vita.»⁹⁹

La musica, dunque, è l'idea immediata che sta dietro le apparenze; essa è l'arte dionisiaca che ci porta a *guardare in faccia gli orrori dell'esistenza individuale* facendoci sentire in un istante *quell'essere primigenio portatore della brama di esistere e del piacere di esistere*. Essa è la lingua universale che siamo in grado di parlare una volta *divenuti una cosa sola con l'incommensurabile gioia originaria dell'esistenza*, una volta che non siamo più individui, ma quell'unico vivente in cui siamo fusi e in cui si specchia l'universale volontà del mondo. La riscoperta di questa condizione ci riporta alla nascita della tragedia e ci mostra con chiarezza come l'opera d'arte tragica *sia realmente sorta dallo spirito della musica*.¹⁰⁰

Più avanti Nietzsche è ancora più chiaro e determinato nel definire il destino dell'arte socratico-platonica declinata nella musica descrittiva. La cultura socratica, la serenità dell'uomo teoretico, la nobiltà del rispecchiamento alessandrino sono insieme la *cultura dell'opera* basata sullo stile rappresentativo. La musica *dia-logo-centrica* ancella della parola e serva della lira apollinea, la canonizzazione neo-latina basata sulla rappresentazione e sul recitativo, il melodramma rappresentativo dell'azione scenica e sentimentale mostrano il carattere extra-artistico di questa tendenza antidionisiaca e antitetica alla tragedia e alla musica in genere. Il Socrate musicista introduce lo

spirito dialettico per espellere la musica dalla tragedia e fondare, attraverso lo spirito della scienza, l'opera come canto rappresentativo e come imitazione dell'apparenza. Dioniso è espulso, annullato, anestetizzato, è abbandonato nell'oblio, controllato e domato, ridotto a consolatorio mondo degli affetti e accessibile a un ascolto spettacolarizzato.

Il passo nietzschiano in cui l'opera come dramma viene definita nel suo carattere peculiare è l'atto di accusa verso la cultura socratica che domina il mondo dell'arte e nasconde la musica dietro la parola rappresentativa:

«All'ascoltatore che vuole percepire chiaramente la parola sotto il canto, il cantante si adatta per il fatto che parla più che non canti, accentuando il questo mezzo canto l'espressione patetica della parola: con questa accentuazione del *pathos* egli facilita la comprensione della parola e supera quella metà di musica rimasta. Il vero pericolo che ora lo minaccia è che egli conceda intempestivamente la prevalenza alla musica, onde il *pathos* del discorso e la chiarezza della parola andrebbero distrutti; d'altra parte egli sente sempre l'impulso verso uno sfogo musicale e una presentazione virtuosistica della sua voce. Qui gli viene in aiuto il "poeta", che sa offrirgli sufficienti occasioni per interiezioni liriche, ripetizioni di parole e frasi, eccetera: in questi punti il cantante può ora riposare nel puro elemento musicale, senza badare alle parole. Questo alternarsi di discorso appassionatamente insistente, ma cantato solo a metà, e di interiezioni tutte cantate, che è nella natura dello *stilo rappresentativo*, questo sforzo rapidamente mutevole di agire ora sul concetto e la rappresentazione, ora sul fondo musicale dell'ascoltatore, è qualcosa di così totalmente innaturale e di così intimamente contraddittorio – in pari misura – con gli impulsi artistici del dionisiaco e dell'apollineo, che bisogna dedurre un'origine del recitativo che si trovi al di fuori di tutti gli istinti artistici [...] come mescolanza dell'esposizione epica e di quella lirica.»

Questa lunga descrizione della cultura dell'opera ci riporta ai limiti della musica che accompagna la parola nel canto adattandosi ai contenuti concettuali e rappresentativi del dramma. Il *pathos* dionisiaco svanisce per lasciare il posto all'accentuazione affettiva che aiuta nella comprensione del significato e dell'azione (). L'ascoltatore che pretende tale comprensione si affida al canto inteso come mera messa in musica del discorso e della narrazione. Il *pathos* dionisiaco per lui può diventare un pericolo in quanto minaccia la sua sicurezza; per rispondere a questa minaccia il poeta, attraverso la lirica, può stabilire un equilibrio tra il puro elemento musicale e la parola in modo che il *pathos* venga sopportato e la parola si adagi nel suo letto musicale. Si tratta di una tensione, indubbiamente di una contraddizione, che nel migliore dei casi realizza la duplicità apollineo-dionisiaca nel canto facendo solo memoria lontana dell'abisso di Dioniso.

Tuttavia la perdita dell'elemento musicale è il rischio che si corre a ogni passo di questa tensione: l'opera è diventata dramma dialettico-descrittivo e rappresentazione scenica realizzata dal dotto alessandrino per un pubblico di distratti. Lo stile rappresentativo dell'uomo teoretico si manifesta artisticamente nella retorica intellettualistica e negli accenti sentimentali supportati da una parola soltanto esteriore. La pretesa dell'ascoltatore, assolutamente non musicale, di dover comprendere innanzitutto que-

sta parola, ha costituito quella *profana e antimusicale rozzezza con cui si è inteso il nesso tra musica, immagine e parola*.¹⁰² Una rozzezza che si manifesta nell'esigenza esteriore di fare arte dell'uomo in sé non artistico, (di per sé Socrate non ha questo impulso, qualcuno glielo deve dire in sogno: "Socrate, datti all'arte!"), l'uomo che non ha il minimo sentore della *profondità dionisiaca della musica*.

Parte da qui la ripresa nietzscheana dell'elemento dionisiaco: è proprio l'impulso puramente musicale di questa tensione contraddittoria che deve essere rimesso al suo posto, sulla radice dell'istinto artistico che ha aperto il destino della tragedia e ha lasciato Dioniso libero di abbracciare Apollo *senza annullarsi in lui*. È lo specchio dionisiaco del mondo che deve tornare al suo posto per scalzare la semplice *imitazione della natura formale dell'apparenza*. La musica deve tornare a essere la lingua che dà parola al mondo e non più serva della parola che imita le fattezze del mondo senza coglierne l'eco notturna. Solo allora, attraverso l'emersione dello sguardo dionisiaco, sarà possibile ricomprendere, così come una volta fu possibile ai Greci, le verità eterne del dionisiaco e dell'apollineo, sovvertendo l'ordine costituito da Socrate.¹⁰³

Nietzsche ha bisogno di *restituire a entrambi i principi* la loro essenza e la loro funzione: ne va della sua lotta alla *decadence*, della futura missione di Zarathustra, dell'attimo in cui l'eterno ritorna, della provenienza dal tragico mondo della musica. Lo sguardo dionisiaco di cui dota la filosofia seria impostata ne *La nascita* ritrova l'assoluta armonia prestabilita tra Dioniso e Apollo, tra il dramma perfetto e la sua musica, che solo nel chiasma della *doppia necessità* si manifesta come *origine della tragedia*, e perciò della *parola* e della *musica*. Così Nietzsche sintetizza:

«Cosa potrebbe offrire di analogo il poeta senza musica, che si sforza di raggiungere quell'interiore allargamento del mondo visivo della scena e la sua interna illuminazione con un meccanismo molto più imperfetto, per via indiretta e basandosi sulla parola e sul concetto? E se invero anche la tragedia musicale aggiunge la parola, essa può tuttavia in pari tempo presentare insieme il sostrato e il luogo di nascita della parola e chiarirci dall'intimo il divenire della parola.»¹⁰⁴

Solo recuperando definitivamente il senso della *doppia necessità* di apollineo e dionisiaco, restituendo a Dioniso il suo istinto a *fare musica per tutta la musica possibile*, sarà realizzabile il dramma che si illumina nello specchio dionisiaco, il dramma che è *spinto nella sfera in cui comincia a parlare con sapienza dionisiaca*, in cui nega se stesso e la sua visibilità apollinea. Solo così gli dei si uniscono e si può finalmente riconoscere che *Dioniso parla la lingua di Apollo, ma che alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso, il fine supremo dell'arte in genere*.¹⁰⁵

La riscoperta della primigenia gioia artistica nel seno dell'uno originario fa tutt'uno con la ripresa dello spirito della musica in generale. Nietzsche riporta alla luce la sfera del *pathos* originario in cui tutto è stato già detto nella musica e solo la musica può dirlo; la lirica può *ripetere* simbolicamente per immagini, in modo parziale e non esaustivo (come in uno specchio) ciò che è al di sopra di ogni apparenza e irrealizzabile attraverso il linguaggio: il senso profondo dell'unità di parola e suono nato col coro eschileo e tramontato nel sapere socratico-platonico e nella tragedia di Euripide. All'uomo teoretico Nietzsche contrappone il critico – come colui che sa attraversare lo spazio tra il sostrato sonoro che fonda l'unità di parola e suono, la sua articolata

simbolizzazione musicale – e l’ascoltatore *autenticamente estetico* che presta l’orecchio al di là dello spettacolo dell’apparenza:

«Così con la rinascita della tragedia è anche rinato l’ascoltatore estetico, in luogo del quale di solito si è presentato sinora nei teatri uno strano quiproquo, con pretese a metà morali e a metà erudite, il “critico”.»

Sapersi porre di fronte al miracolo rappresentato sulla scena comprendendone il mito non come forza d’astrazione, ma come dissodamento di quella forze antichissime e straordinarie che riposano convulse nell’intimità della storia e nell’abisso dell’esistenza, questo è il compito del critico, di chi è consapevole dell’origine così come dell’avvenire della musica, espressi nell’attualità della Riforma luterana e nel suo corale che

«risuonò profondo, coraggioso e pieno di anima, smisuratamente buono e delicato, come il primo richiamo dionisiaco, che prorompe da un’intricata boscaglia all’approssimarsi della primavera.»

Il filo tessuto lungo tutto il testo ora è pronto a raccogliersi nella chiusura. Quello che Nietzsche vuole in fine ribadire è il senso del suo percorso. *Abbiamo guardato il dramma e siamo penetrati con sguardo acuto nel suo intimo*, egli dice, sottolineando che lo sguardo iniziale della ricerca è stato gettato sulla situazione concreta e non sull’astratto di un ideale immaginario. E rivolti al dramma ci è sembrato che esso fosse un’*immagine simbolica* di qualcosa di nascosto: un’*immagine originaria*! Un’immagine simbolica, capace di rivelare nella luce più splendente e, insieme, nascondere misteriosamente lo sfondo oscuro ed essenziale che solo *uno sguardo penetrante* può cogliere nuovamente:

«Chi non ha provato ciò, ossia dover guardare e anelare insieme a oltrepassare lo sguardo, difficilmente immaginerà con quanta determinatezza e chiarezza questi due processi sussistano l’uno accanto all’altro e vengano sentiti l’uno accanto all’altro nella contemplazione del mito tragico.»¹⁰⁸

Un’immagine originaria, come fenomeno estetico che solo può giustificare l’esistenza e il mondo: come tale si presenta la musica in quanto arte dionisiaca che, posta accanto al mondo, può da sola *dare un’idea di che cosa sia da intendere per giustificazione del mondo come fenomeno estetico*. La musica è immagine originaria, invisibile matrice di ogni immagine che da essa viene scaricata e si precipita nell’accordo mimetico per offrire un volto all’apparenza. La musica dà voce alla gioia e al dolore originari in cui prende vita la tragedia e il cui lamento, significato dalla dissonanza musicale, accompagna lo sguardo rivolto all’esposizione tragica, che da un lato si sofferma e dall’altro la oltrepassa. Penetrare con lo sguardo il velo posto sulla tragedia, guardando la tragedia con la brama di oltrepassare lo sguardo, vuol dire ascoltare il canto della notte, il suono dionisiaco radicato nel fondamento del pensare, il *pathos* dell’esistenza, l’eterna potenza artistica.¹⁰⁹

2. La musica fra *Trauerspiel* e *Tragödie*. Alcuni scritti del giovane Benjamin

L'origine, benché sia una categoria pienamente storica, non ha nulla in comune con la genesi. Con origine non s'intende un divenire del già nato, bensì un divenire e un trapassare di ciò che nasce.

Walter Benjamin, 1925

1. Negli scritti preparatori all'*Origine del dramma barocco tedesco*¹¹⁰ (*Trauerspiel e tragedia* e *Sul significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*)¹¹¹ Walter Benjamin percorre quella terra di mezzo che separa e congiunge il *Trauerspiel* e la tragedia, un territorio limite segnato da un passaggio, un *passaggio marcato da un trapassare* che definisce un confine, ma anche un contatto familiare, una differenza specifica, una connessione genealogica, un'esperienza limite. Così egli scriveva:

«Forse il significato più profondo del tragico non rivela solo e tanto dell'arte, quanto dell'ambito della storia. Ma almeno si deve supporre che il tragico indichi un *confine* del regno dell'arte non meno che un confine della sfera della storia.»¹¹²

Nel 1916 il giovane Benjamin pensava che il tempo della storia – infinito in ogni direzione, ma incompiuto in ogni momento – conoscesse la sua grandezza nel tragico; grandezza qualitativa che occupa un "di più" rispetto a ogni situazione cronologica determinata, a ogni particolarità ed eventualità del tempo; un'eccedenza che nessun accadimento empirico, nessuna contingente rappresentazione, che nessun significato determinato può concludere colmando la forma del tempo storico: è un'idea, l'idea del tempo compiuto non empiricamente, l'idea del tempo messianico che non riguarda l'individuo, ma il divino. Il tempo compiuto per l'individuo è il tempo tragico. Nel tempo tragico l'azione dell'eroe è chiusa in un cerchio che influenza tutti i suoi accadimenti: il tempo dell'eroe è realizzato nella forma individuale, nel senso della colpa, e appare nell'evidenza della *decisione tragica*, del *momento ritardante*, della catastrofe, quando l'eroe è passivo e subisce l'intreccio del destino. Ciò è accaduto nei Greci, mentre in Shakespeare l'azione tragica ripete nell'eroe il tempo tragico.¹¹³ La colpa risiede nell'individuazione, nell'immortalità ironica che si manifesta nell'eroe e lo fa soccombere.

Occorreva, dunque, analizzare il *Trauerspiel* e la tragedia nella loro temporalità per vederne perspicuamente il passaggio. Si trattava di seguire il trapassare del tempo del *Trauerspiel* nella sua intima connessione con la natura speculare della rappresenta-

zione e riconoscerlo come *ripetizione temporale*, e per questo rappresentazione, su un piano più alto: la messa in atto della presa di distanza tra *immagine e immagine riflessa*, significante e significato. Distanza da colmare, in qualche modo, in una ripetizione necessaria, quanto inconclusa, un attimo prima del tempo della tragedia (nella sua *attesa*), un istante dopo il *resto del Trauerspiel*. Tra attesa e resto, ecco il *Trauerspiel*. Il *Trauerspiel* si presentava alla riflessione di Benjamin come il tempo della ripetizione (e non solo lo spazio della sua scrittura), come *l'immagine riflessa di un'immagine in genere* che in esso trapassa e, trapassando, lascia una traccia di un passato eternamente presente, in una dimensione e un'estensione maggiori. Lì si deve di nuovo rivolgere lo sguardo, o meglio, *prestare orecchio*. Così Benjamin:

«Il *Trauerspiel* è l'applicazione artistica dell'idea storica della ripetizione; perciò il suo problema è completamente diverso da quello della tragedia. [□] E anche se il rapporto della tragedia con l'arte rimane tuttora problematico, anche se forse la tragedia è più e meno di una forma d'arte, è certo che in ogni caso è una forma chiusa. Il suo carattere temporale è esaurito e formato nella forma drammatica. Il *Trauerspiel* invece è intrinsecamente inconcluso [□].»

Ripetizione come trapassare, in quanto *attraversamento* dello specchio della rappresentazione per cogliere nuovamente ciò che è andato perduto nella rappresentazione stessa, ma che in essa permane come idea storica della ripetizione: *l'immagine come tale*. *Ripetizione in quanto ricapitolazione*, per dare movimento all'idea storica della ripetizione, perché la rappresentazione è un passaggio della storia – *Trauerspiel* come *applicazione artistica* – e, infine, *comprensione* critica dell'eccedenza della rappresentazione: il resto inconcluso del *Trauerspiel* che oltrepassa l'immagine meramente speculare e non si localizza conclusivamente nello spazio del *Trauerspiel* stesso, né nel suo tempo drammatico (insomma, nello spazio-tempo della rappresentazione):

«La legge di una vita superiore vige nello spazio ristretto dell'esistenza terrena, e tutti giocano e recitano finché la morte non pone termine alla rappresentazione, per continuare in un altro mondo la ripetizione più grande della stessa recita. La ripetizione è la base su cui poggia la legge del *Trauerspiel*.»¹¹⁵

Si trattava per Benjamin di cogliere il *resto in eccesso* – il resto dell'inconcluso del *Trauerspiel*, ciò che il *Trauerspiel* lascia aperto, ciò che il *Trauerspiel* serba nella rappresentazione come ripetizione – il cui movimento è il trapasso che tiene insieme il lutto e il suo addio, che getta luce intorno al carattere paradossalmente transitorio del tragico compiuto, *sul cammino della trasformazione della parola*, in vista di un intendimento più alto: il cogliimento del *tempo della musica*.

Come la tragedia è situata nel passaggio dal tempo storico a quello drammatico nella figura dell'individuo che caratterizza l'eroe tragico, così la musica è nel *divenire del resto* del *Trauerspiel* in cui si congeda dal tempo drammatico e, nel *trapassare della ripetizione*, prende le distanze dal rispecchiamento visivo e dal suo tempo.

Il resto del *Trauerspiel* si chiama *musica* e nel trapassare della ripetizione (il passaggio della rappresentazione) si approda al *tempo della musica*: cogliere questo tempo significa cogliere quell'elemento primitivo che soltanto la musica può finalmente

rendere perspicuo, ossia la cooriginarietà di parola e tragico nella tragedia. La musica, come *resto* del *Trauerspiel*, nel movimento di risalita dalla rappresentazione all'immagine come tale, restituisce l'origine immediatamente tragica della parola (la *parola pura*) *condizione prima* del principio musicale sinfonico al di qua del tragico (la musica come arte). Benjamin è chiaro su questo punto:

«Nella tragedia la parola e il tragico nascono insieme, simultaneamente, di volta in volta nello stesso luogo. [□] È la parola pura, che è immediatamente tragica. [□] La parola che opera secondo il suo significato puro diventa tragica. La parola in quanto soggetto attivo e puro del suo significato è la parola pura.»¹¹⁶

Nel giovane Benjamin il *resto* dello specchio non trova un'ulteriore visibilità, ma uno *spazio-tempo di sonorità pura che deve poter essere ascoltata*, che subisce e insieme è protagonista della trasformazione della parola pura nella parola del *Trauerspiel*. Rispetto all'immagine riflessa, *l'immagine in quanto tale* è propriamente l'apertura dello spazio sonoro, ovvero il tempo della musica. Poiché il tragico non è pantomima, né poema, né romanzo, esso è la condizione originaria eccedente che rende possibile il linguaggio. Il tragico è l'unica forma originaria del discorso, la sua legge immanente, è lo scambio verbale nella sua manifestazione pura, e va a coincidere con il *resto* del *Trauerspiel*, ossia la musica, sulla radice comune di parola e tragico. Il tragico è la condizione dello scambio verbale, senza essere discorso né dialogo, ma propriamente *essenza della parola*.

Tale condizione si presenta come origine e resto: *origine* come decisione della parola, *resto* del *Trauerspiel* come musica. Esso è anche *l'enigma del Trauerspiel* che trova espressione nell'afflizione e nel lutto come esemplare manifestazione della parola pura:

«Come il linguaggio in genere possa colmarsi di lutto ed essere espressione di afflizione, è il problema fondamentale del *Trauerspiel*, assieme al primo: posto che il lutto è un sentimento, come può avere accesso all'ordine linguistico dell'arte?»

Dunque, vi sono due momenti della parola ed essi coincidono con il tempo storico del tragico e quello del *Trauerspiel*: come sopra detto, v'è la parola che opera nel significato puro, la parola che risuona nel suo senso che è sonorità e precede ogni declinazione significativa, discorsiva e rappresentativa (la *parola pura*). Poi c'è la parola che si trasforma, che si dirige verso il suo sbocco abbandonando la sua origine, la *parola in corso di trasformazione*:

«La parola in corso di trasformazione è il principio linguistico del *Trauerspiel*. C'è una vita sentimentale pura della parola, in cui essa si depura, nel senso che quello che è originariamente un suono della natura diventa suono puro del sentimento.»¹¹⁸

Parola pura, parola in corso di trasformazione: la riflessione sul tragico e sul *Trauerspiel* è diventata una riflessione sull'origine del linguaggio e sul suo destino, e questa riflessione tocca e coinvolge la musica in genere. Il *suono originario della natura* (la parola che opera nel significato puro) diventa *suono puro del sentimento* nel cor-

so della trasformazione della parola; tale suono mantiene questa duplicità e non la risolve. Il suono puro del sentimento è propriamente la parola del *Trauerspiel*: essa descrive, e compie, il passaggio dal suono della natura alla musica.

Ecco dove accade la musica: nel passaggio dal lamento, dall'origine della parola, dal suono della natura, dalla notte in cui il grido si apre e si genera, al suono puro del sentimento, che si identifica e si compone, si articola e si determina nella continua e incessante metamorfosi che è prender forma, formarsi, dispiegarsi, farsi discorso e rappresentazione, arte. Benjamin deve tenere fissa questa contraddizione perché solo così è possibile cogliere l'origine comune di Tragedia, *Trauerspiel* e Musica sul piano dell'immagine sonora, della parola pura, del suono naturale, tutte parole che sono in continua tensione verso la loro apertura e trasformazione. L'intuizione di Benjamin è che la sfera del tragico (l'origine) non può restare tale nella sua compiutezza; essa è messianicamente pensata nella sua produttiva e feconda dimensione artistica: purezza e trasformazione sono in un rapporto genealogico.

Punto decisivo della ricostruzione benjaminiana sta nell'aggirare l'irrigidimento del linguaggio nella mera sfera del significato e della comunicazione, facendo chiarezza sulla *essenziale duplicità della parola*; il suo vitale e produttivo *doppio senso* mostrato dalla tautologica identità tra essenza linguistica ed essenza spirituale, un doppio senso radicato nel mezzo tra il suono puro e quello sinfonico, tra un sentimento che sente il resto e un lamento che declina nello spettrale del *Trauerspiel*:

«Nel *Trauerspiel* i due principi metafisici della ripetizione s'intrecciano e rappresentano il suo ordine metafisico: processo ciclico e ripetizione, cerchio e due. Poiché è il circolo del sentimento, che si chiude nella musica, ed è la duplicità della parola e del suo significato, che distrugge la quiete del profondo anelito e diffonde il lutto nella natura.»

Nella transizione, e nel passaggio, si colloca il pensare del giovane Benjamin sull'origine del *Trauerspiel*. Pensando il suo carattere transitorio la riflessione ritorna al momento iniziale, al tragico, e con ciò al suono come origine della musica. Non può non essere così, perché il pensare deve trovare la parola adatta per dire la sua purezza nella forma della contemplazione filosofica, che ricomincia sempre da capo e ritorna alla cosa stessa senza cedere alla deriva comunicativa, né al sentimento come linguaggio della musica e rappresentazione:

«Questa tensione e soluzione del sentimento nella sua propria sfera è rappresentazione.»¹²⁰

Transizione, trapasso, trasformazione; sono parole che attraversano il contrasto tra suono e significato, parole che penetrano nella spettralità della rappresentazione e ne dissolvono la pretesa di redenzione, riportando la musica al suo senso originario, il *suono puro*:

«Il contrasto fra il suono e il significato nel *Trauerspiel* resta qualcosa di spettrale, di terribile, la sua natura è posseduta dal linguaggio e diventa preda di un sentimento infinito, come Polonio, che è colto dalla follia mentre sviluppa le sue riflessioni. Ma

la rappresentazione deve trovare la redenzione, e per il *Trauerspiel* il mistero che redime è la musica: la rinascita dei sentimenti in una natura sovrasensibile.»¹²¹

Se questo è il destino del *Trauerspiel* allora solo attraversandolo per andare oltre si può toccare l'origine del suono e scorgere la sua apertura compositiva: tenendo ferma l'articolazione sinfonica, la musica va compresa nella sua essenzialità sonora, così come per il linguaggio e la sua essenziale parola pura. Ricomporre il suono vuol dire percorrere il trapasso del *Trauerspiel* risalendo alla sorgente comune di parola e tragico, là dove la duplicità della parola mostra la sua unità sonora. È proprio sul luogo del trapassare che il giovane Benjamin pensa la fondamentale oscillazione tra parola e musica, tra immagine e immagine riflessa, tra suono e significato: dualità, queste, tutte aventi la medesima essenza, non diversa dall'essenza della *traduzione*, intesa da Benjamin come spazio continuo di trasformazione e trasposizione.¹²²

2. In questo pensare la musica *diventa*. Prendendo la distanze dal suo irrigidimento, la musica va colta nell'attimo precedente alla sua articolazione e, proprio per meglio rendere conto della sua necessaria articolazione e costruzione, essa va intesa nella sua originaria tragicità.

Come il Nietzsche della *Nascita della tragedia* e degli scritti e frammenti giovanili, anche il giovane Benjamin concluderebbe che l'origine della tragedia, oltre che origine della rappresentazione, fa tutt'uno con lo spirito primigenio della musica. Questo spirito riporta il linguaggio al suo stato originario in cui musica e linguaggio sono uno. È lo stadio in cui la musica risale verso una condizione che prescinde da ogni imitazione della natura, nel libero gioco del *pathos indifferente al contenuto concettualmente comprensibile*, che apre alla possibilità di *intuire musicalmente le cose*, di *sentire l'abisso dionisiaco*.¹²³

Solo se pensiamo la musica superando l'illusione idilliaca dell'opera moderna, cristiana e decadente, chiusa nello schema neolatino, possiamo ricomprendere l'affinità originaria tra musica e tragedia e fare della musica una possibilità alta di pensare il mondo nella forma più universale dell'essere: il tragico. Solo se oltrepassiamo la fede idilliaca che fa ridiventare un 'uomo ingenuo' e un 'ascoltatore primitivo' potremo cogliere il *sostrato sonoro musicale, comprensibile nonostante la diversità delle lingue*:¹²⁴ quel contatto tra Dioniso e Apollo che mostra la radice della parola al di là del *principium individuationis*. Benjamin fa suoi questi elementi e li traduce nel suo linguaggio. *Nel divenire la musica è; nel passaggio il suono puro del tempo tragico diventa musica come linguaggio del sentimento puro, come dispiegamento della parola, come levarsi del lamento del lutto*. Egli scrive:

«Il *Trauerspiel* non poggia sulla base del linguaggio reale, si fonda sulla coscienza di quell'unità del linguaggio nel sentimento la quale si dispiega nella parola. Nel corso di questo dispiegamento il sentimento smarrito leva il lamento del lutto. Ma esso si deve dissolvere e risolvere: appunto sulla base di quell'unità preliminare trapassa nel linguaggio del sentimento puro, nella musica.»

È attraverso la comprensione dell'origine del *Trauerspiel*, risalendo attraverso il trapassare fino al suo enigma, che la musica viene intesa come *resto*, come ec-

cesso che permane e viene incontro dall'oscurità del suono. Il *resto* si fa parola e discorso nell'arte nel dispiegamento del *Trauerspiel*; in esso linguaggio e udito si intrecciano e si fecondano reciprocamente là dove il linguaggio, penetrando la significazione, si fa ricettacolo dell'esteriorità e, nello stesso tempo, si mantiene in ascolto del lamento che, profondamente percepito e udito, diventa musica. E con ciò, anche la comprensione della cooriginarietà di parola e suono avviene al di là delle pieghe della significazione e della rappresentazione, *proprio* nel suo carattere originario di *resto*:

«Mentre nella tragedia si leva la rigidità eterna della parola parlata, il *Trauerspiel* raccoglie l'infinita risonanza del suo suono.»

Per Benjamin, dunque, il *carattere originario del resto* che nessun concetto o rappresentazione può cogliere, né lo stile rappresentativo può esprimere, si situa nella profondità di una risonanza che si raccoglie nell'azione del *Trauerspiel* e che rimanda a quella purezza inaudibile del suono nell'istante in cui sgorga nella parola pura e nell'immagine in genere. Sarà la chiusura del dramma barocco tedesco che rivelerà l'esito conclusivo di questa originarietà, nella tensione fonetica propria del linguaggio, ossia la *musica* intesa come controparte del discorso sensato.¹²⁷

In quelle pagine conclusive Benjamin riprende il Nietzsche della *Nascita della tragedia* là dove questi scava, appunto, fin nelle profondità dionisiache della musica. Benjamin lì ci ricorda come la retorica intellettuale del melodramma si esprime nel canto tutto vocalico e idilliaco congiungendo lo stile rappresentativo alla manifestazione delle passioni dell'uomo primitivo artistico.

Ma l'occorrenza di una riflessione filosofica sul linguaggio; la musica e la scrittura, e la sponda che ricava dallo Johann Wilhelm Ritter dei *Frammente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, consentono a Benjamin di sorreggere il ponte tra parola e pensiero, lettera e suono. Se egli accoglie l'idea di Ritter che solo la lettera alfabetica parla e dice nell'unità di parola e scrittura e nell'originarietà sonora della lettera alfabetica, allora si vede come l'idea pensata si trasforma, *trascrivendosi*, nella sonorità di un'immagine rappresentativa, di una figurazione corrispondente alla sonorità significativa e retorica (il recitativo e l'aria), al melodramma rappresentativo, lasciando nell'ineffabile origine quell'eccesso, quel resto, che solo l'impronunciabile può restituire al suo suono: l'indistinto nesso iniziale tra lingua dei suoni e scrittura, tra parola e cosa, tra musica e linguaggio nella lettera.¹²⁸

3. C'è un'opera che marca in modo esemplare lo spazio-tempo del resto inconcluso del *Trauerspiel*, di questa transizione che risale al tragico e al suo principio musicale. Intendiamo il *Moses und Aron* di Arnold Schönberg. I due personaggi protagonisti dell'opera del 1932 percorrono la via della trasformazione dal suono originario della natura (Moses) al suono puro del sentimento (Aron). Lo *Sprechgesang* di Moses costituisce l'approdo del passaggio nel trapassare a partire, e attraverso, il sinfonismo melodrammatico di Aron. Nel doppio movimento della risalita verso il resto che la rappresentazione non può cogliere si mostra tutta la portata tragica del canto parlato. La parola pura, immediatamente tragica, risale il lamento percorrendo la strada inversa alla discesa compiuta dal *Trauerspiel*.

Aron, figura cardine del principio drammatico, porta su di sé il lutto e il sentimento espressioni del mondo dell'arte e del melodrammatico. Moses segue le tracce della parola tragica vocalizzando in altezza fino a raggiungere l'intensità della singola nota nella sua purezza e immediatezza; egli si fa carico della caduta della sensibile, del venir meno dell'accordo di dominante, perde di vista il cammino che conduce al centro tonale ed ergendosi sull'intervallo di tritono di quarta ascendente o quinta diminuita, riconquista quella soggettività tragica idealmente compiuta nel suo tempo. Giunge così alle soglie dell'origine della musica, toccandola il tempo di un'altezza: origine che è movimento, trapasso, metamorfosi e non solo puntiforme singolarità genesiaca. Moses il tragico, Aron il *Trauerspiel*: essi mostrano tutta la densità del contrasto tra suono e significato, oscillano nel conflitto tra immagine e immagine riflessa percorrendo con il canto l'intera distanza; essi vivono, ciascuno ai due poli, l'irriducibile momento del *resto* là dove il tempo drammatico trapassa nel *tempo della musica*, all'interno della continua oscillazione tra felicità e destino. L'opera di Schönberg mostra in maniera esemplare la dinamica del tempo della musica: ne mette in gioco il fondamentale movimento oscillatorio e intuisce magistralmente, attraverso il continuum delle *trasposizioni*, il *carattere non rappresentativo della ripetizione*, vissuto nell'ambito della soppressione della struttura gerarchica della forma tonale, dell'applicazione della tecnica contrappuntistica, della ridefinizione radicale degli intervalli – in un continuo spazio di *traduzione della serie*, direbbe il Benjamin del saggio sul traduttore. È così che il *Moses und Aron* viene a occupare l'ambito che l'arte ha aperto tra *Tragödie* e *Trauerspiel* vivendone il conflitto, sopportandone il lutto, assumendo lo scacco della redenzione.

In termini benjaminiani, il *Moses und Aron* interroga il compimento della parola e della musica nell'arte (e con ciò l'arte stessa), sul piano dell'*ascolto* e non della rappresentazione visuale-significativa: il divenire musica, attraverso il lamento profondamente percepito e udito, è risalito fino all'ascolto della *rigidezza eterna della parola parlata* propria della tragedia, *fonte di ogni immagine e rifiuto della nozione di evidenza senza essere riducibile a una rappresentazione determinata* (l'ineffabile dimensione del *nome*), non tralasciando, tuttavia, di raccogliere l'infinita risonanza del suo suono nel *Trauerspiel*, mostrando i contorni dell'essenziale resto inconcluso come essenza sonora della musica.

Nell'arco temporale che intercorre tra la *Nascita della tragedia* di Nietzsche e l'*Origine del dramma barocco tedesco* l'unica musica possibile – la musica necessaria – sembra essere quella espressa dal cammino della Nuova Musica, dall'emancipazione della dissonanza, attraverso la dodecafonia, fino al serialismo. Riprenderemo questo discorso nel prossimo capitolo, ma fin da ora capiamo finalmente perché sostiamo, destinati nel trapasso, accanto al pianoforte di Adrian Leverkühn, nella sua stanza, vivendo e ascoltando il *diabolus in musica*.

3. Il suono interminabile. Ebraismo e musica in Arnold Schönberg.¹²⁹

[...] la fede nel linguaggio come un assoluto, sia pure dialetticamente scisso, la fede in quel mistero che nel linguaggio è divenuto udibile.

Gershom Scholem, 1970

Ecco a cosa penso.

Al senso della ragione.

Al senso della dissoluzione.

Al senso del non senso.

Giorgio Caproni, 23 aprile 1989

I. Il suono dell'inizio

Il terreno da cui partire mi sembrano essere alcune citazioni bibliche che costituiscono una sorta di luogo fontale dell'Occidente mediterraneo. Torah, Esodo (Ithrò) 20, 3-5:

«[Io sono il Signore, tuo Dio] Non avrai altri dèi al Mio cospetto. Non ti farai idolo (scultura) né immagine qualsiasi di tutto quanto esiste in cielo al di sopra o in terra al di sotto o nelle acque al di sotto della terra. Non ti prostrare loro e non adorarli poiché Io, il Signore tuo Dio, sono un Dio geloso....»

E poi: Deuteronomio (Vaethchannan) 4, 12-30 passim:

«Il Signore parlò quindi a voi di mezzo al fuoco: voi udiste il suono delle parole, ma non vedeste immagine alcuna; soltanto una voce udiste. [...] Guardatevi bene, dato che non avete visto alcuna immagine nel giorno in cui il Signore parlò a voi in Chorev di mezzo al fuoco, dal commettere la colpa di farvi una riprodotte qualsiasi forma, figura maschile e femminile, figura di qualsiasi animale che è in terra, figura di qualsiasi uccello che vola nel cielo, figura di qualsiasi rettile che striscia sul terreno, figura di qualsiasi pesce che è nell'acqua al di sotto del livello terrestre. [...] Quando in avvenire ti troverai angustiato essendoti capitate tutte queste vicende, tomerai al Signore tuo Dio e ascolterai la Sua voce.»

Ecco, si dice: non avete visto alcuna immagine, avete udito solo una voce. Il divieto di farsi immagini dell'invisibile e impronunciabile coincide con l'impossibilità stessa di

affrontare un tale compito, e a questa impossibilità corrisponde l'ascolto di una voce: *chi* parla è l'invisibile, irraffigurabile, inimmaginabile. L'invisibile non può vestirsi mediante il delinarsi della figura, non può esser chiuso nella linea che tratteggia la figura. L'ineffabile non può esser mediato dal tratto che tratteggia chiudendosi e, nello stesso tempo, l'invisibile intratteggiabile è tutt'uno con l'impronunciabile. L'intrateggiabile è e resta non detto, permane come indicibile. Il non-figurabile-intrateggiabile è lo stesso che l'indicibile non-detto: tuttavia esso è voce che dice e mostra sé nella voce stessa. L'indicibile è la voce che dice: è la voce non-figurabile.

Il divieto di farsi idoli, figure, raffigurazioni di colui che parla la lingua dell'origine, di colui che rende udibile il silenzio immemorabile nella parola posata nella scrittura – scrittura che è traccia visibile dell'irraffigurabile nell'istante in cui *si fa* suono nella parola – tale divieto si palesa nel passo che descrive il patto tra Dio e l'uomo. Patto fondato sulla *consegna* del Nome (*HaShem*), nel solco tracciato dall'*evento* del Nome; traccia della voce che chiama e si presenta nella *lotta fondativa* tra parola e suono, Legge e Appello: *io sono qui, ci sono e ci sarò, shemah Israel!* Mi riferisco a Esodo (Scemoth) 3, 1-6:

«Mosè pascolava il gregge di Ithrò suo suocero [...] Un inviato del Signore (YHWH) gli apparve attraverso una fiamma di fuoco ma non si consumava. E Mosè disse fra sé: “Voglio avvicinarmi a vedere questo grande fenomeno, come mai questo rovelto non si consuma”. Quando il Signore vide che egli si avvicinava per osservare il fenomeno, gridò rivolto a lui, di mezzo al rovelto: “Mosè, Mosè”, ed egli rispose: “Eccomi”. Allora il Signore disse: “Non avvicinarti oltre, togliti le scarpe dai piedi perché il terreno sul quale stai è suolo sacro. [...] Allora Mosè si nascose la faccia, poiché temette di guardare verso il Signore.»

A differenza del tratto (*Riss*) che unisce intimamente i duellanti verso l'origine della loro unità; tratto che deve potersi autochiudere nella pesantezza della cosa emergendo così come custodente nell'Aperto e testimone della lotta; *tratto che si profila e contorna come figura* – la fissazione della verità nella *posizione e nell'esposizione dell'è-presente*; a differenza del tratto, dunque, l'invisibile, in quanto impronunciabile, *c'è* nella lotta di parola e suono, ossia nella voce che mai si scarica nell'*eidolon*, né si converte alla verità come fissazione nella figura, come rappresentazione.¹³¹ Piuttosto, la non-figurazione dell'*io ci sono*, l'intrateggiata voce della presenza non vista, permane nello *scarto*, in un *resto o residuo che ha i contorni dell'inconcluso*, contorni sfumati di un parlare che è *raccontare interminabile*: apertura sì, ma non all'autochiudentesi figurazione, quanto piuttosto a una temporalità che ritorna circolarmente nella *possibilità* della parola, nella sua voce e nel suo essere udita nell'ancora-una-volta-e-sempre.¹³²

Più oltre le parole del testo dell'Esodo annunciano il Nome di Dio; l'impronunciabile tetragramma consonantico (*Shem Ha-meforash*) esplicita sé come *nome, essere e esser-qui* (*Shem Adnut*), tutt'uno nella voce che chiama:

«Mosè disse al Signore: “Ecco quando io mi presenterò ai figli di Israele, e annunzierò loro: ‘Il Signore dei padri vostri mi manda a voi’, se essi mi chiederanno qual è il nome di Lui che cosa dovrò rispondere?”. E il Signore rispose: “Io sono quello

che sono” (*Ehyeh asher Ehyeh*) e aggiunse: “Io sono, mi manda a voi”. [...] Questo è il Mio nome in perpetuo, questo il modo di designarmi attraverso le generazioni.» (Esodo 3, 13-15)¹³³

L’esito di questi passi, che attraversano i vari e ripetuti *incontri* tra Dio e Mosè, mostrano come il Nome, consonantico nel suo segreto, si trasfiguri in un evento vocalico-sonoro non tratteggiabile, *in quanto impronunciabile* secondo la parola chiudente: le vocali, voci dell’assenza perché assenti anch’esse, presenti nella forma masoretica della *sillaba virtuale*,¹³⁴ disvelano il segreto consonantico, mantenendo l’inesauribilità del senso proprio nell’atto dell’alito aggiuntivo vocalico: la consonante conserva e protegge l’impronunciabilità del Nome nel suo carattere illeggibile alzando un muro intorno al suo soffio, la vocale appare come la melodia dell’aurora, il canto disvelato del mattino.¹³⁵

Un paradigmatico incontro tra Dio e Mosè avviene alla vigilia della seconda consegna delle tavole della legge (le prime erano state scagliate contro il vitello d’oro). L’incontro così viene così narrato:

«Allora Mosè riprese: “Fammi vedere la Tua gloria”. Il Signore rispose: “Farò passare dinanzi a te tutta la Mia bontà, proclamerò dinanzi a te il nome del Signore (YHWH) e accorderò grazia a chi vorrà accordarla ed eserciterò misericordia su chi vorrà esercitarla” E soggiunse: “Non potrai vedere la Mia faccia perché nessun uomo può vedermi mentre è in vita”. E poi il Signore aggiunse: “C’è un luogo presso di Me; resta là sopra la roccia. Poi quando passerà la Mia gloria, ti nasconderò nella cavità della roccia, ti ricoprirò con la mia mano, finché Io sia passato. Poi ritirerò la Mia mano e tu Mi vedrai per di dietro, ma la Mia faccia è invisibile.» (Esodo, Ki Thissà) 33,18-23)

E infatti così accade subito dopo:

«Passò la Divinità (YHWH) davanti a lui e proclamò queste parole: “Il Signore è il Signore” (YHWH).» (Esodo 34, 6)

L’impossibilità di farsi immagini di YHWH, di vederlo e raffigurarlo è strettamente connesso, secondo le citazioni della Torah qui riportate, all’ineffabilità e impronunciabilità del Nome – consonantico nel segreto e vocalico nell’evento – ineffabilità legata al suo carattere tautologico.¹³⁶

Vedere il volto, cogliere la presenza del Nome nell’apparire della sua figura piuttosto che nell’evento sonoro-vocalico, vorrebbe dire cedere alla possibilità culturale di riprodurlo e ri-presentarlo in un’immagine idolatrica: l’idolo è un tratto che si chiude, una parola che dice e corrisponde, un’immagine che raffigura, un linguaggio che rappresenta chiaramente il dicibile.¹³⁷ Di fatto nell’incontro si *instaura la relazione vocalica e veritativa* (la vocale è segno della presenza e nella bocca dell’uomo il suo alito rinnova il soffio dell’ineffabile), relazione che è premessa a quell’ascolto del non-detto che permane nel tramandato – nell’intra-dire o nell’inter-detto che echeggia nelle trame del detto – che ne costituisce il valore di verità. Solo attraverso un ascolto autentico – *la visione della voce e l’ascolto dell’immagine* richiamate in Esodo 20 – è

possibile superare il piano idolatrico del *logos* e ricevere il suono incardinato nella parola.¹³⁸

In riferimento alla sua esistenza, Dio non viene pronunciato secondo il suo nome, ma nell'appello vocativo *Adonaj*: "oh mio Signore! Santo, sia tu benedetto, che ti riveli e ti presenti a me, a ciascuno". Ciò si lega al fatto che YHWH – il Nome – non è meramente l'onnipotente eterno essere assoluto¹³⁹ – classica definizione idolatrica proposta dalla metafisica – quanto *l'essere-presente qui presso il suo popolo*, l'io-sono-qui rivelato *non* nella figurazione o nell'idolo, ma *nel suono del suo Nome impronunciabile*: esso è rivelato nel suo grido così come *nell'inserirsi successivo delle singole voci*.¹⁴⁰

Dio si presenta acusticamente, la sua presenza è udibile e la sua invisibilità non è che un *mostrarsi in forma sonora*. Gli altri nomi, come *Adonaj* appunto o *Elohîm* o il *Santo Sia Egli Benedetto*, non sono che nomi derivati che esprimono le qualità di Dio nella comunicazione e nella determinazione linguistica, nella prassi e nel commercio linguistico, nella temporalizzazione del linguaggio.¹⁴¹

Proprio l'invocazione vocalica del digramma *Yâh* – il grido originario che ha aperto lo spazio dell'incontro immediato e primigenio – mostra l'inizio puramente vocativo che accomuna Dio e uomo.¹⁴² E il grido culturale *Hallelu-Yâh*, che esprime, attraverso il carattere esclamativo, la presenza del Dio di Abramo e Mosè, mostra il carattere eminentemente appellativo del Tetragramma che si presenta nell'evento del rovetto tutt'uno con l'impossibile visibilità del Nome.¹⁴³

L'evento rivela come l'impronunciabile nome consonantico (Nome scritto) si dia nell'incontro solo come grido, come parola originaria di tutte le parole, suono originario di ogni suono, come matrice virtuale di una sequenza consonantico-vocalica la cui espressione passa attraverso una sorta di visione del suono, del soffio, rovesciandosi sensibilmente in un tutto-vocalico (Nome detto) che apre all'incontro e alla presenza, lasciando una traccia dell'invisibile che segna d'ora innanzi il reiterarsi dell'incontro nel suono.¹⁴⁴ Nell'unità del grido, il suo ascolto apre alla successiva visione delle lettere facendo della traccia il luogo dell'inesauribilità del senso e della voce, non-esauribilità del dire nel suo voler dire lasciando essere il non-detto. Come scrive lo *Zohar* (III, 81a), la voce si fa corpo, estende l'ascolto alla *voce che si vede nella lettera*.¹⁴⁵

II. In Maimonide

Vi sono altri aspetti interpretativi del Tetragramma biblico che interessano la nostra ricerca. Uno di questi riguarda l'unità e la molteplicità dei nomi di Dio connesso alla questione del *nome primitivo* (o *originario*) e del *nome esplicito*. Il nome impronunciabile YHWH, sostituito nell'atto della lettura da *Adonaj* e manifestantesi nell'evento vocalico, viene tuttavia scritto e ciò costituisce la traccia della sua presenza esistente.

Maimonide sottolinea come YHWH sia il nome primitivo che designa l'essenza di Dio in modo chiaro, immediato ed esplicito.¹⁴⁶ L'identità di nome primitivo e nome esplicito mostra, secondo Maimonide, l'impossibilità di far corrispondere a Dio un qualsiasi concetto e, insieme, coglie l'essenza di Dio nel Tetragramma, preliminar-

mente a ogni pronunciamento di altri nomi derivati che corrispondono, invece, ai suoi attributi o alle sue azioni.¹⁴⁷ Questo è un punto fondamentale per Maimonide: il nome primitivo ed esplicito cela un insondabile segreto che si è mantenuto nei secoli pur nella sua trasmissione da sapiente a sapiente e questo segreto fa tutt'uno col fatto che esso non sia espressione di alcun attributo. Il segreto conserva l'evento e l'evento è traccia del segreto del nome.

Ora, secondo l'interpretazione di Maimonide dell'annuncio del nome divino a Mosè, in tale annuncio il nome coincide con l'esistenza e colui che esiste è il nome che annuncia la sua esistenza e *si* annuncia. La parola impronunciabile nomina l'esistente *che* è esistente, in quanto tale.¹⁴⁸ Esistente, presente, ma invisibile e impronunciabile, irraffigurabile sonorità.

III. In Levinas

Una conseguenza dell'impronunciabilità del nome originario è il fatto che non può essere oggetto di conoscenza e, perciò, che il Dio rivelato e la sua parola non possono essere raccolti e chiusi in un concetto che entra indifferentemente nel commercio intellettuale e dialogico, né in un'infinità di concetti. Il parlare e il dire non racchiudono l'eccedenza del voler-dire, mai si chiudono nella materialità significativa del detto e sempre risiedono nell'inesauribilità (o resto) del non detto. Riferendosi al giudaismo talmudico, sia babilonese che gerosolimano, Levinas sostiene che:

«La relazione a Dio, in occasione della scrittura e della lettura del Nome [...] dipende, soprattutto, dalla conformità di quest'atto con il comandamento (con la *mitsva*) che il lettore e l'esegeta avranno dedotto da questo stesso testo.»¹⁴⁹

Pensare Dio come riflessione sui suoi comandamenti è una pratica e non un atto intellettuale e filosofico e ha il suo inizio nella riflessione sulla parola che designa la divinità: la parola 'Nome', in cui echeggia quella sonorità seconda che copre e lacera la riduzione del linguaggio a strumento di informazione e comunicazione.¹⁵⁰ Ciò che designa il Nome non è un ente, ma un al di là dell'essere: la santità (Il-Santo-sia-benedetto), che evoca la separazione che attende e accoglie la *Shekinah* nella dimora comune che Israele ha, e avrà, con il Dio di Mosè sul cammino della *Teshuvah*.¹⁵¹ In tal modo al limite insuperabile della mediazione gnoseologica si sovrappone l'ineludibile carattere scritturistico e vocale della rivelazione, carattere che mantiene l'inattingibilità della Presenza in un'immagine, *proprio* mentre essa si manifesta:

«Abbordare attraverso un nome proprio, equivale ad affermare una relazione irriducibile alla conoscenza che tematizza o definisce o sintetizza e che, perciò stesso, intende il correlato di questa conoscenza come essere, come finito e come immanente. Equivale a intendere la rivelazione come una modalità che, paradossalmente, conserva la trascendenza di quel che si manifesta e, di conseguenza, come quel che eccede la capacità di una intuizione e anche di un concetto. [...] Quale che sia la nostra diffidenza della lettera e la nostra sete dello Spirito, l'umanità monoteista è un'umanità del Libro. La tradizione scritturistica apporta la traccia di un aldilà rispetto a questa stessa tradizione.»¹⁵²

L'enigma di questo ritrarsi nella manifestazione appare in tutta la sua portata nella scrittura. Il Nome, nel suo carattere di esplicitezza, ha il paradossale privilegio di non dover mai essere pronunciato e in questo enigmatico ritrarsi contemporaneo al suo presentarsi, conserva intatta la modalità essenziale della trascendenza insieme a quella, altrettanto essenziale, del risuonare vocalico che erompe e, affievolendosi, tace. È questa voce che diventa lettera e poi scrittura, che trapassa dall'udibile del linguaggio al visibile del libro: il testo come luogo del visibile-invisibile, della simultaneità del qui-del-testo e dell'al-di-là del testo.¹⁵³

IV. L'interpretazione di Gershom Scholem di alcune teorie della *Qabbalah*

Nell'*excursus* sulle principali teorie qabbalistiche intorno al Nome di Dio, Gershom Scholem sottolinea il *carattere acustico* e non visivo dell'evento del Nome:

«Verità, nel senso ebraico originario, era la parola di Dio percepibile acusticamente, cioè nel linguaggio. La rivelazione, secondo la dottrina della Sinagoga, è un evento acustico, non visivo, o per lo meno ha luogo in una sfera connessa metafisicamente con la dimensione acustica, sensoriale.»

L'importanza del testo di Scholem – non unica – sta nel sottolineare come la linea di congiunzione tra l'insegnamento della Torah e la tradizione della *Qabbalah* (ma il discorso varrebbe in linea di principio anche per la tradizione talmudica) passi attraverso la coappartenenza tra dimensione della scrittura (il Libro) e dimensione orale. La tradizione, che a partire dal II sec. e.v. viene detta rabbinica; la tradizione trädita che da Dio passò a Mosè che la trasmise, a sua volta, così come l'ha ricevuta in forma scritta (*Torah she-bi-chtav*) e orale (*Torah she-be-'al-pe*) e si trasferì per assidua ripetizione, attraversando la fase ellenistica, nel pensiero talmudico – secondo l'iniziale codificazione della *Mishnah* di Rabbi Yehudah ha-Nassi; la tradizione, dunque, è il portato di entrambe le dimensioni, scritta e orale, cooriginarie e coestensive nella ricezione e nella trasmissione, costituenti le fondamenta della rivelazione nella sua verità (*'Emet*).

La consonantica scrittura ebraica, che *manifesta* i suoi contenuti nella leggibilità vocalica e nel canto, *mostra* l'ineffabile radice simbolico-virtuale della parola – la lettura (*mikrot*) vocalica come interpretazione della Legge nella voce – conferma come la rivelazione della Legge si trasferisca nella storia passando per la bocca e di bocca in bocca, per poi posarsi nella scrittura (*sefer*), a sua volta, espressa vocalmente, detta, pronunciata.¹⁵⁵ L'inseparabile nesso tra voce e scrittura nella rivelazione e trasmissione della Torah (con l'aggiunta di *Nebi'im* – Profeti – e *Ketubim* – Scritti) si coniuga con il carattere complesso della tradizione costituita dall'intero di Torah, *Mishnah* e *Talmud* (e *Midrash*) e *Qabbalah*.

Scholem parte dal presupposto che nella tradizione qabbalistica il linguaggio possieda un aspetto che non può essere ridotto alla comunicazione e alla denotazione: al di là del segno e del significato vi è una *dimensione segreta del linguaggio* che *vibra* sul fondo e che posa nella dimensione sonora e vocale della lingua, una dimensione che la stessa lingua ebraica, nel suo alfabeto consonantico, custodisce nel rovesciamento-trasformazione del consonantico-vocalico.

Nella *Qabbalah*, a detta di Scholem, la questione del Nome di Dio sta a fondamento degli aspetti sonori e vocali della lingua e, per questo, danno ragione delle teorie linguistiche in generale, costituendone l'essenza (non concettuale, non rappresentativa, non significativa):

«La posizione centrale del Nome di Dio come origine metafisica di ogni linguaggio e la concezione del linguaggio come scomposizione e dispiegamento di questo Nome, quale si trova specialmente nei documenti della rivelazione, ma anche, in generale, in ogni lingua. La lingua di Dio, che si cristallizza nei Nomi di Dio e, in ultima analisi, in quell'*unico* Nome che di essa è il centro, sta alla base di ogni lingua parlata, nella quale il linguaggio divino si riflette e simbolicamente appare.»¹⁵⁶

Il carattere impronunciabile del Nome, insieme al suo essere un grido vocalico che lascia traccia della *presenza* nella tensione mantenuta della parola, costituisce il paradosso del Nome: il Nome è traccia sonora solo se esso è *parola* che non comunica altro che se stessa, nell'atto stesso della propria presentazione, che è presentazione del Nome in identità al suo esserci:

«Col farsi parola, il nome diventa una parte costitutiva di quello che si può chiamare il linguaggio di Dio, in cui Dio stesso si presenta, si manifesta e insieme si comunica alla sua creazione, la quale appunto viene a esistere nel *medium* di tale linguaggio.»

Il linguaggio di Dio, originato nel suo Nome e in esso rivelato, crea, attraverso le combinazioni generate dall'identità di Nome e parola, la totalità della lingua: ogni lingua ha la sua origine nella lingua di Dio, ossia nel Nome di Dio, consonantico impronunciabile (Nome scritto) e grido (canto) vocalico (Nome detto). Scrive altrove Scholem:

«Che cosa può essere rivelato da Dio, e in che cosa propriamente consiste la cosiddetta parola di Dio che è consegnata a chi riceve la rivelazione? La loro [dei cabbalisti] risposta fu: nella rivelazione è Dio stesso che si rivela, facendosi lingua e voce. Ma questo punto in cui la potenza divina precipita in un'espressione, per quanto ancora così intima e nascosta, è il *nome* di Dio. È questo nome che sempre, per quanto sovente occultato in forme geroglifiche, giunge a espressione, si fa lingua nella Scrittura e nella rivelazione.»¹⁵⁸

Il Nome è origine che si dà nella lingua, e nel suo carattere sonoro, per essere poi trasmesso nell'elaborazione della tradizione orale e scritta. Riferendosi al *Sefer Yeshirah*, testo basilare del misticismo qabbalistico tra II e III sec. e.v.,¹⁵⁹ Scholem formula un'interpretazione delle continue permutazioni, combinazioni e trame che le lettere (22) e i numeri (10) tessono nell'azione creatrice di Dio: scrittura, computo e discorso. Scholem rilegge il testo del *Sefer Yeshirah* a partire dalla considerazione che le lettere, iscritte da Dio inizialmente nello pneuma (*ruah*), sono gli elementi che rendono possibile ogni ulteriore creazione: Dio crea inizialmente mediante le lettere che costituiscono il Tetragramma, e poi via via dalle altre, in un trapasso che dal consonantico impronunciabile va al vocalico, dal vocalico al discorso, e da questo alla scrittura. La creazione è realizzata all'interno del processo combinatorio e permutativo del Nome:

«Le lettere attraversano gli stadi della voce, dello pneuma e del discorso articolato [...] Tutto il reale si fonda su queste combinazioni originarie con cui Dio ha suscitato il movimento del linguaggio. L'alfabeto è, insieme, l'origine del linguaggio e l'origine dell'essere. «Ecco allora che tutta la creazione e tutte le parole derivano da un Nome».»

Il Nome qui è sì il Tetragramma, ma diventa anche l'intera serie alfabetica e lo schema (o metodo) da cui dipende la formazione delle parole: schema che comprende tutte le possibilità del linguaggio utilizzato dagli antichi maestri per la composizione dei primi canti sinagogali. In tal modo l'intera realtà possiede un'essenza linguistica, carattere questo che divenne motivo dominante del noto commento al *Sefer Yeshirah* di Isacco il Cieco (1169-1235). Scholem stesso, nel sintetizzare le tesi di Isacco, sottolinea come l'interpretazione della creazione non sia altro che il modo attraverso cui si comprende l'origine del discorso: le parole sono potenze formatrici di tutte le cose; esse riposano nell'origine muta del pensiero dell'*En-sof*, pronto a emergere in quanto *sophia* – principio del discorso. L'origine del linguaggio viene a essere, nel commento del qabbalista, lo sgorgare delle infinite combinazioni a partire da un pensiero che, innanzitutto, *sonorizza* gli elementi per poi articularli – nella Parola-Torah – e poiché per i qabbalisti ogni parlare è anche insieme uno scrivere, e ogni scritto è già in potenza un discorso destinato a essere pronunciato, il mondo altro non è che il manifestarsi del puro Nome come origine del linguaggio e dell'essere.¹⁶¹

L'origine del discorso infinito sedimentato nella *Torah* – che è insieme voce e scrittura, visione della voce e ascolto dell'immagine, simultaneità del visibile e dell'invisibile, suono vocalico e traccia segnica che, articolandosi, forma l'essere nelle sue determinazioni – fa tutt'uno con la creaturalità del mondo: v'è un'identità di forma tra linguaggio e mondo e questa identità è l'essenza linguistica propria del Nome impronunciabile, quale radice di tutti gli altri nomi, scaturigine ed elemento costitutivo del plesso organico tradizione-storia-mondo.

Prima della luce c'è un suono: un suono che dà la luce (Gen 1, 3); un suono che apre il mondo e rivela Dio nel suo Nome: è un atto di separazione, una decisione originaria. Suono che si manifesta tangibile e sensibile nelle lettere che compongono il Nome; Nome che è la voce stessa dell'invisibile.

A tal proposito ci pare importante sottolineare la posizione di Giulio Busi sulla questione dell'aniconismo ebraico così come viene alla luce nella tradizione qabbalistica. Busi rileva come al

«divieto di raffigurare la divinità e di costringerne la natura incommensurabile entro le linee materiali dell'immagine»

si affianchi il carattere interfacciale che intercorre tra il suono (la voce) e la luce (lo sguardo):

«La voce è infatti intesa, nella Scrittura, anche come qualità visibile, quasi che il suo echeggiare faccia sorgere, anziché una relazione uditiva, uno stimolo visivo.»

La contaminazione tra visione e suono, per dirla con Busi, penetra l'istanza aniconica compensando il divieto di farsi immagini della divinità con la forza evocatrice dei

suoni. Tale capacità simbolica di «mutare le percezioni visive in sonore e viceversa» permette di comprendere con perspicuità il divieto di farsi idoli del divino, così come la sua invisibilità, pur mantenendo il carattere di *presenza sonora* nel suono della voce, quale produttivo soffio iniziale. In tal modo si comprende come

«La cultura ebraica è consapevole non solo di come sia possibile “vedere” una voce, ma anche del fatto che si possa restituire la complessità di un oggetto attraverso la sua qualificazione sonora, non in quanto puro sostituto verbale bensì come frutto di una più profonda percezione.»

Citando alcuni passi del *Sefer ha-zohar (Il libro dello splendore)*, Busi ci fornisce un elemento che sarà decisivo nella nostra trattazione: il tenue respiro di quella voce interna che sussiste nel pensiero e che costituisce la grande voce dell'origine, è sostenuto dalla lettera ebraica *he*, pronunciata con una rapidissima e impercettibile aspirazione. Questo suono inarticolato che enuncia il suono dell'origine è il suono della *prima* voce che percepiamo del reale, sicchè:

«nella descrizione cabbalistica dell'emanazione attraverso la voce il grado più alto e più vicino alla divinità è un silenzio innominabile che, a poco a poco, si trasforma in un suono continuo ma lievissimo. Solo alla fine di tale processo l'immedesimarsi della voce celeste nelle realtà sensibili darà vita al linguaggio articolato, chiaramente udibile ma al tempo stesso ormai lontano dall'energia creativa di quel primo sibilo.»

Questa visione ritorna di continuo all'interno della tradizione qabbalistica. Riferendosi al testo qabbalistico del 1651, *Ma'ayan ha-Hokmah (La fonte della saggezza)*, Scholem ci fornisce lo spunto per formulare una sorta di *fenomenologia dell'origine linguistica del mondo*, e nello stesso tempo, *del linguaggio nella sua essenza sonora* a partire dall'ascolto di quel silenzio che puntualizza l'iniziale manifestazione del suono inaugurale. Il carattere creativo, e insieme linguistico, delle lettere fa tutt'uno con la loro componente sonora, che viene a essere il vero e proprio *senso* della lettera e della parola che va a comporre.

Il Tetragramma, in questo testo, è l'esempio e il fondamento. La prima lettera è la consonante *yod*, il cui segno grafico è un uncino ad angolo retto che sta per

«il simbolo visibile di quel punto originario del linguaggio da cui derivano tutte le altre forme [...] la fonte zampillante di ogni processo linguistico.»

Il carattere simbolico della *yod* è uno con la sua qualità sonora, come riporta anche Spinoza nel suo *Compendium grammatices linguae hebraeae*.¹⁶⁴ Il principio del suono, nel suo soffio iniziale e inarticolato annuncia l'*alef* come

«intonazione laringale che precede ogni emissione vocalica [...] come l'elemento da cui originariamente deriva ogni suono articolato.»¹⁶⁵

Dunque, secondo l'autore del *Ma'ayan ha-Hokmah* l'*alef* è l'inizio del movimento linguistico: è il movimento che prende lo spazio della *yod* e ne inizia il riempimento

attraverso una sorgiva intonazione vocale che dà voce al Nome senza nominarlo – alla *croisée* di nome consonantico impronunciabile e nome vocalico esplicitato – e avvia il processo linguistico che colmerà, inconclusivamente, il mondo di senso e sapienza. Questo movimento comporta, da un lato, l'interscambio tra il sonoro e il visibile imperniato sulla lettera *he* – a cui accennavamo sopra – dall'altro alla *trasfigurazione/declinazione – che è dono – delle consonanti del Nome in vocali*, quindi alla loro *pronunciabilità sonora ed (e)vocativa*.¹⁶⁶

Poiché, come abbiamo visto, l'alfabeto ebraico è consonantico, le vocalizzazioni mesoretiche si sostengono sul piano di una *supplementarità* del segno:¹⁶⁷ questo passaggio dal consonantico al vocalico segna l'avanzamento nel linguaggio articolato e significativo (quello che Cacciari, come abbiamo visto sopra, ha chiamato il comporre/scomporre l'inesauribile tesoro delle lettere) e, insieme, un allontanamento dal soffio sonoro dell'origine e una sua ripetizione nella parola umana.¹⁶⁸

L'intera speculazione qabbalistica sul linguaggio giunge così a questa considerazione – di cui una sintesi l'abbiamo negli scritti di Yosef ben Avraham Gikatilla, allievo di Abulafia, vissuto tra il 1246 e il 1325 e il cui testo principale intorno a questi temi è il *Sefer shaare-Orah (Il libro delle porte della luce)*: che il trapasso al vocalico apre l'orizzonte della lingua orientandola sia verso il mondo e la sua immagine, sia verso le rappresentazioni delle cose e dei fatti in esso occultati, lasciando nel silenzioso invisibile il cuore stesso della lingua – ossia il Nome consonantico, impronunciabile segno dell'invisibile e matrice dell'intera Torah:

«La Torah è dunque un tessuto vivente, un intreccio, un *textus* nell'accezione più propria del termine, dove la trama è composta dal Tetragramma, che costituisce, in modo nascosto o palese, il motivo di fondo e il filo conduttore, e dove esso ritorna in tutte le metamorfosi e le variazioni possibili.»¹⁶⁹

Va sottolineato come nella visione di Gikatilla il sistema consonantico fondato sul Nome impronunciabile celi in sé la pienezza del senso che mai viene colto una volta per tutte attraverso la parola detta e pronunciata: il senso resta inattuabile nella sua infinità e nella sua indeterminatezza – nella sua interminabilità – anche se vengono tracciati di continuo i margini di una comprensibilità e di una ricerca del senso che di volta in volta appaiono possibili e concreti proprio nella loro inconclusione. Il Nome, dunque, *si occulta nel vocalico*, si nasconde nella lingua che compone la Torah e l'intera rivelazione, e tuttavia si mantiene al loro interno costituendone quel senso inattuabile che muove ogni possibile senso determinato.

Il celarsi del Nome nel vocalico risuona come una presenza invisibile: l'invisibile che si dà nel suono articolato costituendone la radice segreta e la matrice del senso. In tal modo la pienezza del Nome consonantico deve potersi rivelare nelle molteplici forme linguistiche della Torah – in qualche modo deve potersi mostrare e donare in modo determinato – ma per fare ciò *deve vocalizzarsi*: la vocalizzazione *significa* la trasformazione del Nome nella lingua e nei significati che *dicono* come stanno le cose del mondo e degli uomini, e ne danno un'immagine; una trasformazione che lo conserva all'interno dell'articolazione linguistica, della forma grammaticale e rappresentativa, tramandandosi così nella tradizione orale e scritta. Nello *Zohar* si trova scritto che:

«La Torah ha bisogno di rivestirsi esternamente di storie, allo stesso modo che il vino per conservarsi ha bisogno di una brocca. Ma è sempre necessario penetrare fino al mistero che si cela sotto l'involucro.»

Dunque la vocalizzazione è il nascere della lingua e il veicolo della sua *aderenza raffigurativa al mondo e la sua narrabilità*; la sua origine fontale è l'impronunciabilità del Nome, matrice del puro suono che abita il silenzio e avvia l'attività del parlare:

«Nel testo canonico della Torah, costituito da sole consonanti, sono contenute in potenza tutte queste infinite possibilità di comprensione. – e poi, citando se stesso dal testo sulla qabbalah e il suo simbolismo – Per i cabbalisti il fatto che Dio porti a espressione se stesso nel linguaggio (anche se poi tale espressione può risultare lontanissima dalle umane possibilità di conoscenza) è infinitamente più importante di qualsiasi “significato” o “messaggio” specifico che tale espressione potrebbe comunicare. Giacché il linguaggio di Dio è un assoluto che si dispiega nelle sue manifestazioni in tutti i mondi secondo molteplici significati, e di qui anche la lingua umana, benché rivolta in apparenza alla comunicazione, trae la propria dignità.»

«Il processo emanativo può venir rappresentato anche come processo linguistico: il pensiero intimo si trasforma in una voce ancora nascosta, silenziosa, e questa, che è la voce dalla quale nascono tutte le lingue, diventa un suono ancora inarticolato. Solo quando questo suono si dispiega ulteriormente nascono la parola e il discorso articolati, che rappresentano l'ultimo grado dell'autorivelazione di Dio.»¹⁷²

Comprendere, dunque, che il mondo misterioso e originario della divinità sia il mondo della lingua e che le lettere e i nomi non sono solo e principalmente mezzi della comunicazione e della rappresentazione del mondo apre alla comprensione di ciò che sostenevano molti qabbalisti:

«la Torah non consiste solo dei nomi di Dio, ma in realtà nel suo complesso costituisce un unico, grande nome di Dio.»¹⁷³

Che nel Nome si concentri non solo la potenza di Dio, la sua forza emanatrice e creatrice, che questa potenza si esprima e si riveli nell'originaria sonorità che costituisce il senso autentico e inattuabile del Nome stesso, forniscono gli elementi per comprendere l'inizio e l'origine della lingua nel suo statuto sonoro.¹⁷⁴ Lingua che si articola vocalmente nell'unità di parola e canto, nella loro comune origine che si innesta nella sintesi di canto e preghiera, suono e tratto, voce e testo: il canto così diventa non solo l'evento *manifestazione* della migliore figurazione possibile dell'interminabile invisibile, ma anche ciò che *conserva* e tiene in sé la sua inizialità fontale e la sua presenza nel memoriale della sua assenza.

Questa concezione intende la Torah come una tessitura (*'ariga*) dei vari nomi di Dio il cui filo unitario è il Tetragramma. La linea interpretativa che Scholem ripercorre, linea che va da Abulafia a Gikatilla, sostiene la tesi decisiva, e certamente importante ai fini di una comprensione del carattere acustico dell'evento del Nome, che il Nome originario sia il filo elementare che costituisce il tessuto-textus della Torah. Il testo della Torah,

come manifestazione della sapienza di Dio rivelata agli uomini attraverso la bocca di Mosè, ha il suo fondamento nel Nome consonantico: Nome impronunciabile ed evento sonoro iniziale la cui apertura vocalica dà inizio alla *trasformazione del sonoro nell'articolazione della lingua*. Sarà questa articolazione che, a sua volta, va a comporre il *textus*, conservando in sé l'enigma profondo del Dio sinaico e, nello stesso tempo, rivelandolo nella molteplicità dei significati della lingua, che non ne esauriscono la conoscenza né lo comprendono in una definizione o in un'immagine. Così scrive Scholem:

«gli elementi fondamentali, il nome YHWH, gli altri nomi di Dio e gli appellativi o *kinnuyim* furono trasformati mediante permutazioni e combinazioni delle consonanti, secondo le formule indicate dai talmudisti per tali processi, queste furono a loro volta sottoposte a tali processi di combinazione, finché in ultimo apparvero nella forma delle frasi ebraiche della Torah, così come le leggiamo ora.»

Ripercorrere il *dispiegamento* del tessuto dei nomi diventa, secondo Scholem, l'attraversamento delle varie trasformazioni evocando il Nome originario nel suo vibrare iniziale – nel suono inattingibile delle lettere – afferrando il vento della sapienza che spira all'interno della Torah – il suo insegnamento e la sua tradizione – superando a sua volta il piano della comunicazione attraverso il continuo percorrimto del tessuto linguistico della Torah:

«la circostanza che Dio dia espressione a se stesso, anche se tale espressione può essere lontanissima dalle possibilità umane di conoscenza, è infinitamente più importante di qualsiasi “significato” specifico che tale espressione potrebbe comunicare.»¹⁷⁶

La creazione e la rivelazione sono un evento sonoro e linguistico e la stessa lingua è principalmente un evento sonoro che si articola divenendo comunicazione, pur non essendo questa né il fine né la causa del suo articolarsi. Le combinazioni, le modulazioni, le articolazioni sono portatrici di significati e immagini nella misura in cui rilanciano la sonorità originaria insita nelle lettere e la sviluppano in una forma che ne dispiega il rapporto col mondo e con l'esperienza. Ma esse conservano quell'invariante essenzialmente sonora che si presenta nel risuonare dell'invisibile e che si mantiene tale nel risuonare continuo della parola.¹⁷⁷

V. *Il voler-dire del testo nella lingua in generale e nella lingua dell'uomo. Benjamin e Derrida.*

Prima di passare agli esiti schönberghiani dei presupposti fin qui enunciati occorre soffermarci su un punto già in parte esplicitato, ma da definire ancora una volta. Tale definizione passa attraverso la sua riformulazione secondo due prospettive convergenti. Ci interessa qui accostare il saggio giovanile di Benjamin *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (che anno quel 1916! Anno 'filosofico' trascorso all'università di Monaco tra le lezioni di Ernst Lewy su Humboldt e il Kant della *Critica della facoltà di giudizio* delle lezioni di Moritz Geiger), e il saggio di Derrida *La forma e il voler-dire*, scritto in prima battuta nel 1967.¹⁷⁸

Proviamo a riscriverli mettendoli insieme. In Benjamin l'ebraismo ha la sua radice giovanile nel pensiero della gioventù, espressione della *Jugendbewegung* di Gustav Wyneken.¹⁷⁹ Ciò comporta un'adesione del giovane Benjamin all'idea di un'esperienza (*Erfahrung*) della vita, compiuta attraverso l'appropriazione dei valori di verità, bellezza e moralità, nel cammino dello spirito che supera il dualismo tra natura e scienza mediante l'esperienza di sé. E in questa esperienza di sé Benjamin ha incontrato l'impegno e l'agire di individui ebrei (le idee della comunità di Wickersdorf): *quanto di idee e uomini era per me supremo, l'ho scoperto essere ebraico*, egli dice. La *Bildung* intellettuale benjaminiana, illuministica nella sua declinazione ebraicoriformistica, si fonda sul contenuto etico dell'arte nell'impianto generale voluto da Hermann Cohen nei suoi *System der Philosophie* (1902), *Der Begriff der Religion im System der Philosophie* (1915) e *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* (1919).¹⁸⁰

Il "compito infinito", critico rispetto al presente e in continuità storica con questo, può realizzarsi solo attraversando il presente storico nella sua visione etico-messianica e farà di Benjamin un ebreo fedele alla Germania, un tedesco di origine ebraica fedele alla lingua tedesca e alla cultura europea, incapace perciò di pensare la Palestina come nuovo orizzonte di vita e nuova patria elettiva.¹⁸¹ Se alla base la comune opzione etico-politica consisteva nella rigenerazione della nazione tedesca, la distanza tra Benjamin e Scholem si poneva nel collocare la realizzazione della *Bildung* ebraica nell'orizzonte della Germania e dell'Europa (Benjamin) invece che nell'orizzonte di un ritorno (*alijàh*) a Gerusalemme (Scholem). Se il sionismo culturale di Scholem si manifestava come critica all'adattamento e all'assimilazione borghese che avrebbero portato a conseguenze fatali l'ortodossia ebraica tedesca, fino a giungere al suo annientamento, per Benjamin la fedeltà all'ebraico (*das Jüdische*) sta nel fatto che questo si comprende di per sé nell'esperienza intellettuale e nel carattere elitario della *sensibilità per le idee* che l'ebreo ha nel suo agire intellettuale. Oltre questo confine Benjamin ritiene l'ebraico (inteso come sionismo stavolta) un pericolo:

«Si vedono forze peculiari e sommamente preziose nell'ebraismo, e si deve supporre che a causa dell'assimilazione forse andranno perdute in un tempo prevedibilmente breve [...] Quindi si vede l'unica salvezza nello Stato ebraico. Forse ciò si potrebbe accettare, se si pensa agli ebrei dell'Europa orientale. [...] Per l'ebraismo dell'Europa occidentale le cose non stanno così. Si ha la possibilità di portarlo all'autocoscienza, appunto, mediante un'organizzazione della vita intellettuale ebraica in lingua tedesca. Questa mi pare finora l'unica via percorribile.»¹⁸²

Fatta propria questa parentesi storico-biografica che fa da cornice alla nostra analisi, torniamo al saggio sulla lingua del 1916 per comprendere in cosa consista e in quali termini Benjamin si riappropri della teoria della lingua pura, prelogica e presignificante, non comunicativa ma muta nella sua risonanza,

«nel solco di speculazioni mistico-cabbalistiche sul linguaggio come quelle in particolare di Isacco il cieco o di Abulafia che, nel XIII secolo d.C., hanno nutrito verso la parola un atteggiamento "insolitamente positivo" (Scholem), considerandolo come qualcosa di assai più nobile che un semplice strumento di comunicazione o di scambio tra gli uomini.»¹⁸³

Il saggio di Benjamin si apre con una petizione di principio sulla lingua come *manifestazione della vita spirituale*, manifestazione intesa come comunicazione di contenuti spirituali di cui la parola è solo un caso particolare: la parola non è lo strumento privilegiato della comunicazione, né il veicolo del contenuto; essa non è invero neppure strumento, quanto cardine della *partecipazione* alla lingua *in pro* della capacità di *esprimersi* dell'essenza spirituale *nella* lingua stessa. Il linguaggio umano *partecipa* della lingua in generale (e lo fa allo stesso modo della lingua della musica, tale che è su questa analogia che aneliamo alla convinzione che la musica sia un linguaggio) al punto che è del linguaggio il carattere *espressivo* piuttosto che comunicativo.¹⁸⁴ Il convincimento che Benjamin intenda aprire il campo a una filosofia della lingua piuttosto che a una teoria linguistica è basato proprio sul paradosso che ciò che si comunica *nella* lingua (e *non attraverso* la lingua) sia l'essenza spirituale che si identifica con quella linguistica solo *in quanto è comunicabile*, e non perché risieda nella comunicazione:

«Ciò che in un essere spirituale è comunicabile è il suo essere linguistico. La lingua comunica quindi, di volta in volta, l'essere linguistico delle cose, ma il loro essere spirituale solo in quanto è direttamente racchiuso in quello linguistico, solo in quanto è comunicabile.»

Che ogni lingua comunichi l'essere linguistico delle cose vuol dire che *ogni lingua comunica se stessa*, immediatamente nell'espressione, e che le cose stesse *sono* il loro essere linguistico nella paradossale comunicazione della lingua, ossia della comunicazione di sé della lingua in quanto comunicazione dell'essenza spirituale *nella* lingua. Le cose, di per sé mute, *mostrano* il loro essere linguistico e *si dicono* nella lingua, nello stesso tempo in cui essa *dice* le cose *mostrando* se stessa *in quanto* lingua: questo vuol dire che *ciò che in un essere spirituale è comunicabile è la sua lingua*. La lingua è ciò che è comunicabile, la lingua è il comunicabile, e il comunicato non è che ciò che è detto *attraverso* la lingua. Quell'«è immediatamente» sta a indicare che per la lingua espressione e comunicazione (mostrare e dire) sono paradossalmente lo stesso: ciò che è comunicabile è ciò che *si* comunica immediatamente; ciò che si esprime è l'espressione stessa in quanto comunicabile; il comunicabile come condizione di possibilità della comunicazione è la lingua in quanto tale che, nella paradossale identità di espressione e comunicazione, comunica se stessa.

Ora, poiché *l'uomo comunica la sua essenza spirituale nella lingua*, e poiché *egli parla in parole*, l'essenza linguistica dell'uomo consiste nel *nominare le cose*: nominandole l'uomo comunica se stesso.¹⁸⁶ Ma anche qui la capacità di comunicazione dell'uomo non sta nel fatto che *attraverso* il nominare egli comunica il suo essere spirituale, quanto che *nel* nominare stesso vi è l'espressione dell'immediata comunicazione di sé. Così si pronuncia Benjamin:

«Il nome [è] l'essenza più intima della lingua stessa. Il nome è ciò attraverso cui non si comunica più nulla e *in* cui la lingua stessa e assolutamente si comunica. Nel nome l'essenza spirituale che si comunica e *la* lingua.»¹⁸⁷

Il superamento, pur nel relativo mantenimento, della concezione borghese della lingua che ritiene che la parola sia il mezzo della comunicazione di contenuti e che la cosa sia

il suo oggetto, passa attraverso l'identificazione dell'essenza dell'uomo con la lingua, essenza che è la nominazione. L'uomo *si* comunica nella lingua, la natura *si* comunica nell'uomo e questo comunicarsi comune si esprime propriamente nella nominazione:

«L'uomo è colui che nomina, e da ciò vediamo che parla da lui la pura lingua. [...] Si può definire il nome come la lingua della lingua.»

Il nome, per Benjamin, è grido e chiamata (*Ausruf* e *Anruf*) della cosa, cosa che esce dal suo mutismo poiché evocata e acclamata, per essere chiamata-a-essere e intesa. Il nome, come totalità intensiva della lingua nella condizione di possibilità della comunicazione, e come totalità estensiva della lingua nella denominazione, è la *proprietà* dell'uomo, proprietà in cui l'essenza spirituale è identica all'essenza linguistica e in cui la cosa si riconosce e si comunica in quanto lingua:

«L'essenza spirituale è quindi posta a priori come comunicabile, o posta piuttosto nella comunicabilità stessa. [...] *Non c'è un contenuto della lingua; come comunicazione la lingua comunica un essere spirituale, e cioè una comunicabilità pura e semplice.*»¹⁸⁹

Sia chiaro: l'esprimibilità e la comunicabilità dello spirito sono uno con la lingua e questa ne costituisce la *realtà concreta* (metodologicamente ante metafisica); non che lo spirito sia altro *dalla* lingua, bensì esso è l'altro *della* lingua, espresso e comunicato *nella* lingua e *in quanto* lingua. Ed è nel concreto della lingua, ossia nell'azione della denominazione, che le cose, di per sé mute, *parlano* e *risuonano*. Le cose, *cui è negato il puro principio formale linguistico del suono*, parlano nella comunità concreta e materiale di cui la lingua è l'essenza: il *suono* è la proprietà formale della lingua ed è simbolo della comunione. Non la parola della comunicazione, né ciò che è contenuto nella comunicazione dice la cosa, ma il suono grida e chiama la cosa dandole voce nella nominazione. L'uomo nomina a partire dal soffio che apre la parola come evento sonoro: vita, spirito e lingua sono uno nel soffio che si trasforma in suono quale puro principio formale linguistico. Qui, all'incrocio di questo passaggio, accade e si manifesta quella convergenza interiore di tutte le lingue nella lingua pura, nella sonorità. Il *passaggio*, che avviene nei due sensi, tra la lingua muta delle cose e il soffio che diventa suono, che nomina le cose e le chiama a essere, determina il superamento della concezione borghese della lingua come riferimento semantico al mondo e come comunicazione di contenuti e informazioni. Questo superamento consiste nell'unità tra la parola dell'uomo e la lingua delle cose, tra la capacità di nominare e il silenzio delle cose, dato che la cosa muta non ha parola se non secondo la parola umana:

«Mediante la parola l'uomo è unito con la lingua delle cose. La parola umana è il nome delle cose. Così non può più sorgere l'idea, corrispondente alla concezione borghese della lingua, che la parola si rapporti alla cosa casualmente, che essa sia un segno delle cose (o della loro conoscenza) posto mercé una qualche convenzione.»¹⁹⁰

Benjamin definisce questo passaggio *traduzione* (siamo ancora una volta nel tempo della musica, lo spazio-tempo della sonorità pura in cui la musica può dirsi lingua, ma

nel senso della traduzione del mutismo della natura nella lingua dell'uomo: in questo senso, *il musicista è un traduttore*; vd. qui cap. 2); traduzione qui intesa come *trasposizione entro spazi continui di trasformazione* che, come già abbiamo visto, sono all'origine del divenire musica, nel passaggio – immerso nell'abisso dionisiaco – tra suono puro e musica, tra soffio e lamento, tra suono e silenzio. Ora qui si affaccia l'assonanza tra divenire della musica e denominazione, tra inizio della musica nel suono e inizio della parola nella denominazione:

«La traduzione della lingua delle cose in quella degli uomini non è solo traduzione del muto nel sonoro, è la traduzione di ciò che non ha nome nel nome.»

Nominare dunque, *accogliendo la lingua muta e senza nome delle cose trasponendola in suoni nel nome*, diventa la stessa azione del divenire della musica dal suono puro: la tragicità dionisiaca della musica (*la parola pura*) fa tutt'uno con la capacità di nominazione dell'uomo. Parlare è tradurre, se la parola è il riverbero e il ricettacolo, lo spazio e l'apertura del muto essere delle cose. Queste passano nella lingua dell'uomo e sono conosciute, e dopo esser conosciute sono utilizzate e comunicate, condivise e diffuse, mantenendo nel passaggio della traduzione la loro origine sonora, il soffio che le ha portate a essere. Allo stesso modo, il suono puro passa nella musica conservando la sua origine tragica nella sonorità pura. *Fare musica* è nominare e la musica è linguaggio nel senso del nome, nel senso della traduzione.

Così come nel passaggio della rappresentazione che lascia alle spalle, nel *resto* inconcluso, la cooriginarietà di parola e tragico nella tragedia; così come l'origine tragica della parola è condizione del principio musicale, allo stesso modo la parola umana nasce da un atto (che Benjamin identifica con il peccato originale) che è la fuoriscita dalla lingua nominale per divenire (tradursi) nella parola che comunica *qualcosa*, nella parola esteriormente comunicante.

Il *resto* inconcluso del divenire del *Trauerspiel* che fa essere la musica, è il *resto* della lingua umana che risuona *nella* lingua pura e *come* parola pura. Così come accade nel passaggio tra immagine e immagine riflessa, che lascia intravedere – ma in verità risuona nell'eco della parola pura del tragico – il trapasso del *Trauerspiel* nella tragedia, anche la lingua pura passa attraverso le trasposizioni e gli spazi continui di trasformazione nel linguaggio che rappresenta e comunica il rappresentato. Proprio il *giudizio* – lo *Ur-theilen* e la sua capacità (la sua facoltà) – diventano a questo punto frutto del passaggio e del risalimento alla parola pura, e al suo suono, rompendo *l'immediatezza della lingua pura nel nome* e facendola approdare ai lidi della *mediatezza di ogni comunicazione*.¹⁹²

C'è una profonda affinità tra il risuonare del resto nella lingua pura – l'inizio sonoro della musica – e il lamento della natura nella sua silenziosa tristezza. Così come la verità metafisica che indica come *la natura prenderebbe a lamentarsi se le fosse data la parola* e mostra come *la natura sia muta nel dolore di esserlo*, nello stesso tempo nel lamento si esprime il *soffio sensibile* che ravviva e fa risuonare il resto, muto e immediato, di ciò che abita nella parola pura. Se in ogni tristezza vive la più profonda tendenza al silenzio, la denominazione – così come la musica – divengono nel trapassare voce e suono di una parola che fonda entrambe e le costituisce nel linguaggio e nell'arte. Il resto, sempre silenzioso e innominato, *si* comunica nella parola che costituisce linguaggio e arte. Benja-

min accenna a tale trapasso nel momento in cui parla della lingua dell'arte (scultura, pittura, poesia) e della musica (questa la aggiungiamo noi):

«Come la lingua della poesia è fondata nella lingua nominale dell'uomo, così si può benissimo pensare che la lingua della scultura o della pittura sia fondata in certe specie di lingue delle cose, e che abbia luogo, in esse, una traduzione della lingua delle cose in una lingua infinitamente superiore, ma tuttavia forse della stessa sfera.»

È in gioco per Benjamin il carattere simbolico della lingua dell'arte per avvalorare il persorso di risalimento attraverso il trapassare: simbolo del *non comunicabile*, di ciò che è al di là della rappresentazione e comunicazione dei segni, di un residuo che permane nell'invisibile e nell'indeterminato pur scaricandosi nella parola e nel suono che la sostiene; qualcosa che accomuna lingua, nome e giudizio. In origine c'è una lingua muta, una lingua in cui risuona il suono del nome e apre la frattura del giudizio, che scarica il segno nel commercio della comunicazione, che lo fa corrispondere nella rappresentazione e lo accompagna nel corso del tempo: una lingua che trova nella musica la sua primitiva espressione e la sua *Chora*.

Ed ora la postilla derridiana. Quando Derrida nel saggio sull'*eidós-morphé* e sul *be-deuten* rintraccia le linee dello statuto del linguaggio delineato nelle husserliane *Ideen I*, lo fa ri-de-costruendo la differenza fra lo strato pre-espressivo del senso (*Sinn*) e lo strato espressivo del voler-dire (*Bedeutung*). Il nodo che qui interessa svolgere (e che ai nostri scopi serve a confermare come il luogo originario della musica sia lo stesso da cui origina il pensiero, ossia il sostrato silenzioso e ante-concettuale eccedente ogni espressione e chiarificazione) è quello della *distanza* e *relazione* tra *Sinn* e *Bedeutung*, tra strato del pre-espressivo e ordine del discorso, tra sedimento pre-linguistico e sedimento riproduttivo e improduttivo del significare.

Derrida riconosce allo Husserl di *Ideen I* lo sforzo di cogliere il problema del linguaggio dal punto di vista fenomenologico come tensione a isolare lo strato logico dell'espressione nella sua ambigua incompletezza: ambiguità che si manifesta nei caratteri di *Abbildung* (raffigurazione e rappresentazione) e *Einbildung* (finzione, immaginazione), nel rapporto che il *logos* intrattiene con il senso. Se da un lato il discorso tende a raffigurare, dipingere e concettualizzare ciò che è stato già prodotto nella sfera del senso (il senso la *Bedeutung* può solo attingerlo), dall'altro recupera nell'attinto un valore di interminabilità e di ulteriorità nei termini di un'immaginazione che può soltanto ristabilire un'intuizione del senso nella generalità del discorso, ma mai concluderlo ed esaurirlo una volta per tutte mediante l'accerchiamento del concetto.¹⁹⁴ In effetti questa ambiguità tra *Abbildung* e *Einbildung* fa tutt'uno con l'incompletezza e inadeguatezza della forma concettuale: il carattere espressivo della *Bedeutung* accoglie lo strato di senso che si offre all'espressione, al raddoppiamento, alla riproduzione e ripresentazione, ma mai in termini esaustivi e completi. Il senso (lo strato del *Sinn*) non può e non sarà mai detto completamente, non potrà mai essere definitivamente impresso nell'espresso – anche se è del senso il destino di lasciarsi imprimere nell'espressione.

Ebbene questa considerazione che Derrida coglie nel discorso husserliano, conferma *non* il carattere metafisico dell'idea di inattingibilità del senso (anzi, il senso per sua natura deve poter essere attinto dalla *Bedeutung*), quanto il più interessante carattere

di *insauribilità del senso* e incompletezza dello sforzo della *Bedeutung*. È nella dop-piezza di inesauribilità e incompletezza che si manifesta, nel passaggio dallo strato linguistico a quello del senso, la proprietà di quest'ultimo, il suo carattere fontale e insieme pre-articolatorio.

E poiché la conclusione di Derrida vuole proprio mettere in luce il nucleo metafisico che ha da sempre rinviato il concetto di forma a quello di presenza in generale, e quest'ultimo all'è dell'essere (come essente-presente nella forma della *Bedeutung* e come essente-presente nella forma pre-espessiva del *Sinn*), la conclusione appare risolta in una dimensione del senso, come condizione dell'espressione e sua fonte, che deve poter essere ricompresa nella sua anteriorità e partecipazione all'idea di forma. In altre parole, la dimensione (o lo strato) del senso può essere risalito e ricompreso in quell'aurorale spazio dionisiaco, informale o pre-formale in quanto pre-espessivo e pre-concettuale, e tuttavia orizzonte entro il quale si iscrive ogni *Bedeutung* che attinge a esso e in esso viene a essere.

Se lo strato del *Sinn*, rispetto alla sua destinazione formale, può ancora essere colto in una dimensione anticipatoria, allo stesso modo del dionisiaco nietzscheano, allora tra l'incompletezza della *Bedeutung* e il resto inconcluso del *Trauerspiel* l'analogia non solo si fa forte, ma annuncia una volta per sempre che la musica sia tolta dalla dimensione dello sguardo per essere aperta in tutta la sua ampiezza nella sola e promettente sfera dell'ascolto.

VI. *La Judenfrage nella Mitteleuropa di Schönberg. Punto I.*

Ora viriamo la prua verso la questione che preme fin dal titolo di questa discussione. Ripensando il senso della dodecaфонia alla luce della tradizione ebraica Enrico Fubini coglie alcuni aspetti determinanti, a nostro modo di vedere, del pensiero musicale di Schönberg. Fubini si chiede:

«Vi è una traduzione musicale del suo modo di vivere l'ebraismo, esperienza esistenziale che ha assunto una dimensione sempre più rilevante a partire dal 1920 sino alla morte? [...] In che misura e secondo quali modalità un'opera musicale e più in generale un linguaggio musicale possono incorporare o tradurre o esprimere esperienze culturali e personali complesse, ma di tipo del tutto extramusicale?»¹⁹⁵

Nell'analizzare il senso del progressivo riavvicinamento di Schönberg all'ebraismo Fubini sottolinea come questo passo corrisponda a una radicale e problematica messa in questione della sua radice austro-tedesca ed europea. Fubini, a tal proposito, cita due lettere di Schönberg: una del 13 giugno 1933 a Jakob Klatzkin:¹⁹⁶ «Noi siamo asiatici e nulla ci tiene legati all'Occidente [...] la nostra essenza non è occidentale, questa è solo l'apparenza»; e un'altra del 1935 a Anton Webern: «In questo lungo periodo ho potuto prepararmi a fondo e, anche se con difficoltà, mi sono definitivamente liberato da ciò che mi ha legato all'Occidente. Da molto tempo sono deciso a essere ebreo [...]».

Il nostro sforzo sarà di capire, per quanto possibile, il senso e l'importanza di quanto affermato da Schönberg nelle due preziose lettere citate, tentando di cogliere proprio

i termini di quella *questione dell'Oriente* (perché questo è il punto chiave del risveglio all'ebraismo da parte del musicista) insieme al rifiuto e alla presa di distanze dall'Occidente. La linea interpretativa qui intrapresa mostrerà quanto nella musica di Schönberg vi sia di quanto sinora detto.

La *Judenfrage* schönberghiana ha i caratteri della complessità e riguarda (insieme agli aspetti legati alla filosofia della musica e alle tematiche teoriche fin qui sviluppate) il ruolo dell'intellettuale e del musicista nei processi di assimilazione, integrazione, emancipazione e *Bildung* identitaria nel dialogo ebraico-tedesco instauratosi nella modernità. Sostenere, come fa Schönberg in maniera molto *tranchant*, che la sua *tashuvah* (il ritorno all'ebraismo) coincida con il radicale allontanamento dalla cultura (non solo musicale) occidentale costituisce un serio problema che va affrontato tenendo conto senz'altro dello stato d'animo del musicista – allontanato dall'*Akademie der Künste* di Berlino proprio nel 1933 poiché, come dichiarò il suo presidente, era una personalità di spicco di quell'influsso ebraico che doveva essere eliminato dall'istituto – animo che si sentiva totalmente partecipe e protagonista della situazione storica che portò rapidamente alla distruzione degli ebrei d'Europa. Ma, elemento ancora più importante, è il fatto che le dichiarazioni di Schönberg mettevano in discussione alcuni temi fondamentali inerenti la questione ebraica in Europa e il suo significato nell'orizzonte culturale e politico del suo tempo.

Risulta perciò necessaria un'attenta comprensione di queste affermazioni alla luce di una più generale considerazione storica e concettuale, per affrontare l'idea di ebraismo in Schönberg e il significato che questa ha per la sua musica e per il problema della musica in generale. Vedremo come ciò avrà a che fare con quanto abbiamo esposto sopra nel quadro di un'interpretazione complessiva della filosofia della musica schönberghiana.

In un discorso sull'ebraismo tenuto presso il circolo praghese *Bar Kochbà* nel 1912, pubblicato poi nel 1923, Martin Buber analizza il rapporto esistente tra ebraismo e spirito dell'Oriente, all'interno di un piano di rinnovamento generale dell'ebraismo europeo che egli giudica necessario e urgente e che può essere sinterizzato nella formula: ritorno dell'ebreo a se stesso.¹⁹⁸ Per Buber il ritorno dell'ebreo a se stesso passa attraverso il suo rinnovato legame con la comunità e fa tutt'uno con la via al chassidismo:

«Fu allora che, subitamente travolto, conobbi l'anima chassidica. Qualcosa di primordialmente ebraico, fiorito nelle tenebre dell'esilio a espressione di una nuova consapevolezza, mi dischiuse il suo senso: l'umana somiglianza con Dio intesa come azione, come divenire, come compito. E quel tratto primordialmente ebraico era un tratto primordialmente umano, il contenuto della più umana religiosità.»¹⁹⁹

L'impianto generale della conferenza affonda le radici proprio nella svolta chassidica portatrice del punto di vista orientale. Partecipando alla storia e alla cultura di un presente non ebraico, l'ebreo contemporaneo finisce per essere lacerato tra la memoria di un passato che non ha più legami col presente e un presente in cui l'ebreo ha perso la sua identità e non ritrova più se stesso, come dovrebbe, nell'unità del popolo. Si tratta di riaffermare la funzione della lotta spirituale, di far rinascere la cultura e l'identità ebraiche attraverso una lotta contro l'Occidente prigioniero del meccanicismo e della

disumanizzazione. A questi obiettivi pragmatici e razionali, il chassidismo buberiano afferma nuovamente quella capacità produttiva ebraica di una forma senza limiti, che mostra come l'Oriente sia la strada per rinnovare la sensibilità culturale e spirituale dell'Europa e, nello stesso tempo, per rinnovare l'ebraismo nella sua essenza.²⁰⁰

La posizione di Buber, testimone e fautore dell'ebraismo orientale, si coniuga con il sorgere di un complesso movimento di rinnovamento che aveva di mira quell'ebraismo borghese e rabbinico portatore dei valori di assimilazione e integrazione.²⁰¹

Il medesimo sforzo intellettuale sosteneva, in tal senso, sia la liberazione dal mondo borghese, sia la ricerca di un'identità partecipata e spirituale, il tutto all'interno di un quadro di ricostruzione della percezione di sé che rivalutasse completamente l'immagine dello *Ostjude*.²⁰² E qui Buber avanza la sua proposta: nel discorso *Lo spirito dell'Oriente e l'Ebraismo* egli analizza le forti analogie, al limite dell'identità, tra il tipo umano orientale e l'ebreo, esponendo una sorta di antropologia generale dell'uomo che ci riporta ad alcuni temi fin qui trattati.

In sintesi Buber sostiene che l'uomo orientale, che egli definisce motorio, sia dotato di una sensibilità che agisca esternamente con un movimento centrifugo:

«l'uomo motorio sente in movimenti. [...] I sensi di questo tipo umano sono strettamente legati fra loro e con la vita oscura dell'organismo; l'impressione che colpisce uno dei sensi, li percorre tutti come una scossa, e le qualità specifiche del senso impallidiscono dinanzi al peso dello stato generale. [...] All'uomo motorio il mondo si manifesta come il movimento senza confini che lo penetra. Egli vede le singole cose, ma non ognuna come esistente per sé, in sé riposante e chiusa, bensì tutte come punti nodali del movimento infinito che va attraverso lui medesimo.»²⁰³

Di contro l'uomo occidentale, definito sensorio, agisce per immagini poiché cade sotto l'egemonia della vista al fine di oggettivare il mondo e trasformarlo in immagine:

«Nell'uomo sensorio i sensi sono divisi fra di loro e dal terreno indifferenziato della vita organica; essi stanno sotto l'egemonia di quello fra essi che è il più sciolto, il più indipendente, il più oggettivo: del senso della vista; il trionfo dell'Ellenismo nel mondo della pura forma è opera di questa egemonia.»

Poiché per Buber l'ebreo assume su di sé tutti i caratteri dell'orientale (*l'Ebreo è rimasto orientale*) – nonostante sia cacciato dalla sua terra e gettato nelle terre d'Occidente, patendo il martirio e lo straniamento, parlando le lingue dei popoli e vestendone i costumi – la sua posizione di uomo orientale gli permette di prendere le distanze dal mondo come immagine e come oggettività, e dalla sua condizione di assimilato e integrato:

«Egli ha serbato in sé l'illimitatezza motoria dell'essenza fondamentale coi suoi fenomeni concomitanti, il dominio del senso di tempo e la rapida funzione dei concetti; ha serbato l'istinto elementare dell'unità e l'immanente aspirazione: talvolta sotterrata, talvolta degenerata, mai completamente soffocata.»

Con la riscoperta del tratto orientale dell'essenza ebraica, sulla quale Buber alza *la sua fede in una nuova creazione spirituale-religiosa dell'ebraismo*,²⁰⁶ il mondo occi-

dentale e alessandrino della forma apollinea, risultato dell'egemonia della vista e della conseguente oggettivazione e rappresentatività del mondo, viene messo tra parentesi affinché la *via chassidica*, e la *vita palestinese*,²⁰⁷ si facciano carico di quella *vita oscura dell'organismo* che, oltre che essere elemento portante del carattere orientale, della visione chassidica della partecipazione al mondo e alla comunità, costituisce uno dei motivi della vita dionisiaca, patica e agente nello stesso tempo che abbiamo conosciuto nei capitoli precedenti. Infatti così si esprime Buber:

«Ma questa è la grandezza eterna dell'Oriente e la sua importanza eterna per l'umanità: che questa conoscenza è tutta rivolta verso la vita: si debba essa realizzare nella solitudine o nella collettività, nella quiete o nella lotta, l'essenziale è che essa chiede di essere realizzata. Come conoscenza è soltanto abbozzata, compiuta essa è solo come azione. L'idea pensata è per l'Oriente uno schema che diviene realtà solo nell'idea vissuta.»

L'ebreo declinato secondo lo spirito orientale può e deve, per Buber, dare espressione all'intimità del mondo, al lato oscuro e vitale, al sostrato indifferenziato della vita organica, a quell'opacità che muove l'azione e spinge al compimento il gesto vitale *non* nella direzione della forma chiusa e intangibile, ma nel senso di una partecipazione, intesa come l'azione stessa, nella direzione di un'unità-totalità da ritrovare sia nella tensione interiore dello spirito, sia nell'azione esteriore nella storia:

«L'azione è per lui più sostanziale della vita psichica, o, per meglio dire, la sua sostanziale vita psichica sta nella sua azione.»

Il paradigma dell'ebreo orientale permette, secondo Buber, il recupero dell'unità perduta e frammentata nella molteplicità del mondo: un movimento che parte dall'opposizione al *principium individuationis* che, scavando solo nell'esperienza soggettiva e monadica, perde definitivamente contatto con la dimensione patica del mondo. Invece è proprio questa dimensione che deve caratterizzare il rinnovamento dell'ebraismo basato sul paradigma orientale e sulla riscoperta del principio mistico.²¹⁰

In questa dinamica venutasi a formare tra azione e vita, tra un movimento che porta a compimento e un'inesauribilità mai chiusa e mai afferrata, sta il compito dell'ebreo di percepire e cogliere connessioni là dove l'ellenico vede esistenze e oggetti. Ed è proprio all'interno di questa dimensione percettiva, non visiva e non manipolatoria eppure agente e plasmante, che Buber fa ricorso al tema della musica come arte propria dello spirito orientale ebraico:

«Come l'Oriente in genere, l'Ebreo in particolare percepisce più l'atteggiamento delle cose che il loro contorno, più la consecutività che la continuità, più il tempo che lo spazio. “Gli epiteti pittorici della Bibbia parlano, al contrario di quelli di Omero, non di forma e di colore, ma di rumore e di movimento; la forma di espressione artistica più adeguata all'Ebreo è l'arte specifica del tempo – la musica.»

Il richiamo è di nuovo ad alcuni aspetti del canto chassidico, un canto che riconosce nel Tetragramma la composizione di quattro note e che, nella sua espressione melodi-

ca, si mostra libero dal flusso delle parole e composto solo di suoni,²¹² quei suoni che risuonano l'invisibile e che, nella liturgia tramandata chassidica:

«guidano l'orante a sprofondarsi nelle parole e nelle lettere e – in strettissimo rapporto con tale sprofondarsi – a compiere le mutazioni prescritte, in particolare le sempre nuove permutazioni del Tetragramma. Il movimento chassidico ha adottato senza esitazione il libro delle preghiere così configurato dalla kabbalah; il Baalschem stesso ha sancito questo.»

Insomma, è in questa prospettiva che ci sembra che si possa far luce sull'affermazione di Schönberg relativa al suo orientalismo. Egli fa sua una declinazione dell'ebraismo europeo il cui spirito soffia parallelo allo spirito dionisiaco nietzscheano, mostrando analogie con questo nella formazione di un orizzonte di senso e di pensiero all'interno del quale Schönberg raccoglie e fa suoi tutti gli elementi necessari alla sua impresa filosofico-musicale. Appaiono concrete, in tal senso, le analogie tra Schönberg e Buber sia alla luce del comune terreno di formazione (l'ebraismo viennese antecedente la Prima Guerra Mondiale), sia relative alle istanze nietzscheane, che vedremo essere profonde nella musica schönberghiana (e che già abbiamo avuto modo di intuire). D'altronde, che Buber avesse avuto un giovanile incontro con la filosofia nietzscheana e che ne fosse entusiasta è ormai nozione consolidata, e alla base della sua svolta chassidica possiamo rintracciare sia un elemento estatico di matrice nietzscheana e orientale che lo accomuna, per certi versi, anche a Chagall, sia le istanze di un ebraismo della liberazione che avrebbe dovuto spazzare via quell'atteggiamento passivo e martirizzante proprio di un certo atteggiamento della comunità ebraica europea.²¹⁴ Non è un caso se, insieme a Nietzsche, l'altro autore giovanile di Buber sia Spinoza, frequentemente citato nei suoi scritti giovanili come esempio di colui che ha insegnato come l'emancipazione interiore preceda e sia necessaria a quella esteriore. Insomma pare proprio che la *somiglianza di famiglia* mostrata dall'orientalismo buberiano e da quello schönberghiano mostri quali connessioni siano possibili anche là dove sfuma l'eterogeneo e ci si arrampichi con tutto se stesso lungo i pioli della *Jakobsleiter*.²¹⁵

VII. *La Judenfrage nella Mitteleuropa di Schönberg. Punto II.*

Dicevamo che gli anni in cui Schönberg scrisse di essersi allontanato dall'Occidente per riabbracciare l'Oriente ebraico siano immediatamente successivi alla definitiva messa fuori gioco dall'ambiente musicale europeo – austriaco e tedesco in particolare – nonché dall'allontanamento da ogni posizione sociale e accademica che egli ricopriva. Schönberg aveva accettato, nel gennaio del 1926, l'incarico di docente alla cattedra di perfezionamento di composizione presso l'*Akademie der Künste* di Berlino, quale successore di Busoni morto un paio di anni prima. Ma anni prima di questo episodio che segnò radicalmente la vicenda umana e musicale di Schönberg accaddero altri due episodi che avevano profondamente segnato il suo animo.

Il primo risaliva al 1921 anno in cui, durante una vacanza nella cittadina di Mattsee presso Salisburgo, egli fu invitato a presentare all'amministrazione comunale la

certificazione di non essere ebreo per poter proseguire la sua vacanza, in caso contrario avrebbe dovuto abbandonare Mattsee. Nonostante egli si fosse convertito al protestantesimo e in grado di dimostrarlo, decise di non presentare alcun documento lasciando immediatamente la cittadina con tutta la famiglia. In seguito commentò l'accaduto in una lettera inviata a Alban Berg in cui paragonava il disprezzo ricevuto in quanto ebreo con quello che in passato aveva subito a causa della sua musica.

Il secondo episodio avvenne due anni dopo: nel corso dello scambio di corrispondenza con Kandinsky tra l'aprile e il maggio del 1923, in cui questi invita apertamente Schönberg a collaborare al Bauhaus, il musicista rimproverava al pittore un latente ma pericoloso antisemitismo che allargava agli stessi ambienti del Bauhaus. L'episodio allontanerà in maniera quasi definitiva i due artisti che non collaboreranno più e mai più si incontreranno.²¹⁶

Analizziamo intanto il primo episodio. Schönberg si convertì al protestantesimo luterano il 25 marzo del 1898 al tempo in cui sposò Mathilde von Zemlinsky. Egli seguì all'epoca gli incoraggiamenti e le sollecitazioni di un suo caro amico, il tenore Walter Pieau, esponente della comunità protestante viennese. Non si può certo dire che Schönberg si convertì al luteranesimo per ragioni di opportunità: se si fosse comportato da opportunist, tali ragioni lo avrebbero spinto a convertirsi al cattolicesimo romano, religione di stato nell'Austria asburgica, piuttosto che al cristianesimo riformato.²¹⁷ Ma l'attitudine di Schönberg è stata sempre quella di rifuggire da ogni forma di intermediazione tra la sua fede e il trascendente, e il protestantesimo, in questo, è più simile all'ebraismo che non il cattolicesimo.

Tuttavia il problema relativo alle "conversioni" degli ebrei austriaci al cattolicesimo, ai battesimi forzati e a quelli dovuti all'interpretazione che alcune fasce sociali ebraiche avevano dato del processo di assimilazione, merita un approfondimento. Nel corso del XVIII secolo la politica di Maria Teresa (1740-1780) aveva avuto un carattere fortemente repressivo nei confronti degli ebrei dell'impero. Vi furono forti restrizioni al diritto di residenza a Vienna per coloro che non si erano battezzati, oltre a limitazioni nell'industria e nel commercio, da sempre attività a cui gli ebrei si erano dedicati con profitto, a motivo del fatto che essi non avevano accesso alle libere professioni, né tantomeno alla pubblica amministrazione.²¹⁸

Anche se nel corso del XVII e del XVIII secolo alcune ricche famiglie ebrehe avevano ottenuto l'accesso alla corte, a causa del loro indubbio potere economico che li aveva resi quasi indispensabili all'economia generale della corona asburgica e dello stato, tale situazione di compromesso riguardava soltanto queste poche famiglie ricche – quali gli Oppenheimer che rifornivano con puntualità l'esercito e la corte; i Wertheimer esperti nel cambio delle valute, gli Eskeles che fondarono la Banca Nazionale Austriaca; i Rothschild, finanzieri dediti alle opere pubbliche; gli Arnstein che finanziavano sistematicamente il governo imperiale; e poi ancora gli Herz, i Neuwall, i Wertheimstein, gli Hognigsberg, i Lâmel, i Leibenberg, i Wittgenstein tutte famiglie insignite di titoli nobiliari conferiti direttamente dalla corte. Queste ricche famiglie venivano tollerate e sostenute politicamente e socialmente solo perché in grado di assicurare quell'apporto finanziario indispensabile a garantire la potenza e il prestigio del casato imperial-regio.²¹⁹

Ma al prestigio dei ricchi banchieri ebrei faceva da contraltare la dura e difficile situazione della popolazione ebraica dell'impero. Solo con il *Toleranzedikt* del 1781 promulgato da Giuseppe II, figlio di Maria Teresa, iniziò in Austria un lento e pro-

gressivo cammino di emancipazione sociale che rese possibile l'avvio del processo di integrazione. A questa emancipazione si accompagnava la necessità di una rapida e decisa assimilazione. In effetti l'editto di Giuseppe II mirava a integrare nel tessuto sociale ed economico gli ebrei dell'impero all'interno di un più ampio e generale disegno di modernizzazione. Agli ebrei fu consentito di accedere ad alcuni mestieri artigiani, al lavoro dei campi, a frequentare scuole pubbliche e le università e a imparare il tedesco. Inoltre essi potevano inserirsi nel libero mercato industriale e commerciale avendo il diritto di esercitare la libera impresa, così come di accedere ai ranghi inferiori dell'esercito. Il risultato di questa politica fu una graduale diminuzione del separatismo e del nazionalismo ebraico, e l'abolizione di ogni forma di autogoverno e di autonomia giuridica della comunità ebraica, a tutto vantaggio dell'integrazione all'interno del tessuto sociale ed economico della nazione imperiale austriaca.²²⁰

Si capisce come l'intento dell'imperatore di avviare un illuminato processo di emancipazione della comunità ebraica nascondesse il proposito di inserire gli ebrei nei processi produttivi della società al fine di allargare nel tempo la base produttiva ed economica dell'intero paese: in altre parole, la serie di provvedimenti emanati a favore dell'integrazione della comunità ebraica in seno all'impero non cancellava né metteva in questione il cuore dei pregiudizi che la popolazione, e la classe dirigente, coltivava in sé da tempo immemorabile. Nello stesso tempo, questo processo di allargamento neutralizzava e assimilava le componenti ebraiche della società contribuendo a quella perdita di identità che tanto impensieriva, come abbiamo visto, la coscienza di intellettuali, religiosi, ed ebrei identitari.

Quello che Hanna Arendt scrive a proposito di ciò che accadde nell'impero guglielmino si può altrettanto riferire a ciò che stava accadendo in quello asburgico:

«L'emancipazione ebraica, come venne gradualmente attuata dallo stato nazionale nel corso del XIX secolo, ebbe quindi una duplice origine e un significato contraddittorio. Da un lato essa corrispondeva alla struttura politica e giuridica del nuovo organismo statale, che poteva funzionare soltanto nelle condizioni create dalla parità di diritti per tutti i cittadini; in tale suo aspetto doveva essere condotta a termine il più sollecitamente e radicalmente possibile nel quadro della liquidazione delle istituzioni feudali. Ciò avrebbe portato a una rapida assimilazione, come era insistentemente richiesto dalla vecchia burocrazia prussiana e dai suoi successori, i riformatori. D'altro lato l'emancipazione era manifestamente il risultato di un processo storico in seguito al quale certi privilegi, accordati dapprima a singoli ebrei e poi a un gruppo più numeroso di individui agiati e utili allo stato, erano stati infine estesi a tutti indistintamente. Tale estensione non era dovuta a considerazioni politiche o liberali, bensì alle crescenti esigenze dell'economia statale, per cui, non bastando più la ricchezza degli "ebrei di corte", bisognava far ricorso a una cerchia più larga.»²²¹

Nell'analisi della Arendt, seppur centrata sul Reich degli Hohenzollern, va colto un ulteriore importante elemento esportabile agli eventi dell'impero austro-ungarico, che richiama uno dei caratteri fondamentali della politica dell'era moderna, in chiave di superamento di quella feudale. Gli ideali rivoluzionari e illuminati che avevano attraversato l'Europa durante il XVIII secolo – segnatamente il concetto di uguaglianza di tutti i cittadini e dei loro diritti di fronte alla legge – influirono non solo sulla poli-

tica di Giuseppe II, ma anche sulle fasce di ebrei colti che accolsero le riforme come un modo per emanciparsi di fronte ai Gentili ed entrare a pieno titolo nella società moderna europea. In tal modo il processo di emancipazione non veniva vissuto come qualcosa caduto semplicemente dall'alto, ma come un movimento di integrazione della società ebraica in seno all'Europa che coinvolgeva l'intera base comunitaria:

«Questa Città Celeste dei *philosophes* del XVIII secolo, tradotta in un modello imperiale di assolutismo illuminato, influì profondamente sugli ebrei colti austriaci del XIX secolo non solo per il suo razionalismo, cosmopolitismo e umanesimo concreto, ma soprattutto perché offriva una sintesi di due elementi: la fede quasi religiosa di molti ebrei nella paternalistica mano forte di uno stato sovranazionale, e il loro crescente interesse per la *Bildung* e la *Kultur* tedesche.»

Ciò comportò una progressiva integrazione di tutte le fasce sociali ebraiche nella società, ma produsse anche una disgregazione delle tradizionali forme di autogoverno e coesione comunitaria che avevano retto le comunità ebraiche nel corso dei secoli precedenti. Come ha sottolineato la Arendt, la perdita dell'autonomia comunitaria, e con essa di tutti i privilegi feudali in seno alla popolazione ebraica, ha comportato la dissoluzione della comunità così come fin'allora era realizzata,

«e con essa la trasformazione del corpo politico ebraico da una democrazia teocratica di dotti in una specie di plutocrazia, in quel dominio di notabili affermatosi durante l'intero XIX secolo e soppiantato alla fine dal movimento sionista.»²²³

Non tutti gli aspetti di questa condizione possono essere letti negativamente. Di fatto gli ebrei europei potevano vantare un *aspetto luminoso* dovuto alla loro condizione storica: si tratta dell'universalismo e dell'intereuropeismo, ideali direttamente tradotti dall'Illuminismo e sostenuti dalle élite ricche e colte che perlopiù si erano convertite al cristianesimo, in maggioranza cattolico e in esigua minoranza protestante, ma che lo stesso ebraismo riformato stava coltivando al suo interno. La stessa Arendt rileva che l'inserimento degli ebrei nella storia d'Europa è stato dettato propriamente dal loro carattere inter-nazionale, in un mondo in cui stavano fiorendo le nazioni. A tal proposito la Arendt riporta le considerazioni di Diderot (autore della voce "Juif" dell'*Encyclopédie*, vol. IX), di W. Von Humboldt (riferendosi ai suoi *Tagebücher*) e di Nietzsche (riferimento ai paragrafi 250 sgg. di *Al di là del bene e del male*), che marciano come l'universalismo proprio degli ebrei europei fosse importante sia per l'affermazione di quei valori su cui costruire l'umanità nuova illuminata, sia come un fattore che gli ebrei dovevano in qualche modo conservare per evitare di cedere a un'integrale assimilazione.²²⁴

In altri termini, l'universalismo e l'internazionalismo, se da un lato favorivano le conversioni elitarie racchiuse in una sfera opportunistica, dall'altro avrebbero immunizzato la perdita del tradizionalismo feudale e dell'autonomia sociale e religiosa, fortificando la linea del giudaismo riformato che emergeva sulle orme dell'umanesimo illuminista a patto che, con ciò, gli ebrei avessero conquistato, insieme alla *Bildung* emancipata, anche una coscienza politica derivante dall'assunzione di una chiara e responsabile funzione politica nel processo storico in corso.²²⁵

Questo poteva avvenire soltanto se agli ideali cosmopoliti, gli ebrei emancipati avessero coniugato anche una rapida aspirazione ad assimilarsi alla cultura della nazione che li considerava sudditi come tutti gli altri per la prima volta nella storia. I rischi a cui gli ebrei illuminati andarono incontro erano molti e, come si è già visto, produsse il fiorire di posizioni al cui centro vi era il tema del rinnovamento dell'identità ebraica e la necessità di riportare alla luce tale identità. In effetti la perdita, o l'occultamento, dell'identità e della tradizione è stata alla base del fiorire delle rinascite mistico-religiose e, in particolare, proprio di quella chassidica, con tutte le conseguenze sullo sviluppo di un nuovo modello di società i cui elementi di fondo non possono non essere ricondotti, in qualche modo, al feudalesimo rurale e premoderno. Infine, accanto ai rischi di natura identitaria, il processo di emancipazione e integrazione crebbe insieme al fiorire di un nuovo antisemitismo, di matrice germanica, fondato sul paradigma nazionalistico bio-fisico: in altri termini, il lento e progressivo processo di emancipazione e integrazione non scalfiva i pregiudizi antiebraici e, in un certo senso, alimentava nell'animo delle popolazioni ariane il crescere di un forte e minaccioso antisemitismo di matrice razzista.²²⁶

Su questa linea ermeneutica si situa l'interpretazione che del fenomeno ne dà George L. Mosse. Egli così scrive:

«Gli ebrei si assimilarono non solo a causa delle pressioni del mondo esterno, ma anche perché essi stessi credevano negli ideali e nei valori dello stato e della società in cui vivevano: la maggior parte degli ebrei in Germania accettò questi ideali, li incorporò nella propria visione del mondo.»

Questa situazione non portò gli ebrei d'Europa a convertirsi in massa, ma, più profondamente, a dividersi in due fronti coevi e talvolta in dissidio: da un lato l'ebraismo riformato e moderno, dall'altro la rinascita mistico-religiosa e sociale e quella nazional-politica. Per quanto riguarda la Germania, la maggior parte degli ebrei praticava un ebraismo riformato che modificava gli aspetti feudali e tradizionali della religione, accogliendo le istanze e i sentimenti della modernità:

«gli ebrei tedeschi adottarono come loro vero ideale la cultura dell'Illuminismo che aveva permeato l'epoca della loro emancipazione e che era caratterizzata dalla continua ricerca di autoaffermazione, dalla ragione e dalla tolleranza. Gli ebrei erano liberali, spesso all'avanguardia di ogni novità nell'arte, nella letteratura e nella musica.»

Il problematico rapporto tra gli ideali illuministici e libertari, da un lato, e il rispetto per la tradizione e l'unità in seno alla comunità ebraica, dall'altra, tra *Judentum* e *Volk* tedesco coinvolti in una dialettica continua, ha la sua radice nel sorgere stesso di questi ideali, ovvero nel cuore del XVIII secolo e nel suo destino romantico.²²⁹ Se il mondo culturale e religioso ebraico aveva accolto con fervore le istanze illuministiche, tanto che si può parlare di un vero e proprio illuminismo ebraico (*Haskalah*), il montare dell'antisemitismo avrebbe poi rovesciato il processo di assimilazione e integrazione portando in superficie in alcuni spiriti ebraici – e tra questi, a nostro dire, Schönberg – l'esito romantico di quel sorgivo momento illuminato. In alcune figure, come quella di Schönberg per esempio, la critica alla modernità e

alle sue istanze culturali e sociali (nonché musicali) riveste per intero la sua coscienza di ebreo e ne guida il risveglio verso quei valori e quegli ideali della comunità ebraica europea, proprio a metà strada tra *Haskalah* e orientalismo, e oscillando tra i due poli. Se l'iniziale adesione di Schönberg al cristianesimo riformato poteva essere letta come la speranza in una conciliazione su una sfera superiore di ebraismo e cristianesimo – à la Cohen, per intenderci²³⁰ – la sua affermazione che l'ebreo è asiatico e orientale rompeva definitivamente con questa speranza e, oltre che risvegliare la sua coscienza identitaria allontanandosi dall'ottimismo riformistico, lo indirizzava verso quell'orizzonte dell'ebraismo che accoglieva, buberianamente, le istanze orientali e dionisiache che troveranno sintesi e sedimentazione nella sua musica e il cui sviluppo, a partire dalle ricerche sulla pantonalità, condurranno all'opera musicale dodecafonica radicata nel terreno di una rinnovata coscienza ebraica.

Il problema, come vediamo, comincia lentamente a delinearci. La questione è stata oggetto di ricerche che si sono concentrate proprio sul rapporto tra tolleranza ed emancipazione nell'ambito della *Judenfrage* moderna – problema sollevato per la prima volta in questi termini dalla pubblicazione del *Die Juden* da parte di G.E. Lessing nel 1749.²³¹ All'illuministico atteggiamento di fiducia nella ragione umana, insieme al costante riferimento alla tradizione e ai precetti stabiliti all'interno di un equilibrio voluto, anche se difficile, tra mutamento e tradizione, seguì il lento processo di assimilazione, integrazione e conseguente rigetto del passato feudale di una parte degli ebrei europei, e che costituì uno dei motivi dominanti della storia dell'antisemitismo europeo. Come sottolinea G.L. Mosse:

«Gli ebrei furono emancipati durante il primo decennio del XIX secolo, nell'autunno dell'illuminismo tedesco [...] in un momento della storia tedesca in cui ciò che potremmo chiamare l'“alta cultura” stava diventando appannaggio sia della società tedesca che dell'illuminismo.»²³²

Da ciò vediamo come il dualismo tra Illuminismo e tradizione fondava *dall'interno* il movimento di emancipazione e integrazione della società ebraica europea *parallelamente* al processo che, come abbiamo visto, muoveva *dall'esterno* con lo scopo di integrare gli ebrei nelle società moderne e statali allargando a essi quei diritti conquistati proprio con quegli ideali giunti ad influenzare le scelte politiche di re e imperatori. Nello stesso tempo, tale rapporto fondava le ragioni di un rinnovamento spirituale dell'ebraismo europeo che, riscoprendo la sua radice orientale, avanzava verso la formazione di una nuova identità che riprendesse, innovando, il cammino della tradizione. Era evidente che la distanza tra queste due posizioni – riformismo e integrazione da una parte, tradizione e scelta identitaria dall'altra – conduceva l'una a partecipare alla realtà borghese europea con sempre maggiore convinzione, e l'altra a chiudersi sempre più in una sfera separata e autoreferenziale cercando in tutti i modi di mettere una distanza tra il sé ebraico e la realtà borghese delle nazioni.²³³

Il concetto di *Bildung*, inteso come educazione ma soprattutto come formazione del gusto estetico, del carattere morale, dell'uso della ragione, che per la maggior parte degli ebrei tedeschi borghesi era sinonimo di ebraicità *tout court*, era anche il responsabile di una certa secolarizzazione della religione e del suo spirito. In questo senso la *Bildung* divenne il modello di riferimento della stessa religiosità – e non tanto il rife-

rimento alla rivelazione²³⁴ – mostrando come il conflitto tra Illuminismo e tradizione fosse divenuto del tutto interno all'ebraismo europeo e ne marcasse con decisione la sua storia.

In questo senso il processo di secolarizzazione della teologia ebraica faceva tutt'uno con quello di assimilazione e integrazione in seno alle società europee e marcava i passi del cammino dell'ebraismo nella modernità europea. Non è un caso se gli ebrei emancipati si trovarono a tessere la tela che univa Illuminismo e Romanticismo insieme alle istanze pietistiche, nel quadro generale di un processo riformistico su vasta scala dell'ebraismo europeo:

«La religione che essi scoprirono era definita dalla parola tedesca *Erbauung* (edificazione) che, come ci ha detto Alexander Altman, significava la cura pietistica delle anime, mutuata dal cristianesimo pietistico e adattata all'ebraismo.»

Accanto agli ideali estetici della classicità – per un autore come W. Von Humboldt i modelli classici erano alla base degli ideali collettivi e individuali – la *Bildung* affondava i suoi presupposti in quell'illuminismo a cui l'*intelligenza* ebraico-borghese europea avevano aderito con determinazione:

«l'ottimismo sulle potenzialità della natura umana e sull'autonomia dell'uomo, la convinzione che la conoscenza acquisita avrebbe attivato l'imperativo morale; e, *last but not least*, la fiducia che tutti coloro che erano disposti a usare e sviluppare la loro ragione avrebbero raggiunto questo ideale.»

Vi era, dunque, un processo complesso e articolato che muoveva la progressiva emancipazione e ridefinizione dell'ebraismo europeo nella modernità tra Illuminismo e Romanticismo, a cui si opponeva l'ebraismo che cercava in se stesso le basi del rinnovamento spirituale e sociale in vista di un recupero forte della propria identità tradizionale e storica. Se risaliamo fino alla figura di primo piano dell'Illuminismo ebraico, Moses Mendelssohn, vediamo che, pochi mesi prima del *Was ist Aufklärung?* di Kant egli pubblicò, sulla medesima *Berlinische Monatsschrift*, lo scritto *Was heisst Aufklären?* (1784).²³⁷ In Mendelssohn i concetti di *Bildung*, *Kultur* e *Aufklärung* sono strettamente connessi in un quadro in cui sfera pratica e conoscenza razionale si integravano armoniosamente segnando in positivo il destino dell'umanità. Per Mendelssohn l'*Aufklärung* è una qualità dell'uomo in quanto tale, la *Kultur* è un carattere dell'uomo in quanto cittadino: solo nell'antica Grecia vi è stata una sintesi tra questi due aspetti nell'ambito di una *Bildung* organica e di *eine gebildete Nation*. Se ne può concludere che nella visione di Mendelssohn l'ideale della *Bildung* costituisce un approdo dell'umanità moderna a cui nessun uomo può sottrarsi, tanto meno i Figli d'Israele che vivono compiutamente la cittadinanza europea. Condividendo le tesi del saggista Christian W. Dohm (autore nel 1781 di *A proposito del miglioramento della condizione sociale degli ebrei*), Mendelssohn sosterrà che l'umanità nell'ebreo è più importante della sua identità ebraica e che tale coscienza avrebbe condotto gli ebrei europei sulla strada della compiuta emancipazione dalla condizione del ghetto fino all'approdo positivo della sintesi nell'umanità universale a cui gli ebrei avrebbero contribuito attraverso l'armonia tra giudaismo rivelato e filosofia naturale.²³⁸

Su questa linea si poneva il clima creato da riviste come *Sulamith* che sostenevano le tesi dell'Illuminismo ebraico insieme agli elementi della cultura romantica di radice pietistica, quali la ricerca interiore, i riferimenti alla natura, l'attenzione ai sentimenti e al mistero quali ambiti in cui far rigenerare una fede non meccanica né formale, ma pronta e attenta alla presenza di Dio nel mondo e nella storia:

«Era la cristiana “bellezza della sacralità” trasferita nella religione ebraica che non aveva mai conosciuto il barocco.»²³⁹

Se riprendiamo ora il tema del processo di assimilazione nel cammino di riforma dell'ebraismo europeo e nella dichiarazione di una religione universale indirizzata a tutti gli uomini, che accoglieva di fatto il parallelo processo di integrazione che veniva richiesto dagli ideali umanistici e illuminati, ci avviamo a comprendere la reazione di Schönberg a Mattsee e le successive lettere a Kandinsky, Klatzkin e Webern. La *koiné* ebraico-illuministica coltivò quegli aspetti dell'Illuminismo e del Romanticismo che sfociarono in un'aperta secolarizzazione dell'ebraismo europeo. Questo carattere emergerà significativamente nell'inquietudine della cultura di Weimar diventando un paradigma dello spirito ebraico del tempo. Scrive Cacciari a proposito di Rathenau, ma l'eco di queste parole risuoneranno fino a investire Schönberg:

«L'inquietudine e l'incertezza, la *Nervosität* di Walther, che costantemente irrompono 'bucando' quasi la precisione espressiva e l'impeccabilità 'inglese' dell'aspetto, rappresentano appunto il 'romantico' della tradizione comune, da conciliare finalmente con lo spirito prussiano della organizzazione e la sua missione sovra-nazionale. Il 'romantico' tende all'invisibile ghetto della 'comunità', oppure alle fughe 'verso l'Asia', ma possiede anche i 'valori' della intelligenza calcolante, della responsabilità razionale, della prudenza disincantata. Questi 'valori' vanno sussunti nella nuova Patria: il suo Fine comune, superiore ad ogni individuale interesse, deve riconoscerli come propria tradizione e proprio fattore.»²⁴⁰

Perché Weimar per spiegare Vienna e Schönberg? Solo per aggiungere un altro elemento: perché, come abbiamo visto dalle parole di Cacciari, nell'inquietudine weimariana convivono e si permeano entrambe le anime dell'ebraismo europeo del tempo.²⁴¹ La romantica fuga verso l'Asia e i valori illuministici dell'intelligenza calcolante, la fede levantina nella tradizione comune e lo spirito prussiano dell'organizzazione. Vedremo come entrambe le vie saranno percorse e vissute da Schönberg nello sviluppo della sua musica. In effetti, in qualche modo, Schönberg vive ed è a contatto con entrambe le realtà, quella austro-vienese e quella di tedesco-berlinese ed è all'interno di questa dialettica degli opposti, e di questa conciliazione a un livello più alto, che possono comprendersi l'adesione al protestantesimo pietistico di matrice illuministica e la scelta della via orientale di matrice mistico-identitaria – e così la ricerca pantonale nel solco della tradizione neoromantica e la svolta dodecafonica nell'orizzonte dell'avanguardia. Fino al punto, e lo abbiamo visto, in cui Schönberg rompe l'oscillazione dialettica e, con la frase di adesione all'orientalismo ebraico, infrange l'ottimismo coheniano di una conciliazione tra lo spirito tedesco e l'ebraismo.²⁴² D'altronde, quello che accadrà di lì a poco nella Germania nazista, e poi in tutta Europa, darà ragione a chi questo ottimismo lo aveva già messo da parte e rifiutato.

Il quadro generale, in sintesi, può così mostrarsi. La cultura internazionalizzata e secolarizzata che gli ebrei colti assimilati contribuirono a edificare nella Repubblica di Weimar (così come a Vienna) spingeva tutti gli ambiti intellettuali e artistici verso l'adesione piena alla modernità nello spirito delle avanguardie. Gli ebrei, pubblicamente schierati nei partiti di sinistra e liberali, avevano iniziato a vivere concretamente quel principio di responsabilità sociale e politica che Rathenau aveva rimproverato non essere un elemento dell'ebraismo storico tradizionale.²⁴³ Tuttavia l'adesione alle istanze sociali, la maggiore libertà e l'iniziativa pubblica coincidevano con un'inquietudine nei confronti della propria identità e il sedimentarsi di un crescente antisemitismo tedesco, propugnato da quei settori della società che si sentivano minacciati da questo protagonismo non più solo economico, ma ampiamente socio-politico, sollevava dubbi sulla *germanicità* dell'ebraismo riformato e sul destino dell'assimilazione, indirizzando gli animi delle nuove generazioni di ebrei europei in direzione del sionismo e dell'orientalismo. Ortodossia e sionismo a Weimar, come a Vienna, sfidavano l'assimilazione moderna in nome di un'identità tradizionale che, nell'insieme dell'ebraismo tedesco, era rappresentata, appunto, dagli ebrei immigrati dall'Europa orientale:

«Oltretutto l'odio degli antisemiti si concentrava proprio sugli ebrei orientali, sul loro accento straniero e sui loro comportamenti poco ortodossi.»

La dialettica tra modernità e reazione, interna al processo di assimilazione, si specchiava in quella, interna al giudaismo, tra secolarizzazione e *Bildung* da una parte, e tradizione e comunità (e misticismo) dall'altra. L'autoidentificazione con la nazione poteva significare la perdita dello *specifico* ebraico, ma voleva anche dire integrarsi nel corso della storia apportando fiduciosamente il proprio contributo spirituale, culturale e sociale. Ma il positivo abbandono all'orizzonte di valori della modernità germanica, sostenuto da Rathenau fino a *Zur Kritik der Zeit* (1912), non fece che scontrarsi con l'angoscia della montante esclusione, della costante diffidenza, del crescente antisemitismo razziale e populista e finiva, talvolta, nello sfociare nell'autoflagellazione e nell'odio di sé, rimproverando a se stesso la fredda intelligenza e la lucidità razionale come attributi destinati alla sventura e alla rovina.²⁴⁵ È all'interno di questo corto circuito che Schönberg interviene con la sua presa di coscienza *mettendo in opera*, come solo poteva fare un artista ebreo e moderno, questa presa di coscienza insieme alla radice su cui sono piantate la sua esistenza e la sua arte.²⁴⁶

VIII. *L'ebraismo di Arnold Schönberg. Il Moses und Aron.*

Se ci volgiamo a ripensare la *teshuvah* di Schönberg, terminata alla fine degli anni Venti e compiuta a Parigi nel 1933, notiamo che i tasselli che via via siamo andati cercando possono ora mettersi a posto, delineando la figura ebraica che può aderire al profilo del compositore viennese. Passata l'adesione etica al cristianesimo pietistico e riformatore, Schönberg venne toccato duramente dall'intolleranza antisemita che si manifestò in episodi che gettarono luci nuove sulla sua coscienza e misero in evidenza ombre sinistre che l'uomo e l'artista colsero simultaneamente. Da qui il gesto deciso del compositore *moderno* (*moderno* qui in senso adorniano) e *progressivo* (qui in senso proprio schönberghiano) che muovendo dal programma generale di dissoluzione della tonalità, passando attraverso l'interiorizzazione espressiva, giunse

all'individuazione della dodecafonia attraverso una costante evoluzione che lo portò a innalzarsi sul proprio materiale musicale per sedimentarlo in una nuova forma. La progressività moderna che contraddistingue il cammino creativo di Schönberg fece i conti con una radicale presa di coscienza che non solo confermò il senso del suo sviluppo musicale, ma lo innanzò a interrogazione fondamentale sul senso della musica in generale, destino che può accadere solo ai grandi pensatori, che siano pensatori del pensiero o pensatori dell'arte.

Le obiezioni fatte a Klatzkin ("Noi siamo asiatici e nulla ci tiene legati all'Occidente"), a Webern ("mi sono definitivamente liberato da ciò che mi ha legato all'Occidente. Da molto tempo sono deciso a essere ebreo") e a Kandinky ("non sono né tedesco né europeo – sì e no un essere umano – bensì un ebreo"),²⁴⁷ mostrano la presa di distanza di Schönberg dall'illusione che il lungo processo di assimilazione dell'ebraismo borghese europeo sia compiuto e, anzi, lo smaschera proprio in quanto divenuto illusorio. Se lungo l'Ottocento la *Haskalah* viennese, illuminata e tollerante, riformata e moderna, aveva gettato le basi per la grande speranza di integrazione culturale e di assimilazione sociale e politica del mondo ebraico europeo, e se questa speranza vedeva le comunità ebraiche (e quella viennese in particolare) impegnate con la loro intelligenza e le loro capacità, con il loro agire e il loro pensiero, a costruire questa assimilazione e facendole diventare

«"i meditori predestinati" fra Oriente e Occidente, la cui riconciliazione in una superiore unità avrebbe formato oggetto della futura missione degli ebrei della Diaspora.»

ora questo programma appare in declino e sull'orlo del fallimento a causa del montante antisemitismo, delle politiche a esso collegate e dallo scetticismo che serpeggia nelle comunità ebraiche. Schönberg ne prese coscienza e, mettendosi completamente alle spalle l'esperienza del protestantesimo e con esso le ottimistiche visioni del liberalismo ebraico (la fede nella ragione e nel progresso, in particolare), iniziò a volgere le sue idee e la sua arte verso l'orizzonte orientale, con tutto il portato etico-biblico, mistico qabbalistico e chassidico e, aggiungiamo noi, dionisiaco: tutti elementi che vanno a chiarire la portata della critica alla modernità del pensiero musicale di Schönberg.²⁴⁹

È implicita nell'affermazione schönberghiana di adesione all'orientalismo e di presa di distanza dall'Occidente, la tesi che questa *riconciliazione in una superiore unità* oramai non sia più possibile e che la storia degli effetti di questo orizzonte stia declinando verso un altro destino. Per questo parve a Schönberg giunto il momento di aderire ad alcuni elementi portanti dell'atteggiamento ebraico orientale per riorientare la propria *Weltanschauung* etico-esistenziale e per dare un nuovo senso alla ricerca musicale in atto: la dodecafonia.

Tutto ciò apparve chiaro a Schönberg proprio nel momento del suo atto ufficiale di riconversione all'ebraismo, nel 1933, esplicitato in uno scritto da Arcachon sulla questione ebraica:

«l'ebraismo è giunto al culmine insieme al liberalismo. Quest'ultimo lo ha condotto fuori del ghetto e inserito nello Stato. In realtà, il liberalismo si concilia poco con

l'ebraismo. In uno Stato ebraico, il liberalismo non dominerebbe! All'ebraismo di accorda l'ortodossia – e l'ortodossia è conservatorismo: custodire il pensiero del popolo eletto! Ora, tutto quello che gli ebrei hanno fatto per l'ebraismo negli ultimi cent'anni nasce dalla mentalità liberale ed è rimasto così inefficace, quanto questa è rimasta distante dal nostro sentire popolare. Mi riferisco qui in prima istanza alla lotta contro l'antisemitismo! Nulla potrebbe renderci più orgogliosi dell'antisemitismo universale, che non esprime nient'altro che la promessa di essere "il popolo eletto di Dio!" [...] Ma l'instupidito ebreo liberale, al quale non veniva più circoscritto il preuzio bensì gli artigli, dava importanza non più all'essere temuto come superiore, bensì all'essere considerato dagli altri popoli simile fra simili.»²⁵⁰

Negli scritti da Arcachon Schönberg manifestava il suo risentimento verso l'ebraismo che non si accorgeva, nel tempo, della catastrofe a cui stava andando incontro. Egli insisteva, in nome della salvezza della comunità ebraica, sulla priorità e necessità dell'agire e della forza per opporsi non all'azione della Germania, ma all'inazione del popolo ebraico d'Europa. Il motto "Nulla contro la Germania, tutto per l'ebraismo" intendeva innanzitutto risvegliare gli ebrei dall'apatia e dal continuo discutere su cosa fare, che lasciavano che l'inazione e la passività vincessero e avesse l'ultima parola:

«La forza deve essere usata contro il nemico. [...] Chi è infatti il tuo grande nemico, Israele? [...] L'ebreo è il più grande nemico dell'ebreo. [...] Non si scelga, ma si faccia qualcosa! Non si tratta di discutere che cosa sia giusto, ma di fare qualcosa! Quello che serve è agire. Qualsiasi cosa si possa tentare, invece di consultarsi, pianificare, discutere, è sempre meglio del parlare, per quanto colto. E ogni prudenza è più dannosa della più grande imprudenza. Infatti, se fallisce una cosa intrapresa con prudenza [...] se fallisce qualcosa di meditato con prudenza, allora lo scoramento è così grande, così avvilente, che niente verrà più intrapreso.»

È evidente da tutto ciò che lo strappo di Schönberg era forte: la critica al liberalismo ebraico implicava la presa di distanze dalla modernità borghese, integrata nella società austro-tedesca; il rimprovero all'inazione implicava, a sua volta, il richiamo a un gesto forte e consapevole di autocoscienza in nome di quel compito infinito che, agli occhi di Schönberg, pareva essersi eclissato dietro l'adesione passiva alla società moderna, la quale ripagava il popolo ebraico occidentale con la moneta dell'antisemitismo. Il progetto di una fondazione che si occupasse di favorire l'emigrazione degli ebrei dalla Germania e l'idea di proporre alla Germania un accordo internazionale per rallentare i provvedimenti antisemiti, consentendo così l'emigrazione degli ebrei, erano proposte che si muovevano nel quadro del principio "Niente contro la Germania, tutto per gli ebrei". E tutto ciò dimostra come Schönberg volesse ricondurre i motivi della sua riconversione sul piano dell'ebraismo orientale, in cui sono implicati il misticismo qabbalistico riguardo alla sonorità del Nome, l'aspetto dionisiaco-buberiano dell'originarietà della musica, la portata etico-biblica della nuova coscienza di popolo che egli sta sperimentando. L'enunciazione di questo programma, che avrebbe coinvolto direttamente e internamente lo sviluppo della musica dodacafonica, lo portò a varcare l'oceano per emigrare negli Stati Uniti il 31 ottobre del 1933, per continuare anche laggiù il suo percorso personale e artistico.²⁵²

Qui vale ripeterlo: gli elementi impliciti nella visione schönberghiana dell'ebraismo orientale sono, a nostro giudizio, il dionisiaco in chiave buberiana, che apre alla musica come lo spazio per una filosofia dell'ascolto; la mistica della parola, come cammino per ritrovare l'origine sonora della parola stessa (la parola pura); il suono come elemento per una disposizione alla comprensione in generale dell'ambito pre-significativo e pre-raffigurativo: tutto ciò riporta l'intero discorso alla radice dionisiaca della musica, così come Nietzsche l'intese all'origine della tragedia.

Se ripartiamo da quanto ha scritto Enrico Fubini intorno alla radice ebraica della dodecafonia di Schönberg troviamo altri elementi che confermano il nostro discorso. L'assunto di partenza che egli usa come volano per la sua lettura dell'ebraismo schönberghiano è così sintetizzato:

«se la dodecafonia può essere intesa – come in effetti è stata intesa da Schönberg – come un modo di pensare la musica, come un modello di organizzazione dei suoni e al tempo stesso come condizione imprescindibile per un certo tipo di comunicazione artistica a cui aspirava, non è assurdo immaginare che essa possa anche essere il frutto di una complessa esperienza esistenziale e che incorpori metaforicamente un contenuto di pensiero.»²⁵³

Proprio questo aspetto metaforico mostra come i temi ebraici nel pensiero musicale di Schönberg siano l'altra faccia della sua vicenda personale e, insieme, costituiscano il senso di una profonda e radicale riflessione sul fondamento-origine della *musica in quanto tale*, riflessione compiuta *proprio e attraverso* il lavoro sul materiale musicale dodecafónico.²⁵⁴

Così, quando Fubini afferma che il ritorno all'ebraismo da parte di Schönberg affondava le radici solo nella lettura e meditazione della Bibbia (come per la maggior parte degli ebrei emancipati di quegli anni),²⁵⁵ fa un torto in difetto al compositore nell'escludere che ciò abbia connessioni con la mistica qabbalistica e chassidica del suo tempo, almeno per quanto riguarda la possibilità che la dodecafonia (che nasce proprio in quegli anni di riscoperta dell'ebraismo) si inserisca nella biografia di Schönberg toccando il fondamento stesso della sua riconversione. Schönberg in fondo, insieme all'ebraismo biblico, fece propria la sostanza della complessa tradizione ebraica: che è tradizione orale e scritta, infinita nel suo compito, illimitata nel suo moltiplicarsi, interminabile nel suo processo di ricezione e trasmissione, tradizione della *Torah* infinita, dell'interminabile commento talmudico, dell'illimitata interpretazione qabbalistica.

Schönberg si riappropriò della sua radice ebraica parallelamente allo sviluppo della dodecafonia, almeno per come egli la concepiva, e l'opera musicale che, a nostro giudizio, illustra la prospettiva schönberghiana fin qui esposta è il *Moses und Aron*, che lo stesso Fubini pone al centro delle sue analisi. Il punto chiave nell'interpretazione di Fubini è che la serie, oltre che essere l'elemento primitivo e produttivo dell'intera composizione, ne costituisce l'idea unitaria e il suo centro insostanziale:

«È noto che quest'opera è concepita su un'unica serie dodecafónica. Più volte Schönberg scrisse che funzione di quest'unica serie era garantire "unità" all'opera.»

Ma la serie è anche *qualcosa di astratto e non percepibile*:

«Indubbiamente la serie dodecafonica è per Schönberg un simbolo o una metafora del suo modo di concepire Dio, e ciò non solo perché – così come avviene nel *Mosè e Aronne* – la serie è una sola e tutta l’opera si fonda su di essa e da essa trae origine, ma anche perché la serie è qualcosa di astratto, di non percepibile; così analogamente, Dio è “irraffigurabile, invisibile e inesprimibile”. Anche la serie, infatti, non è percepibile all’orecchio, almeno per via diretta; lo diventa solamente per gli effetti che produce, cioè nel *molteplice* che da essa viene ricavato.»

Questo punto decisivo era stato già colto da Luigi Rognoni che poneva quello che, a nostro avviso, è il tema fondamentale da cui è sorta tutta l’interpretazione che qui stiamo sviluppando; Rognoni e Fubini, infatti, sono riconosciuti come gli ispiratori della ricerca fin qui svolta e dell’idea di ebraismo che riteniamo sia quella coltivata da Schönberg. Così si esprime Rognoni nel saggio in questione:

«In talune opere schönberghiane appare ora sempre più difficile individuare la serie originale, quando essa non sia esplicitamente conosciuta dalle tabelle seriali lasciate dal compositore: il processo di segmentazione della serie per una più ampia libertà di strutturazione nello spazio polidimensionale pancromatico porta all’*“occultamento” del nucleo originario* che deve, proprio in quanto tale, scomparire nell’estrinsecazione formale del pensiero musicale, perché *la serie anche quando viene usata melodicamente non è mai un tema predisposto per l’elaborazione tematica*. [...] si sa che tutta l’opera [il *Moses und Aron*] è costruita sopra un’unica serie, però questa è celata nel movimento simmetrico-circolare delle sue trasposizioni, cosicché non è possibile individuarne il punto di partenza. *L’occultamento sta in rapporto con l’idea della verità che non può essere rivelata, perché all’atto che si rivela, si fa presenza e immagine e quindi viene tradita*. Anche se Schönberg non ha consapevolmente individuato (o almeno dichiarato) questo rapporto analogico-simbolico fra occultamento della serie e occultamento della verità espressa nel pensiero musicale, esso appare implicito in quasi tutte le sue opere della maturità, soprattutto in quelle che si riferiscono a un testo che ha precisi intenti etico-religiosi.»

Vedremo ora, nel prosieguo dell’analisi dell’opera, come questo carattere compositivo della serie, insieme al suo risvolto analogico-simbolico e metaforico, sia in relazione con la tematica del rapporto tra musica e testo e del nesso che questa relazione ha con il valore della legge e della verità (e dell’idea), le quali non possono essere rivelate né in immagine, né attraverso una sonorità vocalico-melodrammatica.²⁵⁹

Schönberg iniziò a scrivere il testo e le musiche del *Moses und Aron* intorno al marzo del 1926, nel periodo di tempo che precede la stesura dell’operetta comica *Vom Haute auf Morgen*, del *Quartetto per archi n. 3* Op. 30, delle *Variazioni per orchestra* Op. 31, del *Klavierstück* Op. 33a e dei *6 Pezzi per coro maschile* Op. 35. In una lettera a Webern del 16 ottobre del 1928 egli ribadisce che l’opera consisterà in tre atti designati come *Die Berufung*, *Das goldene Kalb*, *Arons Tod*. A una prima versione del testo ne seguì un’altra accompagnata da una continua ricomposizione della musica. Una successiva lettera a Webern del 12 settembre del 1931 fa capire quale importanza rivestisse la Danza intorno al vitello d’oro, ma anche quanto Schönberg tenesse a concludere l’opera con un terzo atto, che subiva incessanti ripensamenti. Anche una

lettera indirizzata a Walter Eidlitz del 15 marzo del 1933, quando ormai la musica dei primi due atti era compiuta, insiste sui problemi compositivi e testuali del terzo atto (chiamato ancora *Morte di Aronne*) che, come mostrano gli abbozzi dattiloscritti di Schönberg, consisteva di due scene, con un dialogo tra Mosè e Aronne e un finale corale. Dagli atti in possesso della famiglia, e dagli scambi documentali tra Schönberg e la John Simon Guggenheim Memorial Foundation tra il 1943 e il 1945, si capisce come Schönberg non rinunciò mai al proposito di terminare la composizione della musica del terzo atto.²⁶⁰

Il progetto iniziale di Schönberg era quello di scrivere un oratorio che riprendesse i temi della *Jakobsleiter* portandoli a definizione. In quell'oratorio, composto tra il giugno del 1917 e il luglio del 1922, ripreso nel 1926, nel 1944 e nel 1950, ma che non fu mai portato a compimento, veniva affrontato il tema della ricerca di Dio nello spazio dell'interiorità individuale, del divenire spirituale entro un orizzonte di crisi della soggettività, vissuta dall'autore come un destino oramai irreparabile. Non solo cadeva la possibilità per l'intelletto di cogliere il vero come suo possesso, ma anche le trame dell'intersoggettività erano sciolte in controtuce per verificarne la debolezza e l'inconsistenza quotidiana: *Imparare a pregare!* Questo diveniva il motto che spingeva Schönberg a interrogarsi sull'uomo inchiodato alla crisi della realtà sociale di qual tempo e alla progressiva riaffermazione dell'identità comunitaria ebraica.²⁶¹

Contemporaneamente a quegli anni, tra il 1926 e il 1927, Schönberg compose il testo di un pezzo teatrale, *Der biblische Weg*, come momento aurorale della campagna di propaganda della missione politica che Schönberg aveva deciso di abbracciare con vigore.²⁶²

Sono gli anni, ricordiamolo, in cui Schönberg si era trasferito nella Berlino di Brecht e Weill, Lasker-Schüler e Dix, del cinema di Wiene e Lang, dell'architettura di Gropius, Mies e Taut, la *Berlin Alexanderplatz* di Döblin, e si era trasferito per assumere l'incarico di docente di composizione alla *Akademie der Künste*. L'idea alla base dello Schönberg drammaturgo non è diversa da quella del compositore: l'ambiguità che pervade l'animo e l'azione del protagonista, Max Aruns, nel progetto di fondare uno stato ebraico in Africa (il sionista Herzl aveva proposto in quegli anni l'Uganda come nuova Palestina) si materializza nel contrasto tra l'adesione ai principi della Bibbia e la realizzazione di una legislazione statale che rispecchi i caratteri delle moderne società occidentali. Su cosa fondare il modello sociale della nuova Palestina, si chiede Schönberg attraverso Aruns? Su una comunità arcaico-tradizionale portatrice dei valori e dei sentimenti di unità e appartenenza al popolo ebraico, e quindi consapevole della propria fede religiosa, oppure nel seguire la strada della secolarizzazione e adeguarsi ai modelli sociali della modernità per fondare una società ebraica basata sul principio della temporalità storica e della legalità emancipata? Questo contrasto, rivelato in Aruns ma presente anche nella figura di Aron del *Moses und Aron*, sarà risolto da personaggio di Guido, che succederà ad Aruns dopo la sua morte violenta. Guido opererà per la strada dell'ortodossia e della tradizione, la via biblica aperta dalla rivelazione del Nome e proseguita nella storia della Parola:

«Il popolo ebraico vive per un'idea: la fede in un Dio unico, immortale, eterno, irraffigurabile. [...] Come ogni antico popolo, anche noi sentiamo questa vocazione: spiritualizzarci, affrancarci da tutto ciò che è materia. [...] Vogliamo raggiungere la perfezione dello spirito, vogliamo poter sognare il nostro sogno di Dio: al pari di tutti gli antichi popoli, che lasciano la materia dietro di sé.»

La via biblica è la via da seguire, secondo Schönberg, per riconquistare l'identità dimenticata, per emanciparsi dall'illusione dell'emancipazione moderna e dall'illusione che il popolo ebraico possa rigenerarsi nelle diverse identità moderne e nell'utopica identità europea. La via biblica è la strada maestra per ricomporre la coscienza ebraica che ritrova la sua radice orientale, rigenerandola, attraverso il compito infinito consegnato nella coscienza del popolo ebraico. L'arte musicale di Schönberg – la composizione per dodici suoni – mostra questa idea nell'unico modo possibile: attraverso la ricerca di una sonorità pura, di una lingua pura dei suoni, di una lingua pura della parola che si manifesta nella sua originarietà (il suono) la cui articolazione-costruzione-composizione parla la stessa lingua dell'origine e la accompagna in ogni azione della storia.

Ricordiamo ancora che proprio i limiti del linguaggio quotidiano, che copre la lingua pura e dimentica la sua sonorità originaria, erano l'oggetto di una critica che Schönberg formulò esplicitamente in una lettera del 13 dicembre 1912 indirizzata a Richard Dehmel. L'uomo del suo tempo, scriveva Schönberg, non fa che esprimersi, parlare, pensare lottando circolarmente tra l'esigenza della contemplazione di una soggettività che rischia il solipsismo e l'esigenza dell'azione intersoggettiva propria della responsabilità dello stare nel mondo e in una comunità. Là dove non arriva l'intelletto dell'individuo – risultato di quel *principium individuationis* che dà forma e delinea racchiudendo nella figura, ma che fa sprofondare il soggetto nell'illusione dell'autosufficienza – può arrivare il sentimento, che deve resistere alle lusinghe della vita comune e deve contrapporsi ai tentacoli del molteplice caotico, e tuttavia ordinato esteriormente secondo le norme della società tecnocratica e feticizzante. In questa prospettiva ogni legame esteriore, ogni processo di cristallizzazione feticistica, ogni naturalizzazione e oggettivazione erano sintomo del pericolo in cui cade inesorabilmente colui che si mette alla ricerca del valore assoluto ricorrendo a una religiosità che fissa in immagine idolatrica la diffusa molteplicità del quotidiano.

In tal senso si può leggere sia la struttura musicale della *Jakobsleiter*, che può definirsi l'idea germinale della dodecafonia, sia la scelta orientale che supporta l'esito di *Der biblische Weg*. Se da un lato la musica della *Jakobsleiter* è composta da una cellula di sei note in successione (do diesis-re-fa-mi-la bemolle-sol) che, attraverso una serie di permutazioni, ampliano alla sesta battuta lo spazio per l'accordo di altri sei suoni – tale che lo spazio cromatico fa sorgere una serie che si muove con un procedimento che verrà sviluppato proprio nella tecnica dodecafonica – dall'altro lato l'opzione che indica la *Torah* come base per la rifondazione di Israele costituisce l'orizzonte ideale entro cui si muove il progressivo cammino musicale di Schönberg.²⁶⁴ Dunque sia nella *Jakobsleiter* che in *Der biblische Weg*, sul versante della composizione musicale come in quello dell'adesione ideale, compaiono gli indici di quella ricerca di unità che Schönberg ha sempre inteso come essenziale carattere di una composizione, inteso ora nelle vesti di un percorso interiore allegorico-simbolico verso la realizzazione della nuova comunità di Israele.

Altro punto che il doppio binario schönberghiano pare percorrere linearmente è la considerazione che ai limiti di una religione esteriore, che si relaziona al Dio solo sotto una luce astratta e contemplativa, Schönberg contrapponeva una religione interiore, in traducibile in immagini, una *via biblica* in cui è possibile l'incontro tra il Dio invisibile e irraffigurabile e la soggettività autoestraniata e perennemente in esilio, ma

che d'improvviso e ineludibilmente viene espressa attraverso il manifestarsi dell'articolazione sonora – la musica. È qui che si riapre la fase in cui Schönberg si rivolse al Dio del deserto mettendosi sulle tracce di Mosè, il momento aurorale in cui il compositore iniziava a prendere le distanze dall'esteriorità del processo di assimilazione e di integrazione nella cultura europea per avvicinarsi al nucleo ideale dell'ebraismo orientale, nel quale egli vedeva il superamento della caduta di Dio in immagine, la conseguente schiavitù del popolo nella feticizzazione del prodotto, l'avvicinamento all'idea di un Dio inesprimibile e irraffigurabile che abiti lo spazio della sonorità e non della visione. Ciò era possibile percorrendo la via della contraddizione tra l'anelito a volgersi direttamente all'irraffigurabile attraverso una fede etico-religiosa, e l'esigenza dell'espressione di questa fede nel nome di un agire concreto e storico, tracciato temporale della tradizione.²⁶⁵

Rifiuto del naturalismo e dell'esteriorità nella spiritualità religiosa ebraica significava, dunque, inizio di quell'allontanamento dagli ideali ottimistici dell'assimilazione che ora si trovavano a fare i conti con la storia e con la crisi del progresso. Il rifiuto dell'immagine, iniziato con la *Jakobsleiter*, voleva anche dire rifiuto della feticizzazione della storia e del materiale musicale. Lo sviluppo musicale di Schönberg cammina sempre parallelamente con le istanze e le critiche alla realtà storica del tempo: se il rifiuto della feticizzazione del materiale musicale si mostra un argomento radicale e costante, lo sarà allo stesso modo la critica alla feticizzazione della società moderna. Veniamo finalmente al *Moses und Aron*.²⁶⁶ L'opera è costruita, ripetiamolo, su *una sola serie nascosta* nel movimento simmetrico delle trasposizioni delle quattro forme (diritto, regressione, rovescio, regressione del rovescio) e, per questo, *presente senza essere evidente*, fondamentale senza essere raffigurata né percepita chiaramente. La serie è fondamento dello spazio musicale basato sulle quattro forme ed è elemento impercettibile, dunque irraffigurabile, il cui sviluppo la mantiene onnipresente nell'intera costruzione pur nella sua sensibile ineffabilità.²⁶⁷

L'opera si apre (Atto I, Scena I) con l'invocazione di Mosè al Dio unico, eterno, onnipresente, invisibile e irraffigurabile: la serie simboleggia l'idea di questo Dio, nelle sue proprietà e nella sua ineffabilità. L'impercettibilità della serie, la sua non delinearità uditiva, si identifica con l'irraffigurabilità del Dio sinaico. Mosè sembra quasi cantillare, nella sua *Sprechstimme* che allontana definitivamente il canto melodrammatico, una sequenza di termini che qualificano Dio nella sua identità, ma in rapporto con l'uomo: è attraverso questi attributi che si instaura la possibile relazione spirituale con Dio, *einzig, ewig, allgegenwärtig, insichtbarer, unvorstellbarer Gott!*. La parola di Dio passa attraverso il rovero ardente, luogo epifanico privo di immagine, ordinando a Mosè di liberare il suo popolo attraverso la comunicazione dei principi dell'idea monoteistica e della necessità della legge.

Mosè mostra subito le sue perplessità affermando di non essere in grado di vincere i vincoli della cecità (*Macht der Blindheit*) e i limiti della lingua: il riconoscimento del suo balbettio si ripercuote sullo stile dello *Sprechgesang*, egli non si sente in grado di tradurre in azione l'idea che possiede e che lo possiede: "*La mia lingua è impacciata / posso pensare / ma non parlare*". Il balbettio del linguaggio quotidiano, nella sua potenzialità comunicativa e significativa, viene riconosciuto impotente di fronte all'espressione dell'ineffabile che solo la lingua pura – la lingua del pensare – può mostrare. Parallelamente si apre lo sviluppo della serie che si articola nello spazio

sonoro corrispondente alla lingua pura: “*Per i loro orecchi farai miracoli / e i loro occhi li riconosceranno*”, la meraviglia si presenterà all’ascolto, nello spazio sonoro della ‘nuova’ musica e non in quello della visione e dell’immagine.

Tuttavia Mosè non sarà solo nell’eguire questo compito: suo fratello Aronne sarà la sua bocca, parlerà per lui, tradurrà l’idea portandola innanzi al popolo, sarà lui che la renderà comunicabile, la manifesterà in maniera significativa: egli esprimerà ciò che Mosè non è in grado di esprimere, ciò che a rigore è inesprimibile, *der Gedanke ausgesetzt ist*. Proprio questa collaborazione si annuncia tale e, nello stesso tempo, si prepara a divenire una contrapposizione, voluta e posta direttamente dalla voce del rovetto. Il rapporto tra Mosè e Aronne è la collaborazione tra l’idea e la parola, tra l’ineffabile e la sua espressione nella comunicazione; ma è anche la frizione inevitabile tra ciò che è e resta invisibile e ciò che deve potersi scaricare in una forma per essere fruito e compreso.

Tale ineludibile conflitto, esplicitato musicalmente dal contrasto tra lo *Sprechgesang* cantillato di Mosè e il canto melodrammatico di Aronne – tra il canto dell’invisibile e il canto della rappresentazione, tra il distillato sonoro della *Sprechstimme* e il dispiegarsi melodico del vocalizzo – deve essere sopportato da Mosè affinché egli possa impegnarsi nel compito infinito impostogli da Dio: l’idea deve essere esposta (*ausgesetzt*), la legge deve essere comunicata e tradotta al popolo, la rivelazione del Nome deve essere epifanicamente manifestata nella traccia della parola, l’idea necessita dell’azione – la necessità della forma preme urgentemente alle porte della impronunciabile, della fonte muta di ogni sonorità.

L’amore di Dio verso il suo popolo deve, dunque, passare attraverso la mediazione di Mosè: Dio ha bisogno di Mosè per annunciare la sua presenza al popolo con il quale ha stretto alleanza. Aronne non possiede la rivelazione di Mosè, ma ama Dio e ama il suo popolo: egli comunica con esso perché il suo parlare cade sotto il principio dialogico e raffigurativo e si pone come mediatore tra la parola originaria posseduta da Mosè e l’espressione linguistica di questa. Aronne rappresenta la figura moderna, con i tratti dell’emancipazione rispetto alla società contemporanea; egli aderisce ai modelli dominanti e comprendenti; tuttavia egli appare caduto e inchiodato a questa condizione, il suo comprendere non è immanente alla verità e nemmeno può sfiorarne l’alone. Mosè ha bisogno di lui, ma nello stesso tempo ne prende le distanze, insiste nel far permanere nell’opaco ciò che Aronne vorrebbe disteso e svelato una volta per tutte. Mosè tiene fermo il principio dell’intero popolo: un’idea mai svelata definitivamente, ma che permane salda nello spirito del popolo che si rimette in cammino per ritrovarla: *tashuvah* dell’anima dell’intero popolo ebraico.

Nella Scena II si svolge il primo importante dialogo tra Mosè e Aronne in cui Mosè accoglie titubante il fratello fissandosi nella posizione che manterrà per tutto il dramma: non v’è alcuna possibilità che l’irraffigurabile possa in qualche modo darsi in immagine: “*Kein Bild kann dir ein Bild geben vom / Unvorstellbaren*”. Mosè pone da subito ad Aronne questo monito, quasi a voler sfidare il fratello riguardo al compito che lo attenderà: quello di essere la sua voce e la sua parola. Il popolo, per Mosè, è eletto a conoscere e pensare il Dio invisibile e irraffigurabile *in quanto tale* e non attraverso un’immagine che lo delimiti o una parola che lo definisca: il popolo deve ritrovare il Nome di Dio, la sua *Shekinah*, nella sua origine vocalica e sonora.

Schönberg, attraverso Mosè, sostiene l’elezione del popolo ebraico sul principio che esso

non può e non deve ricorrere al potere della rappresentazione come fanno coloro che si affidano al pensiero borghese moderno (“*in der Vorstellung / In ihr hat der Allgegenwärtige nicht Raum*”). ‘L’altro Schönberg’, quello di Aronne, risponde sul piano che a questi è congeniale, il piano della tolleranza: nessun popolo amerà un Dio che gli si nasconde, nessun popolo potrà amare e comprendere l’invisibile: “*Popolo, eletto per l’unico Dio / potrai amare quel che non ti è consentito raffigurarti?*” In Aronne l’amore per Dio fa tutt’uno con la sua raffigurabilità: qualora questa non ci fosse, come poter *amare* l’invisibile? In Mosè, all’opposto, il popolo fu eletto a *conoscere* l’invisibile (*Unsichtbaren zu wissen*) e a *pensare* l’irraffigurabile (*Unvorstellbaren zu denken*): non si parla di amore dell’irraffigurabile, ma di conoscere e pensare l’irraffigurabile, l’incommensurabile allo sguardo (*uniüberblickbar*), a cui va prestato orecchio e che va accolto nell’ascolto.

Il dialogo si protrae a lungo trasformandosi in una sfida tra due piani contrastanti, sebbene coniugati. Aronne canta in maniera operistica ed esteriore, il suo è un canto tenorile ricco di elementi espressivi e chiare reminiscenze tonali. Schönberg lo caratterizza di una duplice veste: da un lato è il personaggio biblico della conciliazione e del compromesso, il mediatore tra l’eterno invisibile e il molteplice temporale a scapito del rigore e dell’assolutezza. Egli è disposto, per amore del suo popolo, a venire incontro alle sue esigenze che sono quelle della concretizzazione, dell’esibizione, della manifestazione tangibile e temporale di ciò che resterebbe oscuro e invisibile, al di là di ogni comprensibilità intuitiva e linguistica.

Aronne, nel quadro che abbiamo presentato, è l’ebreo dell’assimilazione, dell’ottimismo emancipato che incontra l’ottimismo socratico della civiltà moderna. Aronne è il cantore melodrammatico dell’immagine, della speranza nella tolleranza e nell’integrazione felice. Mosè è l’uomo sinaico, il cantillatore di un’invisibilità sonora, la cui voce tocca il suono primitivo che, nell’articolazione costruttiva (nello sviluppo seriale), espone l’animo orientale su cui innalzare il nuovo Israele.

Per questi motivi la veste musicale di Aronne è l’estremo risultato della tradizione melodrammatica, naturalistica e conciliativa. Il suo canto si interseca con quello del coro del popolo, dei fanciulli e delle fanciulle, armonizzati da accordi di terza e costitutivi di un’atmosfera tonale e, per questo, facilmente riconoscibile dal suo popolo (e dagli ascoltatori). Aronne canta per essere riconosciuto, per essere compreso e per tradurre in parole e immagini facilmente fruibili l’esigenza di eternità e di verità che il popolo chiede e che vuole fare proprio. L’ascoltatore è indotto a vedere in Aronne, e nel suo canto, il portato della tradizione canora e musicale che ha caratterizzato il passato, il *mondo di ieri*, la messa in scena melodrammatica e perciò figurativa, romanzesca, salvifica. Il suo canto, oltre che tradurre il Dio irraffigurabile in un’immagine idolatrica e feticistica, si fa portatore della tradizione del teatro musicale, della sua figuratività e della sua capacità espressiva esteriore. Opportunamente scrive Fubini:

«Il continuo ammiccamento alla tonalità [...] sta chiaramente a indicare come il messaggio di tipo *figurativo, teatrale e melodrammatico* inevitabilmente tende a sciogliere, per trovare espressione, nel linguaggio tradizionale. Forse Schönberg vuole anche indicare che il mondo della figurazione teatrale coincide con il mondo della molteplicità e del vitalismo e quindi in senso lato dell’idolatria. Il mondo dell’unicità, dell’eternità, del pensiero puro è il mondo del rigore monoteistico, mondo che non è congeniale alla teatralità melodrammatica.»

Mosè non canta: egli intona la *Sprechstimme* accentando in modo sillabico l'assoluta convinzione nell'irraffigurabilità dell'eterno e onnipotente Dio unico. Egli non canta la parola che Dio gli ha consegnato perché essa non può essere cantata nello spazio melodrammatico, non può essere riferita senza per questo essere tradita: ogni traduzione appare un tradimento.²⁶⁹

Mosè non può cantare in senso melodico e tematico perché il canto negherebbe quell'unità di suono e parola cui egli deve tendere per poter portare all'ascolto l'unitotalità dell'invisibile senza che esso sia esplicitamente manifesto: per Mosè il canto è l'espressione dell'assoluto *prima* che esso si dispieghi nelle manifestazioni linguistiche, è il suono del Nome al di là dell'articolazione del linguaggio, è la radice sonora del Nome come inizio del duplice articolarsi della lingua in vocalizzazione e in scrittura. Come può l'eterno temporalizzarsi? Come può l'irraffigurabile essere catturato dalla figurazione melodrammatica? Come può l'invisibile rendersi visibile? Come può il Nome rivelato nel rovetto ardente configurarsi nel dono scritto della legge mantenendo il suo carattere puramente sonoro? Sono le domande che pesano sul capo di Mosè e sul suo rapporto con Aronne, interrogativi che lo accompagneranno lungo tutto il dramma musicale.²⁷⁰

Le Scene III e IV ripropongono sotto altre forme il dualismo tra Mosè e Aronne; il coro li affianca facendosi strenuo sostenitore dell'idea di un Dio che deve esibirsi, e il suo canto è accompagnato costantemente da parole che supportano metafore della luce. E la luce è ciò che caratterizza il *nuovo Dio* (*Der neue Gott*): il nuovo Dio è il Dio dei tempi nuovi, ma che nascono già miserabili, è il Dio visibile nei segni e nei volti, il Dio carnale, il Dio dell'assimilazione. Il coro partecipa e auspica l'avvento di questo nuovo Dio il cui aspetto è giovane e amabile, ma soprattutto bello e fulgido (*schön und glänzend*): il Dio della visione e della vista, della luce e dello splendore, ma insieme dell'accecamento che rende sordi. Il coro accompagna i desideri e le aspettative dei giovani protagonisti e auspica l'avvento di un Dio amabile e aereo, bello nello splendore e nella luce: un Dio visibile.

Schönberg rispetta il testo biblico quando descrive Mosè che accoglie il Dio sinaico nella sua invisibilità: "*Si è gettato in ginocchio (Mosè) / nascondendo il volto nella sabbia / Poi si è incamminato verso il deserto.*" Dio non si può vedere in volto (Es, 33, 20-23), ma si deve ascoltare, e si deve ascoltare il suo grido, il suo Nome. Qui torniamo a quanto dicevamo all'inizio di questo capitolo. Il grido originario con cui il Nome viene esplicitato è traccia della presenza di Dio. Ecco il mistero che si cela nell'epifania del rovetto: ciò che appare nel grido è l'invisibile e irraffigurabile che, proprio in quanto tale, è ciò che è presente. Dio si rivela a Mosè come ciò che è e sarà presente, ciò che è qui e ora per sempre, e proprio per questo, nella sua vocalizzazione, si esplicita come l'ineffabile e l'indicibile. È la presenza indicibile, è il suo Nome esplicitato: l'indicibile non-figurabile è nel grido vocalico che mantiene celato il suo mistero nell'impronunciabilità consonantica. Sta qui, su questa radice mistico-ebraica, l'enigma artistico della serialità dodecafonica, la sua articolazione costruttiva e la difficoltà misteriosa del canto parlato. Come credere a ciò che è presente anche se non si vede? Come pensare una costruzione musicale su una serie che non si sente?

Ecco quanto Martin Buber ha scritto su Mosè, un Mosè che tanto somiglia a quello di Schönberg:

«Nel discorso del roveto la religione viene demagificata. [...] Compiendosi una mutazione abbastanza superficiale della vocalizzazione, che non ne intacca a fondo l'aspetto fonetico, al posto di un grido selvaggio ed estatico, a metà tra un'interiezione e un pronome, subentra una forma verbale grammaticalmente precisa che nella terza persona significa proprio (*hawah* è come *hajah*, solo che appartiene a uno strato linguistico più antico) quel che nella prima annuncia quel 'ehjeh: "YHWH" "è colui che sarà presente" o "colui che è qui", colui che è presente non semplicemente dovunque e sempre ma in ogni *qui* e in ogni *ora*. Il nome esprime il suo carattere ed assicura ai suoi fedeli la presenza protettiva del Signore. Ed è Dio stesso che rivela in tal modo il proprio nome. L'esclamazione ne era la forma nascosta, il verbo la sua rivelazione.»

Le difficoltà di Mosè, i limiti che egli riconosce a se stesso nel poter comunicare al popolo la presenza del Dio invisibile, la sua incapacità di trovare le parole per annunciare la presenza, sono elementi che connotano il Mosè schönberghiano, in sintonia con le osservazioni di Buber. Il Dio invisibile e impronunciabile che Mosè ascolta nel grido e che ritiene in sé come l'unica verità da annunciare, questo Dio che lo precede e a cui egli si affida nell'ascosità senza volto e nel gesto iniziale senza parola, è il Dio che egli deve annunciare al popolo assumendo su di sé, nello stesso tempo, l'impossibilità di farlo in maniera esaustiva. E la musica che accompagna questo compito impossibile rispecchia l'incapacità linguistica di Mosè:

«Mosè viene incaricato, in un'arditissima avventura linguistica, di dire al popolo "ehjeh, Io-sarò-presente o Io-sono-qui mi manda a voi". 'ehjeh non è un nome, non si può chiamare così Dio; solo questa volta, in questo unico momento della trasmissione della sua parola Mosè può e deve pronunciare la definizione che Dio dà di se stesso nel suo nome.»²⁷²

Ma il popolo così come non accoglie un Dio invisibile che non può essere presente nella sua luce splendente, allo stesso modo non accetta la sua vocalizzazione come sola esplicitazione dell'impronunciabilità del non-figurabile.²⁷³ È il coro, infatti, come espressione euripidea del popolo di Israele, in attesa del momento della *teshuvah* e prossimo all'abisso della catastrofe, che manifesta tutto il suo disagio ideologico nella doppiezza del momento, nel tempo della caduta delle illusioni: "*Adorare? Chi? Dov'è? / Io non lo vedo! /...Mostracelo! e ci inginocchieremo! /...Non lo si potrà mai vedere? / È invisibile in eterno? / Come? il tuo dio onnipotente / non può rendersi visibile a noi?*" Di fronte a queste incertezze Mosè arretra sul fondo della scena lasciando che riemergano le perplessità e i dubbi sulle sue capacità: "*Onnipotente, la mia forza è allo stremo: / la mia idea è impotente nella parola di Aronne!*"

Aronne, nel cuore del Primo Atto, così come nel corso di tutta l'opera, si presenta come colui che porta il peso dell'azione ("*La parola io sono e l'azione!*"), ovvero la capacità dell'idea di realizzarsi concretamente nella storia per imporsi al popolo e assecondarlo alla volontà di Dio. Aronne si mostra uomo dell'azione, ma anche della parola che si intrattiene nel commercio linguistico nei termini di una chiara ed esplicita comunicazione. Egli è colui che aderisce alla dinamica storica della modernità: poggia sul basamento dell'intelligenza (*Klugheit*) come qualcosa che si oppone, anche se pretende di coniugarsi, a ciò che porta Mosè: la Legge (*Gesetz*). Legge e

intelletto: come tradizione e modernità, ricapitolazione e progresso, ritorno e proseguimento. Egli è anche colui che compirà la profezia: “*Dio è in balia dell’uomo mediante il Nome*”: la parola che nomina, che fa vedere, che porge il concetto in immagine e lo fa divenire oggetto nel riferimento, questa parola violerà il Nome ineffabile *poiché la creatura non può sopportare l’assenza del nome divino*.²⁷⁴ È in questo che Aronne è la bocca di Mosè, il lato visibile dell’ineffabile, il lato dicibile dell’invisibile, il portavoce di un popolo che non comprende la verità del nome e che non accetterà l’invisibilità dell’impronunciabile:

«Non sembra che il popolo abbia accettato la nuova vocalizzazione. Per la sua coscienza a dire il vero, l’interpretazione gira intorno al nome ma non lo penetra, nel suo nucleo più profondo rimane il grido oscuro e misterioso e in tutte le epoche, fino al periodo talmudico, ci sono testimonianze di una non estinta percezione del pronome “Egli” in esso nascosto.»

In un primo momento Aronne ricorda al popolo la verità biblica ineludibile: “*Chiusdete gli occhi, / tappate le orecchie! / Solo così potrete vederlo / e udirlo! Nessun vivente può in altro modo / udirlo e vederlo!*” Poi egli compie pubblicamente dei prodigi per mostrare a Israele la potenza che Dio ha trasmesso a Mosè: il suo bastone diventa un serpente e se Aronne è il servo di Mosè e Mosè il servo di Dio, allora grande è la potenza di quest’ultimo che si manifesta attraverso i suoi servi. Tutto questo è sopportato da Mosè in silenzio, in disparte: la sua parola è offuscata, trasfigurata, completamente fraintesa. Egli è una figura sullo sfondo mentre, al centro della scena, in primo piano, i prodigi sono i segni visibili di un Dio invisibile: il cedimento al miracolo (“*Così questo Dio ci diviene pensabile: / miracoli visibili lo attestano*”) che riempie di illusione chi non ha la forza di credere senza vedere e di chiudere per sempre le orecchie al suono della parola. Schönberg-Mosè non toglie forza alla parola e alla possibilità dello sguardo, ma ne conosce i limiti e, seguendo la traccia lasciata a ogni passo dallo sviluppo della serie, risale via via fino al punto-origine della parola stessa: l’idea, la sua voce, il suo suono – l’irraffigurabile, il dono della Legge. Lo spazio dell’azione di Mosè è il deserto: “*Nel deserto la purezza del pensiero / vi nutrirà, vi conserverà, vi rafforzerà...*” Il deserto è il luogo più lontano dalla consuetudine borghese, dalla vita e dal linguaggio quotidiani dove trionfa il soggetto della metafisica moderna nel suo ottimismo vedente e visibile; il deserto è il luogo in cui riscoprire la parola partendo dalla sua fonte, dal suo inizio nell’ascosità e nel silenzio. Il deserto è lo spazio in cui risuona l’apertura iniziale dell’*alef* e in cui accade la vicenda temporale dell’esilio, il luogo in cui l’ebreo si pone le domande in esso depositate. Domande cariche di tensione, di tentazione e di attesa.²⁷⁶ Nel deserto privo di confini – limiti inosservabili nel cui orizzonte illimitato abita il Nome impronunciabile e si insabbia il Libro che ne viene²⁷⁷ – si sperimenta l’ascolto del silenzio, ossia l’ascolto delle voci che non cantano la vocalità piena ed esplicita, ma riportano l’eco di un irraffigurabile senza volto e senza nome. Il deserto è lo spazio che risponde al grido, *all’ultimo grido già avvolto dal silenzio, dal quale sgorgherà il segno*.²⁷⁸ Il deserto appare a Schönberg-Mosè come lo spazio che apre al superamento del melodramma e del suo sentimentale ottimismo, all’interno del quale il senso appariva, illusoriamente, come colto e definito nella forma dell’opera.²⁷⁹

Tutto questo prelude alla danza idolatrica intorno al Vitello d'oro preparata dal canto euripideo del coro di uomini distante da Mosè e a lui in contrasto – necessità assoluta della *teshuvah*, nell'attesa della nuova *Pesah* e non del nuovo Dio, il Dio visibile: “*Il simbolo si allarga ad immagine, / pieno di coraggio il cuore crede a un Dio / che miracoli visibili attestano / ... Così questo Dio ci diviene pensabile: miracoli visibili lo attestano.*”

Siamo così all'Atto II. Mosè è sul monte, lontano dalla sua gente che lo attende invano. Il coro ha già cantato, nell'Intermezzo, “*Dov'è Mosè? Dov'è il suo Dio? Dov'è l'Eterno?*” Cercando una mediazione tra l'amore che porta per Israele e quello che nutre per il Dio unico ed eterno, Aronne lascia che i 70 anziani delle tribù, minacciati a loro volta dall'ira del corifeo del popolo, rivolgano a Mosè, che da quaranta giorni è sulla montagna, le loro lamentazioni. Gli anziani – la classe dirigente di un popolo che erra nell'esilio cercando con gli occhi ciò che andrebbe ascoltato – rigettano a Mosè la sua legge e la sua verità: “*Unvorstellbares Gesetz des unvorstellbaren Gottes!*”

Qui Aronne ribadisce il suo ruolo e sottolinea nuovamente, con la forza del suo canto esteriore, la visibilità piena e tangibile dell'invisibile attraverso le sue parole. Proprio la parola di Aronne, dice egli di se stesso, tradurrà-tradirà l'ineffabile parola pura e convertirà in segno la possibilità stessa della parola nella sua originaria pneumaticità: “*Quando Mosè discenderà da questa montagna / dove a lui solo la legge si rivela / la mia bocca vi comunicherà diritto e legge. / Non aspettatevi la forma prima del pensiero! (Gedanke) / Essa vi apparirà nello stesso istante!*”

Parole decisive queste ultime: ciò che Mosè sta raccogliendo, la rivelazione cui assiste, è indicibile: non vi sono parole che possano immediatamente ricondurcele. Il Nome rivelato, il suo “che c'è”, potrà essere comunicato solo attraverso il suo tradimento e la sua finzione: a questo penserà Aronne, è questo il suo compito. Non c'è forma prima del pensiero, non c'è visibilità che anticipi e comprenda l'invisibile, così come non c'è segno che chiuda il non-figurabile: essi sono insieme e insieme appariranno (*dasein*).

Aronne dà figura al non-figurabile, il suo compito è quello di scaricare in immagine idolatrica ciò che dovrebbe rimanere presente nella sua ineffabilità. Egli rende presente ciò che è presente nell'assenza; egli dà visibilità a ciò che deve restare invisibile nella parola, nel suo suono e nel suo ascolto: “*Popolo d'Israele! / I tuoi dei a te restituisco / e te a loro, / così come tu desideri. / Lasciate la lontananza all'Eterno! / A voi si addicono dei / di presente, quotidiana sostanza. / Voi fornite questa materia, / io le do tale forma: / quotidiana, visibile, comprensibile / eternata nell'oro.*” A ciò il coro immediatamente replica introducendosi nel canto di Aronne con il suo canto corale: «*Esultate, rallegratevi! Esulta, Israele! / Dei, immagini dei nostri occhi! / Dei, signori dei nostri sensi! / Corposamente visibili e presenti / a noi garantite sicurezza; / per la loro finitezza e misurabilità / non esigete ci quel che sfugge ai nostri sensi.*”

Il popolo vuole questo: vuole un Dio visibile e non si accontenta di un Dio che lo accompagna rimanendo invisibile; vuole una parola comprensibile nel suo significato e non un detto che si sottrae nel momento in cui si lancia oltre il limite; vuole un'immagine di ciò in cui crede e vuole che questa immagine sia in grado di raccogliere ciò che si aspetta dalla presenza; vuole una tonalità percepibile e lineare, altrettanto comprensibile e di estrema chiarezza, che chiuda la forma apollinea una volta per tutte. Il

popolo vuole ritornare alla tonica fondamentale dopo aver percorso il cammino dello sviluppo: esso vuole vedere ciò che capisce e capire quello che riesce a vedere. La serie – come il Nome, come il suono della parola, come l’ascolto del deserto – vengono spazzati via dallo splendore dell’oro, dalla lucentezza della luce, dal campo visivo dell’occhio. Inoltre, il popolo vuole partecipare fino alla fine a questa modernità che ha feticizzato il materiale musicale, ma allo stesso modo, ha deciso per la propria assimilazione consegnandosi al cammino della storia sotto l’insegna dell’utopia del progresso e della *Kultur*. Mirabile è ancora la descrizione di Buber:

«Se si ha un Dio è naturale che lo si possa vedere; si ha un’immagine e la forza divina è nell’immagine. [...] Finché non si ha un’immagine giusta non si avrà neanche una giusta guida. E ora l’uomo è sparito del tutto. Ha detto che andava in alto verso Dio mentre noi abbiamo bisogno di Dio qui dove siamo; [...] Cosa fare ora? Dobbiamo prendere in mano la faccenda e farci un’immagine: allora la potenza di Dio entrerà nell’immagine e avremo una guida conveniente.»

La danza orgiastica intorno al Vitello d’oro della scena III rappresenta il momento melodrammatico dell’intera opera. L’oro che ricopre l’idolo è simbolo della luce, che restituisce agli occhi lo splendore ingannevole di una parvenza in verità accecante: *“Solo ciò che splende è buono”*, canta una fanciulla. Non è la luce del rovetto che arde senza consumarsi e che promette ciò che è presente nella memoria di un grido che accompagnerà per sempre il popolo eternamente errante: il Dio del rovetto è il Dio del grido, della vocalizzazione dell’impronunciabile, è il Dio che si ascolta per seguirne il tracciato e per sentirlo per sempre vicino – a un colpo di voce – ma sempre e solo un Dio che si dovrebbe incontrare tramite quell’uomo (Mosè) che si inoltra nel grande e terribile deserto. All’occhio e ai sensi ben recettivi, invece, corrispondono la cecità della mente e del cuore che ha condotto il popolo su una strada in cui si è perso: *“Quest’immagine mostra / che in tutto ciò che è, vive un dio. / Immutabile, come un principio / è la materia, l’oro / che voi avete donato; / visibile, mutabile / come ogni altra cosa secondaria / è la forma che gli ho dato.”*

Il popolo gaudioso ha scelto la vita rispetto alla legge; esso non ha atteso il ritorno di Mosè e il suo annuncio della legge, ma ha preferito votarsi alla sicurezza che l’occhio può dare di fronte a una presenza innegabile e salvifica: *“Dei, che infonde l’anima... / i sensi per percepire l’anima...”* L’azione scenica è dominata da Aronne che si costituisce come principio apollineo: forma e splendore sono gli immediati risvolti del suo agire e, prima ancora di dare parola all’impronunciabile non-figurabile mosaico, egli si erge a signore del popolo e principe dell’amore verso il visibile. La sua comprensibilità passa attraverso la splendida lucentezza della forma visibile, prima ancora di quel che potrebbe essere la traduzione comunicativa della parola pura del deserto, del grido del senza volto presente nella sua assenza.

Così come al tempo della schiavitù in Egitto il popolo aveva dimenticato il suono del Nome – il grido primitivo e originario divenuto un suono vuoto ed estraneo, aprendo la strada a un’epoca di lassismo religioso e abbandono generale – allo stesso tempo, ora, di fronte al Vitello d’oro e nel mezzo dell’ebraismo assimilato e spaesato, il popolo attesta la sua inerzia verso l’abisso e scava il solco entro cui la propria identità viene seppellita. Allo stesso modo, la serie dodecafonica si presenta nella costruzione

dell'opera, come il segno di quel grido dimenticato – la traccia del principio originario della musica – che Schönberg-Mosè pone a base della sua nuova musica – e della nuova coscienza di ebreo.

Il contrasto tra un'adesione al presente, fatta di alienazione e perdita, di tradimento e fraintendimento, di illusione e chiarezza, e una memoria che riconnette gli elementi primitivi al fine di mettersi in ascolto di *ciò che è e rimane presente* è messo ben in evidenza nella scena dell'assassinio di un giovane da parte dell'Efraimita. Così si dispiega il dialogo: *“Ci eravamo elevati alle altezze del pensiero / lontano dal presente, vicino all'avvenire! / Ci siamo abbassati agli abissi della vita. / Sia fatta in pezzi quest'immagine / della temporalità! / Puro sia lo sguardo rivolto all'Eterno!”* Poi la risposta dell'Efraimita e l'uccisione del giovane: *“Guarda dunque l'Eterno, se per te / così poco valore ha la vita presente!”*

In questo passo si riconosce al presente che Schönberg elabora attraverso la sua *teshuvah* e la sua musica: superare il presente feticizzato e alienato del mondo borghese per affermare una progressività nella tradizione, una rielaborazione del materiale esistente per rilanciare quegli elementi originari che sono sepolti sotto la scorza apparente e frastornante. Melodramma e rappresentazione, tonalità e assimilazione devono essere superati da una *superiore emancipazione progressiva* che, in musica, costituisce l'altra faccia della *teshuvah* definitiva e orientale. L'abbandono per la definitiva riconquista.

Gli anziani si ergono ancora a classe dirigente e riconoscono nel compito di Aronne la realizzazione dell'originaria alleanza con Dio, lodandone la messa in immagine: *“La virtù umana s'è ridestata / possente: / gravità e gioia, misura ed eccesso, / letizia, felicità e struggimento, slancio / e quiete, riflessione, / bramosia, rinuncia, cupidigia, dispendio e / avidità, / tutto ciò che è bello, buono, brutto, tristo, / testimonianza di vita, percettibile, sensibile. / È il senso a donare per primo un senso all'anima. / Anima è senso. / Dei, che ci avete donato l'anima, / e i sensi per percepire l'anima. / Dei, siate glorificati!”*

Nel mezzo dell'orgia erotica, quando ormai a dominare sono i sensi e lo splendore dell'oro, Mosè discende dalla montagna e distrugge l'idolo facendo sprofondare nuovamente il popolo nel buio e nel tremendo: *“Sparisci, effigie dell'impossibilità / di cogliere l'illimitato in un'immagine!”* Siamo nella breve e rapida Scena IV, che anticipa il secondo e conclusivo dialogo tra Mosè e Aronne. Mosè discende con le Tavole della Testimonianza e, nello scaglierle contro il vitello, sente voci di canto che lo accompagnano e che sovrastano il clamore del popolo (Es 32,18).

E siamo alla Scena V. All'ira di Mosè, Aronne replica difendendo quello che è sempre stato il suo compito: dare parola e immagine al pensiero che dominava la mente di Mosè. Le sue parole sono chiare: *“Nulla di nuovo! / Solo quello che fu sempre il mio compito: / poiché il tuo pensiero non produceva parola / né la mia parola immagine / ai loro orecchi, ai loro occhi compiere un miracolo.”* Aronne è costretto a giustificarsi di fronte alle accuse di Mosè e lo fa partendo da queste frasi: egli dice, il pensiero di Mosè non aveva alcuna possibilità di esplicitarsi attraverso le parole, il suo linguaggio era muto e inesplicabile, ecco perché ha dovuto costruire un'immagine del dio. Non solo, ma egli riconosce che anche la sua parola (la parola di Aronne) non avrebbe prodotto immagini, e quindi si era resa necessaria la feticizzazione del linguaggio nel simulacro visibile di un dio alla portata di tutti: *“perciò dovetti dargli / un'immagine*

da guardare” di colui che dovrebbe restare perennemente nell’ombra del suo Nome. Qui Mosè ritrova tutto il suo carisma alla vigilia dell’importante dialogo con Aronne: la distruzione del simulacro d’oro non è stato il frutto di un miracolo, ma dell’azione della legge la quale ha lasciato che si mostrasse l’onnipotenza dell’idea sulle parole e sulle immagini. Mentre porge ad Aronne le tavole, Mosè gli ricorda che solo queste dovranno passare attraverso la sua bocca (“*L’imperituro dillo, al pari di queste tavole / in modo perituro: col linguaggio / della tua bocca!*”) e gli rinnova il principio di fondo su cui poggia la fede del suo popolo: “*Intuisci ora l’onnipotenza / dell’idea sulla parola e sulle immagini?*” Schönberg è completamente immedesimo in Mosè. La sua idea di musica può essere sintetizzata in questa affermazione di Mosè: l’idea è sopra le parole e le immagini e non potrà mai essere definitivamente detta e completamente compresa dalle parole e dalle immagini. La musica è questo dettato (lo abbiamo visto fin dai primi capitoli) che viene riaffermato da Schönberg insieme al suo ritorno all’ebraismo. La parola non può sostenere la musica, l’immagine melodrammatica non può sostenere il senso dell’opera: musica ed ebraismo, sulla radice della questione fondamentale della musica, vanno a coincidere nel punto fontale di entrambi, il luogo che la filosofia, come abbiamo visto, condivide proprio con la musica.

Schönberg non si ferma al riconoscimento del carattere puro e sonoro della parola (e quindi al carattere linguistico della sonorità *nell’inizio*), ma comprende la necessità che il popolo debba fare sua questa idea, superando il piano della vita inautentica per poter affermare, di nuovo, la sua elezione, modellandosi sulla figura di Mosè che ama l’idea e vive per essa (“*Ich liebe meinen Gedanken und lebe für ihn!*”). Fondamentale è il dialogo contrastante con Aronne. Questi vuol preservare il suo popolo, un popolo *che può soltanto sentire, vedere e sperare* (“*aber ein Volk kann nur fühlen...sehen, hoffen*”), mentre Mosè gli impone di *afferrare l’idea, il pensiero* (“*Es muss den Gedanken erfassen*”).

Il senso della vita inautentica, sintetizzato dalle affermazioni di Aronne – *nessun popolo può credere a ciò che non sente, nessun popolo afferra più che una parte dell’immagine che esprime* – è combattuto da Mosè con forza tragica e spinta fino ai confini dell’incertezza. La fermezza di Mosè è fatale: egli non accetta di mistificare l’idea e di trascriverla attraverso Aronne, perdendone così la forza espressiva (“*Lascia che la disciolga! / Trascrivendola senza pronunciarla, senza esprimerla, auszuprechen*”). È fatale perché non può rinunciare alla missione di Aronne (pronunciare l’impronunciabile, esprimere l’inesprimibile, credere sentendo ciò che non si può vedere) e, nello stesso tempo, riconosce in suo fratello la figura della caduta dell’idea, la necessità della forma senza la quale l’idea resterebbe assolutamente inaccessibile e priva di senso. Questa lotta interna alla figura di Mosè è combattuta dallo stesso Schönberg: da un lato sul piano, della possibilità di riformare e progredire nel cammino di emancipazione dalla tonalità; dall’altro lato, sul piano dell’emancipazione dall’illusoria assimilazione che l’ebraismo occidentale ha coltivato fino al fallimento di fronte alla storia europea, a cui Schönberg oppone il ritorno a un’identità nuova e carica di tradizione piantata sulla radice orientale dell’ebraismo.

L’idea non può essere mistificata o trasfigurata in un’alterità chiusa ed esaurita in un idolo, non può essere semplicemente trascritta e resa più comprensibile solo in nome di una sua più accessibile conoscibilità basata su una conciliazione del suo statuto originario. L’idea non deve più cadere nella feticizzazione dell’opera che si presen-

ta come il territorio della comunicazione, sentimentale o lirica, o come il supporto per afferrare definitivamente un senso che non può essere dato nella vita come un fenomeno naturale. Il contrasto tra i due fratelli è giocato a scapito, definitivamente, dell'esigenza di Aronne di dare un segno all'azione dell'idea, un segno che Israele possa percepire e che sia dell'ordine del già-visto, del già-conosciuto, del già-noto, in modo che il popolo possa trovare un ambito sensibile e mondano di conciliazione con l'eterno che sia gestibile e controllabile. Mosè rifiuta tutto questo: bisogna risalire, attraverso la *Sprechstimme*, sulla traccia del *passo indietro* rispetto a ogni possibilità di compromesso tra il coglimento dell'idea nella sua sonorità nominale e la sua caduta nelle molteplici manifestazioni. L'idea non è falsificabile, né traducibile in una comunicazione che la dispieghi completamente; piuttosto Mosè preferisce che la legge sia sacrificata fino al punto che siano distrutte le tavole su cui essa è scritta.

Aronne ricorda continuamente a Mosè il suo compito, e con ciò ricorda a se stesso la sua necessità: necessità dell'idea e necessità della sua espressione; necessità dell'ineffabile e necessità della forma. "*Tu devi vivere! / Sei legato alla tua idea!*", canta Aronne; ma Mosè respinge l'inesorabilità del fatto che tale *Gedanke* possa essere espressa attraverso un'immagine. Anche Schönberg è consapevole che l'inascoltabile serie fondamentale dell'opera debba necessariamente esprimersi attraverso lo sviluppo della composizione, attraverso le sue trasmutazioni e permutazioni, ma tale sviluppo *deve essere necessariamente inteso non nel senso che abbiamo un'immagine del contenuto musicale*. Nessuna rappresentazione è data dalla musica, né alcuna immagine è fornita dal materiale musicale con cui lavora Schönberg. La rivelazione della serie all'interno dell'opera è simbolo della stessa rivelazione dell'idea: nessuna immagine può mostrare, in una rappresentazione, ciò che viene detto musicalmente. Solo la musica può dire quello che dice e lo dice esprimendo musicalmente ciò che resta invisibile: l'invisibile percepito e sentito nell'ascolto di una parola che si fa canto portando con sé l'eco dell'inizio sonoro del pensiero stesso.

A suo modo Schönberg ripensa qui, nello sviluppo della serialità elaborata nel *Moses un Aron* e nel dualismo tra i due protagonisti (lo *Sprechgesang* e il canto melodrammatico), il senso dell'interdizione biblica di farsi immagini idolatriche dell'invisibile, dell'inesprimibile e dell'innominabile. Il divieto di farsi idoli mette al riparo Dio dal trovarsi faccia a faccia con l'uomo, in un confronto paritario che minerebbe la sua assoluta potenza e la sua assoluta libertà nella volontà: Dio è libero in quanto vuole ciò che pensa, e pensa ciò che è. Questo contraddistingue nettamente il Dio creatore monoteistico dalla molteplicità degli dèi pagani, il cui rapporto culturale con gli uomini è contrassegnato da un costante e reciproco *con-frontarsi* nell'ambito di una ritualità orizzontale e situazionale. Il secondo motivo è che il divieto non riguarda solo Dio, ma tutto ciò che è lassù nel cielo e quaggiù sulla terra. Questo vuol dire che non vi può essere immagine di cose che sono nei cieli e sulla terra, non c'è spazio per alcuna *idolatria*, ovvero alcun culto o servizio a un *eidôlon* inteso come oggetto materiale che rimanda, tramite la sua figura e la sua forma, alla persona di Dio.

Qui l'*eidôlon* è inteso anche come '*à ven*, ossia "vanità" o "nulla", come ciò che non è, quindi il contrario del Dio Unico ed eterno, che solo è; *eidôlon* è anche inteso come *gillulim*, cioè come "pietra tonda culturale", simulacro che porta con sé il rimando figurale al Dio – nel suo significato di *semel* (statua) e *massekah* (metallo fuso) – significati questi che autorizzano Israele a prendere le distanze dai popoli pagani e

idolatri che lo circondano e che potrebbero corromperne la fede monoteistica. Non ultimo *eidôlon* significa anche “menzogna” (*kezavim*) che sta per una falsa immagine del Dio irraffigurabile, ma anche il simbolo di una falsa divinità: le due cose nel mondo ebraico sono quasi inscindibili, e ciò fortifica la fede nel Dio invisibile che in quanto tale è Uno/Unico e in quanto Uno/Unico è vero nella sua irraffigurabilità. La vanità e falsità dell’idolo mostra sia l’impossibilità che Dio sia rappresentabile, sia il fatto che nessuna cosa al mondo (nessuna cosa del mondo) possa rappresentare (cioè *stare-per*) Dio. Solo il suo Nome, impronunciabile e tuttavia voce e suono iniziale, può dare avvio al rapporto fondato sulla parola, sull’ascolto, sul suono inaugurale. Il disegno imperscrutabile di Dio stabilisce che il rapporto sia segnato dalla invisibilità di un Dio che si nasconde e resta presente soltanto nella sua assenza: il cubo che racchiude l’Arca nel tempio salomonico è e resta vuoto, un vuoto pieno della pienezza invisibile del Dio che soffia e parla.²⁸¹

In questo senso l’opera di Schönberg riafferma la tradizionale concezione che pone in equilibrio l’irraffigurabilità del Dio creatore *absconditus* (Isaia 45, 15) con la fede nella parola che apre lo spazio entro cui Dio e popolo si parlano per mezzo dei profeti. Il profeta è lo spazio spirituale dell’incontro tra l’irraffigurabile, la *Ruah* della presenza (*Ruah Elohim* che aleggiava sulla superficie delle acque), e il volto storico del popolo: il profeta è il *luogo* in cui il dialogo si realizza, passando attraverso l’ascolto della presenza che annuncia sé nel grido, e la trasmissione dell’annuncio nell’interminabile articolazione e composizione, orale e scritta, della parola iniziale.

Il dialogo dà senso e apre agli oggetti del mondo (alla vita nella sua banale processione di eventi) indicando la direzione da seguire: «Io sono il Signore; non ce n’è altri. / Io non ho parlato in segreto, / in un luogo d’una terra tenebrosa» (Isaia 45, 19). Il profeta è il luogo dell’incontro dell’incarnazione del Dio eterno e invisibile: da un lato la Legge, che incarna l’unica possibilità di descrizione del Dio nascosto e marca il cammino della sua presenza nella storia del popolo. Dall’altro il popolo stesso, che sopporta la Legge preservandola, custodendola, meditando lungo la direzione tracciata dalla *Berit*. Solo il profeta può avvicinarsi, sebbene solo indirettamente, al Dio presente nell’assenza: lo può nel momento in cui proclamerà il suo nome (Esodo 33, 19).²⁸²

Nel corso del decisivo dialogo della Scena V, all’incalzare di Aronne che ribadisce come egli sia il testimone concreto dell’idea pensata da Mosè, come egli sia il custode e il traduttore in immagini e parole dell’idea altrimenti nascosta e oscura, come la sua funzione sia assolutamente necessaria e ineludibile perché l’alleanza tra Dio e Israele possa concretizzarsi e il popolo tessere le lodi a Dio votandosi alla sua legge, Mosè mostra per la prima volta i segni della sua crisi. Crisi che dà rilievo e realtà al paradosso fondamentale della forma e del contenuto dell’idea, così come dell’opera stessa. Mentre Aronne si allontana sullo sfondo del palcoscenico, Mosè si rivolge direttamente al Dio irraffigurabile e inesprimibile di cui egli è il profeta: se Aronne, la sua bocca, crea immagini, e se l’immagine *in quanto tale* non può che essere sempre la caduta di un’origine che deve potersi dare sempre di nuovo – e che l’immagine tuttavia non può mai comprendere completamente – allora egli è vinto e soltanto la follia può spiegare il progetto di pensare e dire ciò che non può essere raffigurato ed espresso. Così Schönberg fa parlare Mosè: “*Irraffigurabile Iddio! / Inesprimibile, molteplice idea! / Consenti tu questa interpretazione? / Può Aronne, mia bocca, creare / quest’immagine? / Mi sono fatta un’immagine / falsa / come solo un’immagine*

può essere! / Dunque, son vinto! / Così era follia tutto quel / che ho pensato / e non può né deve essere / detto!”

Mosè pensa che l'immagine, quindi ogni immagine, sia falsa: farsi immagini vuol dire procedere sulla strada della menzogna e della falsità; ma ora deve riconoscere che questa necessità appare ineludibile. Lo scacco diventa fatale, ma la sua destinazione non è perduta se mantiene la memoria dell'origine. È follia pensare di dire ciò che non può essere detto? No, se ciò che non può essere detto con parole può essere detto altrimenti: *la musica, nella sua origine comune alla filosofia, può dire l'indicibile sul fondamento della parola pura*. Non si tratta più di follia, allora, ma di *filosofare propriamente e propriamente pensare in musica*. Tuttavia, di fronte a questo scacco, di fronte a questo dubbio, irresolubile perché fondativo, che pone Mosè nella condizione di dubitare della possibilità di poter *dire* al popolo l'idea che Dio gli ha consegnato, egli crolla a terra disperato pronunciando la chiusa dell'atto: *“O parola, parola che mi manca!”*

Tuttavia il crollo di Mosè mostra l'altezza massima della musica: l'unità di pensiero e filosofia. Anche la filosofia cerca di dire l'indicibile attraverso il paradosso, ma mentre la filosofia si sforza di comprendere di volta in volta nel discorso, la musica si sforza di comprendere di volta in volta attraverso il suono e la voce. L'essenza sonora della musica, risalente al grido della presenza, è l'unico mezzo per mostrare il non-figurabile; essa fa tutt'uno col pensiero e può rivelarsi (o mostrarsi) nella sua possibilità solo nel paradosso che essa instaura con la realtà. Là dove il sostrato sonoro della parola si ripercuote nella comprensione al pari della comprensione estetica della filosofia, allora musica e filosofia sono ritornate alla loro radice comune.²⁸³

Non ha forse proprio questa forma il *problema della filosofia*, così come lo ha esposto Emilio Garroni? Proprio la filosofia, secondo Garroni, avrebbe questo carattere intrinsecamente paradossale:

«Attraverso ciò che chiamiamo “filosofia”, dunque, noi cogliamo o ci sforziamo *necessariamente* di cogliere *qualcosa* che a rigore *non può essere detto* – essendo piuttosto la condizione del dire, eccedente questo o quel detto – e che tuttavia *deve pur essere detto in qualche modo* – questo o quel detto essendo cosiffatto in forza della sua condizione – *se diciamo ciò che diciamo.*»

Per Garroni, proprio questo motivo paradossale spinge la filosofia a osare di parlare dell'indicibile, facendo di questo osare l'azione determinante della filosofia stessa. Il *problema (interno) della filosofia* – il problema della *possibilità* della filosofia che essa pone di sé a se stessa – sarà quindi quello di *osare di dire l'indicibile attraverso il dicibile* (l'incondizionato attraverso il condizionato). La sua insuperabilità prelude, però, all'altro aspetto del problema, inatteso quanto ancora più complesso: quello di *osare di dire il dicibile attraverso l'indicibile*.²⁸⁵ È proprio la forma di questo secondo ramo del problema che viene assunta dalla questione di Mosè: dire il dicibile attraverso l'indicibile, osare di dire ciò che Dio ha pronunciato (il suo Nome impronunciabile fondamento della Legge) rendendolo dicibile pur essendo indicibile. Garroni espone così la forma di questo secondo ramo del problema:

«posto che il dicibile senso concreto, nonché il significato dicibile, è tale alla condizione di un senso indicibile, *la tematizzazione di tale senso in genere* non ostacolerà,

per il fatto di essere stato pur detto in qualche modo, il dire lo stesso dicibile? Il dicibile e il detto non vedranno compromessa la loro peculiare natura di dicibile e detto?»

In fondo è questa la reale forma che assume il problema di Mosè: trovare le parole per dire l'indicibile e quindi dire il dicibile attraverso l'ineffabile, dato che l'ineffabile è la condizione per cui è dato il dicibile, non comporta che, in qualche modo, l'indicibile in quanto tale venga tematizzato, e dunque detto e, dunque, metta in pericolo oltre che se stesso anche la peculiare natura del dicibile e del detto? In altri termini, la caduta di Mosè, e la sua crisi esplicitata nella parola che gli viene a mancare, sono date dal dubbio che, una volta che le sue parole siano state comprese perché hanno attraversato la loro condizione ineffabile per essere pronunciate dalla bocca di Aronne – ossia che il senso di quelle parole sia stato risalito fino alla condizione di senso – esse si siano rovesciate in insensatezza, si siano rivelate quali parole insensate avendo trasformato il senso in non-senso.²⁸⁷ Ecco il timore che accompagna Mosè in ogni dialogo con Aronne e nel difendere la possibilità di esplicitare nel dicibile la condizione ineffabile della verità dell'idea – o del senso, in termini propriamente garroniani. La paura di Mosè sperimenta l'insostenibilità del pensiero (e della filosofia)

«come riflessione che da un impossibile non-luogo esterno (l'altezza sinaica su cui Mosè si è eretto, diciamo noi) stabilisce e descrive non solo gli oggetti del mondo o dell'esperienza, ma mondo ed esperienza nella loro globalità, o le condizioni per cui mondo ed esperienza sono pensabili, e quindi, *partitamente*, sensi concreti, significati, senso in genere.»²⁸⁸

Mosè – e Schönberg tramite lui – fa esperienza della messa in questione dei sensi e dei significati particolari (ma anche delle immagini che riflettono o cercano di rappresentare l'invisibile) una volta che essi siano stati investiti dalla necessità della loro condizione di possibilità. Ma, a sua volta, *si deve poter parlare dell'incondizionato solo dall'interno del condizionato, si deve poter parlare del senso, sempre e solo dall'interno dei sensi concreti e dei significati.*²⁸⁹ Ciò vuol dire che Mosè deve riconoscere la necessaria posizione di Aronne nel mondo dell'esperienza (e del suo popolo storico) e, proprio per questo, portare il peso del rischio di insensatezza in cui si rovescia il senso (l'idea). Ma nello stesso tempo, Mosè deve riconoscere che proprio questo rischio di insensatezza riapre alla tematizzazione del senso in generale (dell'idea ineffabile, del volto invisibile, della serie inaudibile) e in questo modo salvarla come condizione di possibilità. Quando Mosè crolla a terra privo di parola, riconoscendo la necessità di Aronne, non fa che sperimentare quanto è descritto da Garroni in questi termini:

«una filosofia consapevole del proprio problema interno [...] rientra nel mondo o nell'esperienza [...] perché criticamente rifiuta di stare altrove rispetto a dove effettivamente sta e non può stare, pur riservandosi, se vuole e se può, di attraversare tutta la regione dell'esperienza comune per approdare in altri luoghi scarsamente frequentati, ma almeno presuntivamente non utopici e pur sempre, in qualche modo, appartenenti a un'esperienza.»²⁹⁰

In Schönberg-Mosè questo altro luogo non utopico, ma in qualche modo appartenente all'esperienza, è la musica. E se la filosofia può porsi il problema del senso in generale *attraverso* i sensi concreti e i significati fino ai limiti di questi, *sforzandosi di dire, proprio attraverso essi, ciò che non si può dire* (la loro condizione, l'incondizionato), ebbene: ciò che fa la musica è esattamente la stessa cosa attraverso il materiale sonoro, la sonorità che sempre viene rimessa in questione in ogni tema e in ogni motivo e in ogni passaggio, insomma in ogni costruzione musicale determinata. Solo così è possibile dire l'incondizionato, *dirlo-attraverso*, parlare dell'invisibile-ineffabile-irraffigurabile, senza essere visionari o destinati allo scacco perenne, ma assegnadoci all'ascolto della pura lingua della musica che, non-figurabile, parla dei limiti su cui siamo poggiati da sempre. L'identità/differenza di senso concreto e di condizione del senso, trasfigurata nell'identità/differenza di senso e non-senso, è unica nel consentirci di tematizzare il dicibile attraverso l'indicibile e salvare la tensione di Mosè sulla radice dell'identità/differenza di musica e filosofia la quale, finalmente, svela l'orizzonte aperto dal *Moses und Aron: l'impossibilità di negare Aronne* e toglierlo di mezzo data l'ovvietà della sua condizione e, nello stesso tempo, *affermare la necessità di Mosè* sulla considerazione che il suo sforzo di dire l'indicibile fa del senso un non-senso o, per meglio dire, rende consapevoli che *il senso deve essere rischiato per poter-essere* e, in questo rischio, scoprire di essere non-senso. *La parola del rovetto, per il Mosè di Schönberg, è appunto questa identità/differenza di senso e non-senso in cui il senso viene colto proprio mentre ci viene sottratto e il non-senso viene in superficie proprio mentre stiamo perdendo il senso, e in quanto lo dobbiamo perdere.*

IX. Epilogo in forma di contrappunto.

Schönberg ha composto il *Moses und Aron* rispecchiandosi nella figura di Mosè e nella sua solitudine.²⁹¹ Per tutto il secondo atto Mosè è in cerca della parola pura rimanendo, infine, senza parola. Lungo il cammino dell'opera si comprende come sia stato possibile portarlo sulla scena senza una musica che avesse la qualità del canto vocalico e melodrammatico, ma cantore di un canto parlato, al limite dell'impossibile, quasi cantillato, mantenendo *aperta* la sonorità consonantica piuttosto che vocalica. Il lutto del melodramma (che è distanza dal vocalico) rappresenta il senso della musica dodecafonica come espressione di quella radice essenziale da cui tutta la musica proviene e che essa stessa mantiene conservandola in sé e nella sua fenomenicità musicale. La serie non percepibile del *Moses und Aron* ha, nella costruzione dodecafonica, la stessa funzione che il Nome (il Tetragramma indicibile) ha nello sviluppo della parola, nel cammino della rivelazione biblica.

Schönberg non musica l'Atto III perché non trova musica atta a descrivere lo scacco paradossale di Mosè, né può scrivere musica che porti in primo piano la funzione narrativa di Aronne. Nel terzo atto senza musica prosegue il dialogo tra i due fratelli e Mosè accusa Aronne di essere completamente all'interno dell'orizzonte dell'immagine: *"Tu, la cui parola con l'immagine / fugge, tu stesso dimori / vivi tu stesso nelle immagini / che pretendi di creare per il popolo. / Lontano dall'origine, dall'idea, / non ti basta più né la parola, né / l'immagine..."* Se ci si allontana dall'origine, né la parola, né l'immagine bastano più a colmare questa distanza: si perdono nel commer-

cio della comunicazione fino a dissolversi nella chiacchiera. Mai come in questo caso si rivela la profondità dell'insensato rispetto al pusillanime della chiacchiera, e mai come ora essi sono agli antipodi!

La natura assoluta del contenuto dell'idea, i limiti del linguaggio nel suo essere come è, le aspettative del popolo che rispondono al bisogno di immagine e sentimento, credenza e apparenza, rendono bene la distanza dall'origine e i termini dell'incolmabilità. I due modi di cantare di Mosè e Aronne hanno finora corrisposto ai due modi in cui Dio si rivela: nell'opacità senza volto della *Sprechstimme* e nel vocalico immaginifico del canto melodrammatico. Tuttavia non si può concedere la vittoria ad Aronne: *la parola che manca* non segna l'affermazione di Aronne e *la musica che manca* sta a intendere (al di là della mera ispirazione o meno di Schönberg) che per dare musica al non-figurabile ineffabile c'è bisogno di trasfigurare la stessa dodecafonia.

Schönberg è il compositore portatore di un'idea – la Nuova Musica dodecafonica – che deve poter essere espressa, ma che resta incompresa e inascoltata in un'epoca di esaltazione dell'ascolto facile e regressivo.²⁹² Le innovazioni compositive introdotte dalla dodecafonia vengono complessivamente fraintese, se non completamente rifiutate, in nome di un ascolto raffigurativo, mimetico e significativo. Ciò che Schönberg-Mosè deve comunicare, nell'ambito di uno spazio sonoro che rifiuti la raffigurazione in musica, è la *serie dodecafonica*, l'idea musicale che il compositore della Nuova Musica pensa di esprimere con i nuovi mezzi compositivi messi a disposizione dalla riforma dell'armonia. Ma come poter comunicare la nuova idea musicale senza trasformare radicalmente i mezzi espressivi? Come realizzare un'opera che mostri ciò che non si può dire mettendo in scena la sfida dell'irraffigurabilità e dell'inudibilità? Il *Moses und Aron* è costituito da una serie la cui struttura ha un andamento circolare fra le quattro forme (diritto, rovescio, regressione, regressione del rovescio). Lo spazio sonoro elaborato da Schönberg possiede una forma sferica in cui non è possibile rintracciare il punto di riferimento che sta a fondamento delle variazioni: tutto si equivale e tutto si tiene all'interno di relazioni simmetriche e autonome che portano lo spazio sonoro a essere pensato come una totalità in sé unitaria. Ma la caratteristica fondamentale della serie che costituisce l'opera è il fatto che essa *non si percepisca direttamente con chiarezza*: il nucleo della serie è occultato all'interno delle continue trasposizioni e trasformazioni, dei movimenti simmetrici e circolari che Schönberg impone alla composizione. In altre parole, l'ascoltatore non percepisce chiaramente la serie dodecafonica che costituisce il nucleo su cui è costruita l'intera opera, sebbene essa sia lì a fondamento dell'intera impalcatura compositiva. L'idea musicale – la serie – è presente, ma non può essere percepita, se non negli effetti musicali e drammatici che essa genera.

Così come la verità dell'idea non può scaricarsi in immagine idolatrica per poter essere facilmente fruibile dal popolo, allo stesso modo la serie fondamentale non può scaricarsi in un'immagine sonora chiaramente percepibile perchè, in questo caso, si avvolgerebbe nel processo di feticizzazione che la porterebbe a essere un'ennesima ripetizione del naturalismo formalistico e del già-udito.

Il pensiero musicale si realizza solo attraverso astrazioni sonore che possono inventarsi esclusivamente nel processo esecutivo: così come Mosè ha bisogno di Aronne per poter parlare, allo stesso modo il pensiero musicale, ovvero la serie, deve essere eseguita e sciolta nello sviluppo dell'opera per poter essere comunicata al pubblico.

Schönberg vede in questo processo gli stessi pericoli che Mosè vedeva nel compito di Aronne e, probabilmente, questa è una delle ragioni per le quali il *Moses und Aron* è rimasto incompiuto per quanto riguarda la parte musicale: è vero che Aronne può morire nel dramma teatrale (così si sarebbe dovuto concludere il terzo atto), ma come musicare la morte di colui che è portatore e testimone del farsi immagine dell'irraffigurabile? Come dare musica alla morte di colui che dovrebbe reggere il peso dell'espressività di cui la musica necessariamente si fa carico nel momento in cui viene eseguita? A questo punto meglio lasciare che parli il silenzio e per mantenere intatta la coerenza ha concluso che la morte di Aronne o non è, oppure non si può musicare. Resta il problema di come portare la serie a espressione: essa è il Nome che dà origine alla composizione e la permea dandole la forza di aprire lo spazio sonoro. La *Sprechstimme* di Mosè è il canto parlato della necessità interiore, della legge che si fa processo storico di emancipazione definitiva della dissonanza: che si fa dodecaфонia. Una nuova condizione della comprensione musicale che parta dalle esigenze interiori e nuove modalità compositive proprie della completa riforma dell'armonia: questi due programmi sono lo stesso programma perché una è l'idea che lo sostiene, ovvero: il rigoroso senso della legge che la dodecaфонia impone al compositore (necessità che si realizza in una nuova libertà) eleva la composizione su un piano di maggiore astrattezza e l'affermazione della irrepresentabilità coincide con il rifiuto di venire incontro all'ascoltatore all'interno di uno spazio uditivo comune e familiare. La serie dodecafonica è simbolo dell'unità e irrepresentabilità del Nome del Dio biblico e della tradizione orale; essa non è percepibile con chiarezza così come il Nome non è raffigurabile in immagine, né pronunciabile da una voce che si apre alla vocalizzazione, cioè all'articolazione del molteplice linguistico. La familiarità con cui potremmo percepire un tema musicale non è che la sicurezza e la facilità con la quale ci lasceremmo andare all'ebbrezza idolatrica. Invece, il segreto che racchiude la serie rivela quello del Nome: così come questo si trasforma in voce dispiegandosi nelle dimensioni linguistiche della tradizione orale e scritta (l'autorivelazione di YHWH), allo stesso modo quello si apre nelle trasmutazioni e combinazioni compositive per dispiegare lo spazio sonoro della dodecaфонia.

Appare chiaro, in questa prospettiva, che il commiato dal mondo della tonalità non può che essere definitivo nella prospettiva storica di Schönberg: la tensione verso i limiti che l'agire dodecafonico impone all'idea musicale ha per conclusione la neutralizzazione di consonanze e dissonanze fino all'approdo sulle rive del silenzio, dove risuona l'identità/differenza. Il tacere di Mosè non è una sconfitta, ma il riconoscimento che *il silenzio non è l'altro del suono*, ma *insieme al suono* esso costituisce l'elemento essenziale della musica e la sua origine.

4. La tragedia dell'ascolto: tracce di ebraismo schönbeghiano nella musica di Luigi Nono

Compito della filosofia dell'arte è non tanto eliminare, con le sue spiegazioni, il momento dell'incomprensibile, come la speculazione ha quasi immancabilmente tentato di fare; è invece di capire l'incomprensibilità stessa.

Theodor Wiesengrund Adorno, 1969

Sull'influenza che la musica, e le riflessioni, di Schönberg hanno avuto sull'opera di Luigi Nono si è molto discusso con risultati interessanti, valutandone la portata e il significato, le ragioni e le motivazioni.²⁹³ D'altra parte, che vi sia stata una presenza incisiva dell'opera di Schönberg su quella di Nono è riconosciuta dallo stesso compositore veneziano in molti suoi scritti e colloqui.²⁹⁴ Ma è interessante annotare qui che lo stesso Nono fa risalire l'importanza della musica di Schönberg su di lui attraverso lo studio del pensiero ebraico e, ancor più in generale, dell'ambiente culturale viennese in cui Schönberg era cresciuto e aveva lavorato:

«Cominciavo proprio allora (i primi Anni 50) a capire lentamente la grande importanza di Schönberg attraverso una conoscenza più approfondita del pensiero ebraico dell'antico poeta andaluso Jehuda Ha-Levy tradotto da Rosenzweig, il grande maestro di Benjamin. Attraverso questa lettura e quella di Martin Buber mi accostai ai grandi temi della Torah e poi ai trattati arabi come quello di Safi Ad Din del tredicesimo secolo, nel quale sono anticipati alcuni problemi affrontati poi da Zarlino.»

«E dico subito che Schönberg va studiato non come fenomeno musicale a se stante, ma, a proposito anche del suo manuale, determinato e determinante in quell'ampio fermento innovatore culturale che caratterizzò la Vienna tra la fine dell'800 e gli inizi del 900, mentre la struttura economica sociale e ideale dell'impero austroungarico si stava frantumando e dissolvendo. Cioè va studiato nei suoi rapporti con la letteratura, la filosofia, l'architettura, la pittura, la musica, con i nuovi metodi di conoscenza e con l'austromarxismo.»

Tenteremo anche noi una breve ricostruzione della ricezione di Schönberg da parte di Nono, partendo dal tema dell'ebraismo. Fin dai tempi degli studi con Gian Francesco Malipiero, e dell'incontro con Maderna e Togni (intorno al 1946), Nono venne a contatto con i lavori di Schönberg, sia grazie alla lettura del testo di René Leibowitz *Schönberg et son école*, sia tramite l'opera di Herbert Fleischer (la traduzione di *La*

musica contemporanea, Hoepli, Milano 1938), sia, infine, attraverso la conoscenza diretta di alcune opere del Viennese, proprio attraverso Malipiero, che faceva studiare al giovane allievo le partiture.²⁹⁷ In questo contesto fu determinante l'influenza di Luigi Dallapiccola e la sua visione della musica pantonale e dodecafonica, contribuendo a dare forma all'interesse di Nono verso la musica dei Viennesi, interesse via via sviluppato lungo anni di incontri e conversazioni.²⁹⁸

L'avvio e la stabilizzazione dei Ferienkurse di Darmstadt contribuì a istituzionalizzare la conoscenza della seconda scuola di Vienna formando una giovane generazione di compositori attenti alla sua ricezione e al suo sviluppo. Tra questi anche Luigi Nono, che raggiunse Darmstadt la prima volta nel 1950.²⁹⁹ Va detto che la musica di Schönberg giunse a Darmstadt nel 1947 con l'esecuzione del *Buch der hängenden Gärten* ma, soprattutto, con quella del *Secondo Quartetto*. Dopo un'iniziale perplessità, dovuta soprattutto a giudizi superficiali da parte degli organizzatori e dei giovani musicisti presenti, finalmente la figura di Schönberg fu inquadrata con competenza nei corsi del 1948. In particolare fu Leibowitz che, con un seminario sul "metodo di composizione con dodici suoni in relazione tra loro", aprì la strada alla comprensione delle tecniche schönbergiane e, non ultimo, all'ascolto della sua musica attraverso l'esecuzione della *Kammersymphonie* n. 2 Op. 38, del *Concerto per pianoforte* Op. 42 e dei *Cinque Pezzi per pianoforte* Op. 23. Sappiamo anche che quell'anno il pianista Helmut Roloff eseguì l'importante *Suite* Op. 25, la prima composizione in cui la tecnica dodecafonica risulta compiuta e definitiva.³⁰⁰

La mancata visita di Schönberg a Darmstadt, prevista per i corsi del 1949, a causa delle non buone condizioni di salute, non impedirono alla dodecafonia di essere l'oggetto principale delle discussioni dei partecipanti, ma dobbiamo giungere al 1950 per vedere aperta una fase realmente nuova nella comprensione della musica del tempo. Rinviando al citato testo di Trudu la ricostruzione del corso del 1950; qui basti sottolineare due elementi importanti di quella fase: la partecipazione di Hermann Scherchen che, partendo dall'analisi della direzione della *Neue Musik* contribuì sensibilmente alla ricezione delle tecniche dodecafoniche di composizione, e quella di Theodor Wiesengrund Adorno che, tornato dall'esilio americano, aveva appena pubblicato la *Philosophie der neuen Musik* (Tübingen 1949).

Le tappe di avvicinamento di Nono alla musica di Schönberg furono marcate profondamente dall'esperienza dei Ferienkurse del 1950. Nello spazio dedicato alla "Musica della nuova generazione" Scherchen eseguì una delle prime composizioni di Nono, non a caso le *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg* Op. 1 per orchestra, lavoro basato sulle tecniche weberniane di permutazione del materiale, all'interno di una cornice morfologica chiara eco delle suggestioni di Dallapiccola:

«Sì, già allora infatti avevo, e continuo ad avere, un grande amore per il pensiero musicale di Dallapiccola, che si basa molto spesso sui canoni. [...] Non è dunque un caso se il mio primo pezzo si intitola *Variazioni canoniche* sulla serie dell'op. 41 di Schönberg che è l'*Ode a Napoleone*.»

In questa opera giovanile il punto di avvicinamento a Schönberg si colloca nell'uso della variazione e della sua tecnica di sviluppo caratterizzate da continue e incessanti modificazioni delle cellule intervallari. Gianmario Borio così descrive lo scandalo che l'opera suscitò, sottolineando la portata aurorale del suo intento compositivo:

«Ciò che impressionò gli ascoltatori di Darmstadt fu il fatto che questa musica partiva dal nulla, dal silenzio integrale, che voleva articolare il silenzio stesso come elemento musicale. L'idea di una lirica assoluta del silenzio...»³⁰²

In effetti già in quest'opera sorgiva si può notare come Nono coniugasse, insieme alla ricerca acustico-compositiva basata su una logica generativa di permutazioni e variazioni continue e complesse, anche le istanze soggettive di un'etica drammaturgica che non temette di accostarsi a quella schönberghiana (molta influenza lo ebbe in quella occasione l'ascolto dell'opera *A Survivor from Warsaw*), consapevole fin da subito della necessità che la musica accompagni l'impegno civile e politico, tema questo che rimarrà presente in tutta l'opera del compositore veneziano coniugato con l'incipiente consapevolezza delle istanze ebraico nel pensiero musicale di Schönberg. Il tessuto musicale che si articola nella dinamica di suono e silenzio mostra tutto questo ergendo la composizione a evento sonoro che oltrepassa il mero carattere musicale.³⁰³ L'importante osservazione di Borio che abbiamo riportato ci indica la strada per rientrare nell'orizzonte della riflessione che stiamo esplorando e per introdurci all'incontro di Nono con la musica del *Moses und Aron*, avvenuta durante la sua partecipazione ai corsi del 1951, anno in cui Scherchen eseguì per la prima volta l'estratto *Der Tanz um das goldene Kalb*. Lo strepitoso successo che Nono ottenne quell'anno con la trionfale esecuzione di *Polifonica-monodia-ritmica* (sempre diretta da Scherchen), fu pari solo all'entusiasmo con cui egli accolse l'esecuzione della pagina del *Moses* ritenendola un'espressione paradigmatica del genio creativo di Schönberg, frutto della ricomprensione della tradizione e della sua attualizzazione nella musica moderna. Da quel momento ogni passo successivo compiuto da Nono avrà la figura di Schönberg sullo sfondo, a dispetto e in polemica con la sua liquidazione compiuta da Goeysvaerts, Stockhausen e Boulez.³⁰⁴

Apriamo una breve parentesi. Probabilmente l'ascolto di allora della parte centrale del *Moses*, caratterizzata da questa Danza in cui Schönberg denuncia il carattere lirico-melodrammatico del pensiero musicale contenuto nella drammaturgia operistica – ripetiamolo, Schönberg utilizzò drammaturgicamente la Danza intorno al vitello d'oro per accostare carattere idolatrico e tradizione melodrammatica, affermando, nell'istante della sua denuncia, il suo superamento attraverso l'evocazione della sonorità del Nome nella costruzione della serie, finalizzata alla fusione di parola e musica – ebbene tale ascolto poteva non aver colto la portata "filosofica", la fundamentalità all'interno del *pensiero musicale*, né la profondità del messaggio complessivo che il dramma di Schönberg conteneva. Presa di per sé e decontestualizzata, non inserita nel quadro complessivo di un'interpretazione non solo tecnico-musicologica, ma anche filosofico-estetica ed ebraica, la Danza poteva apparire come una pagina interessante, ma di cui veniva limitata la portata. Come opportunamente sottolinea Trudu:

«Per Maderna, Nono e soprattutto per Togni quella doveva essere un'autentica rivelazione, la scoperta di una musica nuovissima che indicava un cammino da percorrere; per Stockhausen e per Goeysvaerts, che in una lettera alla pianista Yvette Grimaud descrisse la musica della "Danza" come quella di un "Verdi seriale", era semplicemente l'incontro con una musica forse anche affascinante, ma proveniente da un mondo irrimediabilmente passato.»³⁰⁵

In questo modo non dico che Schönberg venne frainteso, ma forse la sua comprensione fu parziale e, d'altronde, non possiamo pensare che i giovani compositori dell'epoca potessero afferrare di colpo l'ampiezza del senso storico di Schönberg formulando giudizi di natura principalmente compositiva e musicale. Ma anche questa parzialità mostrò comunque una verità: la Danza, scritta dal "Verdi seriale", centrava pienamente il suo obiettivo, ossia la denuncia del modello melodrammatico e la proposizione di un dramma in musica che si riappropriasse dello spirito musicale originario attraverso una nuova organizzazione del suono dei dodici semitoni e della voce che canta parlando.

Ci porterebbe troppo lontano un'analisi dell'acceso dibattito avviato a Darmstadt nel 1951, proseguito nel 1952 con lo scritto di Boulez *Schönberg è morto!*,³⁰⁶ e con la spaccatura del 1953 tra Boulez e Stockhausen da una parte e Nono dall'altra, sulla figura di Webern – che Nono non considerava solo un *astratto matematico*: ne terremo conto implicitamente e ci torneremo in altra sede. Tuttavia vale la pena riportare un passo di Nono del 1953 scritto in occasione del 70esimo anniversario di Webern:

«Espressione e forma costituiscono in lui una sintesi concisa in cui si può riconoscere la qualità essenziale dell'essere umano di oggi. Attraverso ciò si manifesta la realtà interiore, assoluta dei fenomeni. [...] In Webern io vedo l'uomo nuovo che ha quelle qualità di serenità e sicurezza, che gli hanno consentito di permeare la vita attuale con tensione interiore. [...] Se si considerano solo i momenti tecnici della musica, si finisce per non riconoscerne il senso e il contenuto. [...] Malgrado ogni speculazione e momento costruttivo l'essenziale è nel suono, nel fenomeno puramente acustico e nell'esperienza sonora della musica.»³⁰⁷

Va ricordato che nel 1957, in occasione della sua prima docenza a Darmstadt, in cui si ascoltò una registrazione de *Il canto sospeso*, Nono smontò da par suo le critiche di Boulez al serialismo schönbergiano nel corso di un'analisi rigorosa delle *Variazioni* Op. 31, la cui lettura partiva dalle basi espressive del potenziale schönbergiano che, coniugate con una personale visione di Webern, costituivano la sua concezione del serialismo:

«In questa musica [i *Canti per 13* del 1955] v'è anche un mio modo di intendere la serie: non uso il totale cromatico, ma due tronconi, l'uno di sette intervalli, l'altro di cinque. [...] *Intervistatore*: Hai parlato spesso della tua intolleranza verso un'applicazione rigorosa della tecnica seriale alla quale ti sottraevi mettendo in pratica le indicazioni di Scherchen [...] la tecnica seriale intesa come una forma più rigorosa di controllo dei materiali, ti sembrava allora una necessità storica? Risposta: Tu parli di un uso della serie con riserva, io parlo invece di un uso della serie con fantasia libera. Bruno [Maderna] ed io eravamo perfettamente convinti di questa necessità. Da analisi delle opere di Schönberg, per esempio le *Variazioni* op. 31, risulta che l'uso della serie non segue mai la numerica schematizzata da Leibowitz e da tanti geometri catastali della musica. [...] La risposta di Schönberg chiarisce la sua fantasia libera. Dice: "È possibile che voi calcoliate in un momento un dato suono della serie, ma in quel momento ho sentito altre fantasie compositive. [...] Decisivo secondo me è l'attimo nel senso del rilkiano "Augenblick"»

Chiusa la parentesi, torniamo a Nono. I nodi su cui egli pose l'attenzione negli anni giovanili furono, nel solco dell'eredità di Schönberg, la questione del *rapporto tra pensiero musicale e pensiero ebraico* (cui è connesso il tema della relazione tra *suono e silenzio*), e la questione del *legame tra parola e testo*. Partendo dalla tesi weberniana dell'essenzialità del suono come momento fondamentale della costruzione, e accogliendo la centralità dell'esperienza della musica nella sua fenomenicità puramente acustico-sonora, Nono sentì l'urgenza di interrogarsi sul carattere drammaturgico dell'opera d'arte musicale in un'epoca di radicale ripensamento del modello rappresentativo dei contenuti, musicali e non; un ripensamento che apriva la possibilità di superare il paradigma melodrammatico.

In uno scritto del 1960,³⁰⁹ facendo riferimento a quanto Schönberg aveva scritto nel testo pubblicato per *Der blaue Reiter (Das Verhältnis zum Text, 1912)*, Nono mise in luce in quali termini la rappresentatività della musica facesse problema a partire dalla fine della concezione simbolico-figurativa della musica e del suo rinascimentale rapporto con la retorica. Se nelle formulazioni melodiche del passato, basate sullo sviluppo dell'oratoria musicale (la *Ars dicendi* dai mottetti di Dufay ai *Lieder* di Schubert), v'era un'analogia mimetica tra portato semantico della parola e figurazione simbolica della musica – tale che *il contenuto del testo diventava, secondo la concezione di allora, il significante della musica*,³¹⁰ nell'ambito di una più ampia arte oratoria dai caratteri emozionali e affettivi – diventava necessario coniugare la prassi della *musicalizzazione del testo* con la sua portata intelligibile e semantica, procedendo però per vie nuove. Tale coniugazione doveva avvenire, secondo Nono, attraverso un unico *processo di musicalizzazione* in cui semanticità, significatività, presenza fonetica e qualità sonore si fondono nel costruire un'unità concreta e strutturata:

«è possibile per la concezione e la comprensione piena di una musica con testo prescindere dall'intelligibilità del testo stesso, nella sua presenza fonetica e semantica? Io non lo ritengo possibile, nonostante e al di là di ogni 'musicalizzarsi' del testo stesso in quanto la parola possiede caratteristiche e qualità che la caratterizzano come particolare elemento strutturale e formativo di una composizione musicale, caratteristiche e qualità che non possono venire eliminate. Al contrario, esse contribuiscono in maniera notevole ad arricchire una struttura musicale, anche se comportano dei rapporti complessi all'interno di questa struttura.»³¹¹

Partire dalle *qualità sonore della parola*, mettendo inizialmente tra parentesi il suo significato – svelando il suo “*voler-dire*” puramente musicale – apriva la possibilità di intendere la parola a partire dalla sua sonorità, radicando nella costruzione musicale la dialettica suono-silenzi e quella detto-non detto: tra il dire della parola e il suo *dis-dire*, tra il senso e il non senso. Cercare un'unità alla radice voleva dire oltrepassare di nuovo il piano dell'esteriorità melodrammatica in nome dell'essenzialità del *pensare in musica*. Nono individuò nello *Sprechgesang* schönbergiano l'originale punto di partenza di questa concezione, i cui esempi illuminanti furono rintracciati proprio nel *Moses und Aron* – ma anche nel *Pierrot lunaire* – in vista del progetto di una piena trasfigurazione del parlato naturale nel parlato musicale, col conseguente scivolamento della comprensibilità dell'opera nell'ambito della *sonorità* della frase musicata. La tecnica dello *Sprechgesang* è, per Nono, l'inizio di un rinnovamento non solo in

seno alla modalità di costruzione di un'opera musicale – perché deriva dalla tecnica del canto sinagogale, dunque un canto che si discosta dalla vocalizzazione melodrammatica («*Lo Sprechgesang di Schönberg viene proprio dal canto sinagogale. Nella meravigliosa sinagoga di Praga il colloquio, l'incontro, la lettura del testo sacro, il canto, tutto si sovrapponeva.*»³¹²) – ma anche perché permette di cogliere il senso dell'opera a prescindere dalla comprensibilità semantico-figurativa: la pienezza espressiva, compiutamente realizzata e raggiunta nello spazio sonoro dell'opera, diventa *la funzione di complementarità tecnica espressiva che, sola, amplia e attualizza la comprensibilità all'interno della composizione.*³¹³

Così sintetizza Nono:

«La nostra pratica del rapporto tra testo-lingua parlata e musica è stata preceduta da quella secondo la quale il compositore trattava la parola quasi unicamente come veicolo della sua semanticità; per cui il rapporto tra struttura fonetica di una parola o di una frase e il contenuto semantico, se anche riconosciuto e preso in considerazione, veniva per lo più ricondotto agli elementi compositivi usuali di quest'ultimo. Oggi si è sviluppata variamente una tecnica compositiva diversa nell'uso del rapporto tra materiale fonetico e semantico.»³¹⁴

La strada così intrapresa condusse alla complementarità tecnica ed espressiva tra musica e testo risolvendosi *nell'indissolubilità del materiale fonetico dal significato semantico, pur nella loro apparente autonomia di traduzione musicale.*³¹⁵ In altre parole, testo ed espressività si andavano a fondere nel materiale acustico, sul piano della *sonorità vocalica e consonantica* pronunciata negli spazi creati dai campi armonici, quali elementi di base della costruzione musicale: in ciò risiede *l'assoluta, e autonoma, penetrazione musicale della sua totalità semantica e fonetica.* Nono fu consapevole che tale penetrazione – questa fusione e indissolubilità raggiunta alla base dell'intuizione seriale – aveva in Schönberg una vocazione che si richiamava alla concezione della fonetica ebraica, in particolare al rapporto tra vocalizzazione e consonantizzazione del Nome. Da ciò il conseguente binomio ebraismo-musica fiamminga, esplicitato da Nono in un passo di quella intervista che ci riporta al tema della nostra ricerca:

«Due lettere scoperte recentemente, grazie al figlio Ronald (uno dei fratelli di Nuria), indirizzate rispettivamente a Einstein e al rabbino di Los Angeles, parlano della componente ebraica nella scuola fiamminga, cosa della quale in precedenza non si era mai parlato. Per una curiosa coincidenza ho trovato due anni fa a Granada un testo qabbalistico di Sefer Yetzirah che contiene una analisi della fonetica basata sui numeri. Ci sono tre lettere madri, sette lettere doppie, deboli e forti. E dodici lettere semplici. Il Nome di Dio è impronunciabile perché, quando il primo tempio venne distrutto dagli assiro-babilonesi, andò perduta la vocalizzazione, e in questo libro sta scritto che solo ricostruendo il tempio si potrà pronunciare il Nome di Dio. Nell'analisi dell'alfabeto ebraico, delle consonanti gutturali, palatali, linguali, dentali, labiali, c'è una tecnica tra l'aspirare e l'esprire che si ritrova nella musica di Schönberg: nello *Sprechgesang*, nei cori, nel *De profundis*, e tutto ciò deriva naturalmente da altre culture, in confronto alle quali si può vedere quanto siano riduttive le interpretazioni correnti.»

Dunque, il principio della fusione tra materiale fonetico e significato semantico andava rintracciato nel materiale schönberghiano la cui comprensione (e utilizzabilità) affondava nella radice ebraica della serialità e nell'espressività di un canto che aveva avuto nelle opere corali il paradigma da sviluppare. Tale fusione tra materiale musicale e contenuto semantico venne apertamente alla luce nell'opera *Il canto sospeso* (1955-56). In essa il significato semantico di ogni parola detta-cantata (la parola è l'unità ultima del lato testuale della composizione e, *per questo*, base della musicalizzazione) risulta dalla sua graduale messa in accordo con il suo suono, in un procedimento che la inserisce nella struttura della composizione a partire dall'utilizzazione fonetica della parola.³¹⁷ In tal modo il rapporto tra parola, come totalità fonetico-semantica, e musica, come espressione dell'articolata sonorità della parola, risulta una fusione in cui scomposizione, sillabazione, frammentazione, sono finalizzate a dare forma a un'unità compositiva in cui la sonorità della parola diviene musica. Il "voler-dire" di questa unità compositiva oltrepassa il mero piano della semantica per divenire il *propriamente musicale*, ossia il *propriamente-detto*: *un voler-dire e significare musicalmente* come risultato del rapporto tra la parola come totalità fonetico-semantica e la musica come espressione composta della parola.³¹⁸ Come ha fatto notare Mario Bortolotto, la lezione, in particolare corale, che Nono seguì per ottenere questo risultato, era proprio lo Schönberg del rovetto ardente.³¹⁹

Dato questo quadro, la possibilità di un teatro musicale (*Drama mit Musik*) che possa realizzare questa fusione costituì la scommessa che Nono accettò di rischiare. Egli mosse proprio da una lettura del *Moses und Aron* per formulare le basi teorico-programmatiche che lo avrebbero condotto, qualche anno dopo, alla realizzazione del *Prometeo* (1984-1985), passando per tappe quali *Intolleranza 1960*, *La fabbrica illuminata* (1964), *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966), *Io, frammento dal Prometeo* (1981) e *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* (1982).

Ma per comprendere lo sviluppo di questa filiazione rimanimamo ancora fermi su un punto. Il *Moses* colpì Nono anche per le novità all'interno dello spazio scenico entro cui Schönberg aveva operato la ricerca di *una nuova dimensione spaziale dell'elemento sonoro* che decentralizzasse l'orchestra e il palcoscenico rispetto alla posizione frontale verso il pubblico. In questo modo la spazialità scenica si rovesciava su quella acustica, aprendo lo spazio sonoro alla vocalizzazione parlata dell'impronunciabilità consonantica:

«Per questa grandiosa concezione [di *Moses und Aron*] Schönberg è necessitato a considerare e a fare uso di una nuova dimensione spaziale dell'elemento sonoro, finora centralizzato nell'orchestra e sulla scena. [...] La centralizzazione prospettica di un'unica sorgente sonora, orchestra scena, veniva così infranta orofinando possibilità di impiego di varie sorgenti dislocate in differenti posti della sala-teatro.»³²⁰

Il passaggio a questa possibilità offerta dall'ampliamento dello spazio sonoro fu concretizzato attraverso l'elettroacustica: essa consentì a Nono di estendere le tracce di Schönberg a nuove possibilità spaziali, superando definitivamente alcuni caratteri del teatro musicale classico: la centralità prospettica della sorgente sonora che fa tutt'uno con l'elemento visivo della scena; il distacco tra pubblico e scena (orchestra e palcoscenico); la primitività del rapporto tra dimensione visiva e dimensione sonora

dell'opera (*vedo quello che ascolto e ascolto ciò che vedo*); l'univocità del rapporto tra canto e orchestra in termini di accompagnamento. La nuova dimensione spaziale, e il corrispettivo campo sonoro che fa presa sulla vocalità e non sul contenuto concettuale e rappresentativo dell'opera, consentì anche l'ampliamento della scena visiva in ragione proprio della distruzione della centralizzazione prospettica della sorgente sonora: l'ampiezza del nuovo sguardo fu determinato dall'ampliarsi del campo sonoro, determinato, a sua volta, dal diffondersi, differenziarsi e dislocarsi delle varie sorgenti. Ciò ebbe come conseguenza la differenziazione e la moltiplicazione delle possibilità dell'ascolto, e della relativa comprensione. Ora la comprensione si faceva esclusivamente sonora.

Si rese al fine necessaria una nuova architettura di scena, *uno spazio architettonico continuamente trasformabile e definibile nella sua finalità molteplice*³²¹ che contribuì, in maniera determinante, a quello che potremo definire il programma della poetica musicale di Nono, programma che egli sintetizzò in quegli anni con queste parole:

«L'intenzione mia era di studiare la possibilità, partendo dal vivo da fonemi o parola o canto puro, di trasformazione e di ampliare con interventi immediati e mediati il semplice materiale iniziale della voce, in strutture sonore sempre più complesse fino al 'rumore'. Cioè studiare la possibilità di un ampio arco tecnico espressivo di materiale sonoro basato su un unico e identico materiale, appunto per rendermi conto delle numerose gradazioni sia all'interno del canto che del parlato, come pure dei graduali passaggi autonomi tra il canto e il parlato, nel superamento e allargamento della loro schematica contrapposizione.»³²²

In effetti questo programma non è stato altro che il superamento dell'approccio naturalistico e psicologico attraverso la definizione di un nuovo spazio acustico e scenico: ciò ha consentito anche il superamento della concezione illustrativa e rappresentativa della musica. Infatti, l'uso più ampio dello spazio teatrale, i cambiamenti di prospettiva, la dinamica continua degli sguardi e degli ascolti e, con ciò, *il superamento della contrapposizione tra il canto e il parlato*, sono tutti elementi che hanno concorso a realizzare una nuova dimensione acustico-teatrale in cui è emerso su tutto il ruolo della parola.³²³ E si tratta di una parola che aiuta finalmente a minare la staticità dello sguardo e la funzione illustrativa della scena musicale

«proprio per un diverso uso dell'elemento auditivo, in una nuova dimensione della parola, superandone la proiezione naturalistica con nuove tecniche di diffusione acustica, funzionale all'efficacia comunicativa del valore significante di essa.»³²⁴

Tale superamento tecnico-compositivo, ma anche filosofico ed estetico, ha comportato, e comporta, la *messa in questione del valore rappresentativo della musica e della sua funzione illustrativa*, aprendo lo spazio alla ricezione della musica all'interno di una *nuova e insieme originaria* dimensione dell'ascolto. In essa Nono ha cercato l'originaria verità che il canto porta da sempre con sé, e che può essere colta solo attraversando lo spazio linguistico-concettuale della parola per far emergere il suo senso sonoro in vista del divenir musica della parola stessa. Per Nono l'attenzione al suono della parola fa tutt'uno con il superamento della concezione naturalistico-

rappresentativa dell'opera. In questo modo, la musica lascia parlare il non-detto attraverso il detto: il canto e il suono si autonomizzano, restituendosi all'ascolto mentre indicano la direzione del silenzio. Saper ascoltare la musica è lo stesso che saper ascoltare il silenzio; risvegliare l'orecchio al suono è una necessità pari a quella di risvegliarlo all'inudibile: il silenzio come non detto, l'indicibile come inudibile che svela la parola che in esso è racchiusa e che, a sua volta, conserva e mantiene, pronta a manifestarlo, quel silenzio da cui proviene ogni suono. Nono affrontò molte volte questo tema e sempre con la stessa tensione problematica, confermandosi nel progetto che stava realizzando.

In un'intervista a Dino Villatico del 1981, riferendosi al suo *Prometeo*, egli ribadì la necessità di costruire una filosofia dell'ascolto che prendesse le distanze dal millenario primato della vista:

«Si è più abituati a vedere che ad ascoltare, e si vuole perciò subito tradurre i fatti musicali in contenuti visivi, verbali, ideologici. Si cerca, spasmodicamente, nell'ascolto, la conferma di categorie mentali che si hanno nella testa e non nelle orecchie. Si pretende che la musica dica sempre qualcosa che non la riguarda se non esteriormente, o come stimolo, punto di partenza per cui poi il musicista ha tenuto conto solo per costruire un mondo che è prima di tutto un mondo sonoro. Questo mondo ha leggi sue, suoi modi di dire, che vanno capiti non dal di fuori, ma dal di dentro.»³²⁵

La capacità di costruire e percepire, partecipare e comprendere, le ragioni e le leggi del mondo sonoro consentirebbero, secondo Nono, di aprire un nuovo orizzonte per il pensiero musicale da cui partire in vista di una *presa sonora della realtà*. Così egli ribadisce in quella intervista:

«[La musica del *Prometeo*] Dà forma sonora non alle immagini o alle parole, ma al loro modo di combinarsi, di suggerire, di inquietare. Il rapporto tra canto e testo è stato generalmente semplificato da una lettura contenutistica. Invece io ho sempre posto attenzione al modo del canto più che alla traduzione in canto di un testo. [...] la mia scrittura vocale, anche allora, ha sempre evitato l'illustrazione esasperata l'aspetto puramente musicale. Sono insomma sempre stato attento al suono delle parole, perché in musica a parlare è solo il suono.»

Il percorso musicale di Nono si può così definire come *un movimento che dalla parola giunge alla musica*, in quanto *divenire della parola stessa*. Si tratta di un divenire della parola nella sua sonorità, nel suo *farsi musica* e nel suo *risolversi in quanto musica*, in un *continuum* di inflessioni e mutazioni, suoni e risonanze, unite nella costruzione di un mondo sonoro la cui radice si nutre di quegli elementi che il pensiero musicale di Schönberg aveva ritrovato nel pensiero ebraico. Un passo di Nono, che rimanda a Jabès, può essere letto qui come un manifesto:

«[...] i grandi lamenti ebraici del 1600 e del 1700 dopo i progrom in Polonia e in Ucraina. Mi risuonavano da anni nella memoria finché mi sono stati svelati improvvisamente dal grande poeta Edmond Jabès, a Parigi. Questi canti non esprimono solo il lamento, ma insieme anche sentimenti di speranza, di ringraziamento, di memoria

e questa molteplicità, apparentemente contraddittoria, di sentimenti si esprime attraverso le oscillazioni infinitesimali del canto, come viene dimostrato dagli studi di Idelsohn [...] Sono tutte testimonianze che concordano con l'interpretazione di Jabès: nell'infinita molteplicità di inflessioni del canto coesistono i vari momenti del lamento, della speranza, dell'amore, dello sconforto, dell'assenza, dell'oblio, del bisogno, dell'attesa, risuonano insieme, e si compongono. E anche la diversità del grande canto ebraico, rituale e no, mobile per microintervalli, e di quello cristiano-gregoriano, statico nell'altezza dei suoni. Come dire: la profonda diversità tra la cultura dell'"ascolto" e quella del "credo".»³²⁷

O, diremmo noi, la cultura del *Drama in Musik* schönbergiano e del melodramma classico.

Siamo alle porte del *Prometeo*, l'opera scritta con Massimo Cacciari e terminata nel 1984. Ne abbiamo già colto alcuni aspetti, ma ora attraversiamone nuovamente lo scenario per andare incontro, ancora una volta, ai suoi interrogativi. Nono maturò con il tempo la convinzione che, partendo dall'esperienza vocale di Schönberg e recuperandone le istanze ebraiche, musicali e teologico-filosofiche, fosse possibile attuare il superamento del melodramma. Gli anni di maturazione del *Prometeo* gli dettero la consapevolezza di quale fosse il ruolo del pensiero ebraico nella filosofia compositiva di Schönberg. Ripercorriamo, insieme alle sue parole, il cammino di questa consapevolezza, che si mostrò elemento fondamentale del suo stesso pensiero musicale. In un'intervista rilasciata tra il 1979 e il 1980 dice:

«Una cosa che in Europa non è ancora stata presa in considerazione minimamente è la formante del suo [Schönberg] pensiero ebraico. Quando leggo le varie critiche, o studi sul *Mosé e Aronne* e ci vedo un'impostazione tipicamente europea, nel migliore dei casi illuministica, o razionalistica, o idealistica, (i contrasti tra la volontà e l'azione), mi accorgo dell'assoluta incapacità di aver presente che le formanti culturali di Schönberg sono ben altre. Quando parlo di pensiero ebraico, intendo tutto il pensiero orientale (ma non lo Zen o roba del genere) con tutte le sue componenti razionali, fantasiose (per esempio lo chassidismo, con la grande differenza tra il movimento del 1200 tedesco di Ashkenazy e quello orientale del 1700; le varie diatribe che ci sono state tra gli ortodossi e gli eretici, tra i difensori della Torah e i difensori della Qabbalah, fra gli spagnoli e gli italiani).»

Siamo tornati ai temi che abbiamo fin qui affrontato e alle tesi che abbiamo sostenuto: la necessità di comprendere Schönberg in un contesto più ampio della mera analisi tecnico-musicologica, l'importanza della sua radice ebraica e, in particolare, la visione orientale e chassidica prevalente nella *teshuvà* schönbergiana. L'elemento orientale e chassidico venne ribadito da Nono anche in altre occasioni. Nel finale di un colloquio con Massimo Cacciari in occasione della Biennale Musica del 1980 ribadì il concetto ancora più chiaramente:

«Mi riferisco alla necessità di vedere, per citare una sola delle questioni possibili, come il pensiero ebraico di Schönberg fosse costitutivo anche del suo pensiero musicale; alla necessità di analizzare a fondo i suoi rapporti con tutto lo *Ostjudentum* (la cultura ebraica orientale).»

Per rinforzare questa convinzione Nono riferì, in altre occasioni, di essersi accostato a Martin Buber e alla lettura dei racconti chassidici, sempre con riferimento a Schönberg, diretto o indiretto.³³⁰ È, quindi, evidente come il processo di composizione del *Prometeo* si accompagnava alla consapevolezza dell'importanza del pensiero ebraico quale ingrediente fondamentale per la definizione di una filosofia dell'ascolto che diventasse il centro sia del pensiero musicale, sia di un'estetica della musica. Il tutto ricalcando e superando i passi compiuti da Schönberg.

Sottoliniamo di nuovo come la ricerca di uno nuovo spazio sonoro plurivoco e multidimensionale, fosse accompagnata dalla coscienza della *fine di ogni istanza declamatoria e illustrativo-figurativa della musica*, programma avviato da Schönberg.³³¹

In particolare *l'uso compositivo della voce come strumento e non come supporto del testo* si innestava su quel processo di ripensamento della tradizione, in vista della prospettiva utopica – la dimensione del *possibile*, come la chiama Nono – che Schönberg aveva già percorso sia sul piano compositivo, così come su quello teorico nella *Harmonielehre*.

La collaborazione con Massimo Cacciari nella costruzione del *Prometeo* rafforzò la convinzione di Nono che il superamento della concezione figurativa del dramma musicale necessitasse della riflessione su alcuni aspetti della cultura ebraica: il pensiero dell'ascolto, il senso della tradizione, il valore del canto e della voce nella generale dimensione del suono. Egli stesso, all'indomani della realizzazione del *Prometeo*, sottolineò l'importanza di alcune ricerche compiute intorno al canto ebraico, in particolare lo studio degli intervalli e dei microtoni nei canti sinagogali,³³² che lo aiutarono a definire la nuova dimensione dell'ascolto: il *mélange* tra ricerche elettroacustiche e canto ebraico condussero a quella concezione dell'*inaudito* come compimento della dimensione del *possibile* di cui si fa carico sia il momento del comporre, sia quello dell'ascolto. In questo senso il *Prometeo* fu definito *tragedia dell'ascolto*:

«È l'inudibile o l'inudito che lentamente, o no, non riempie lo spazio, ma *lo scopre*, lo svela. E provoca improvviso inavvertito *esser nel suono, e non iniziarlo* a percepire, sentirsi parte dello spazio, *suonare*. [...] Cacciari parla, a proposito del *Prometeo*, di "tragedia dell'ascolto". Vedova parla di teatro di "spettacolo" di dramma in sé.»³³³

Prometeo è la sintesi dell'interrogazione della tematica dell'ascolto, inteso come ciò che spezza *le idolatriche catene dell'immagine, della narrazione, della successione dei momenti, del mero discorrere delle parole*.³³⁴ Sembra di riascoltare lo Schönberg del *Moses und Aron* quando, nei ripetuti dialoghi tra le due figure, Mosè attacca la chiacchiera idolatrica frutto della caduta della lingua nello scorrere indistinto del tempo e nello specchiarsi luminoso dell'immagine, e sembra di riascoltare nuovamente Mosè quando evoca la risalita ai piedi del rovetto in ascolto di una parola che risuona nel silenzio e di una voce che mostra l'invisibile. Ecco, infatti, che il tema dell'ascolto diventa il centro di quella filosofia che ha come oggetto l'Aperto, il *puro possibile* cui:

«ogni creatura fa cenno in quanto proprio nel suo esistere si mostra, si 'dona' la sua provenienza da nulla. Così ogni suono mostra la meraviglia dell'esserci-già senza aver saputo il suo inizio, la sua origine. E in ogni suono definito si mostra l'apertura del puramente possibile che l'ha destinato. Attenzione all'ascolto – filosofia del

possibile: questa l'idea di *Prometeo* – questa l'*opera* cui il nostro Prometeo attende, sovvertendo il numero calcolante e la violenza impositiva dei vari Prometei della tradizione.»³³⁵

Il disegno di una *filosofia dell'ascolto* (superare il primato della vista e della rappresentazione, della comunicazione e della chiacchiera) fa tutt'uno con quello di una *filosofia del possibile* (il possibile della parola, il possibile del suono, il possibile del silenzio), ed entrambe si accompagnano alla creazione di uno *spazio tragico*, oltre la drammaturgia musicale, in cui vi sia fusione di musica e testo sul piano della sostrato sonoro di entrambi e dove i compossibili si compongano nel silenzio della natura muta e nell'ascolto della sonorità inaudita. Lo scacco del *Moses und Aron* viene qui riassorbito e sconfitto dalla *tensione del possibile* che, all'estremo di sé e al limite della sua altezza, getta un grido oltre Auschwitz per *osare di dire il dicibile attraverso l'indicibile*, ben sapendo che il luogo da cui partire è *sempre e solo l'esperienza, attraverso la quale si osa dire l'indicibile*.

Una tragedia siffatta, che si sottrae ai cliché della modernità e che fa dialogare il silenzio – come pratica di ascolto – con l'ascolto – come capacità di comprensione dello spazio sonoro vocalico-consonantico – diventa lo *spazio del possibile*, là dove il possibile ci restituisce l'inaudito. Coglie benissimo questo aspetto Cacciari quando, dialogando con Nono, dice:

«È anche alla piena potenzialità del mezzo tecnico, invece, che si lega l'*opus* di Gigi come lavoro letteralmente di *composizione dei possibili*, ascolto/espressione dei *com-possibili*. Mi pare, Gigi, che la ricreazione del tuo rapporto con Schönberg sia avvenuta proprio all'insegna di tale aspirazione; così come la tua rilettura di tante avanguardie proprio al di fuori dei filtri 'avanguardistici' che riducono le avanguardie a codici, o appunto codificano la serie in Schönberg o in Webern reinserendola così nell'indifferenza dello spazio geometrizzato, infinitamente equivalente, ripetibile. Mentre andrebbe invece richiamata la gravidanza della dimensione di possibilità dell'*ars combinatoria* in Schönberg. Ricordiamo l'insistenza delle prime pagine della *Harmonielehre*: "Io non insegno affatto la *mia* musica, io *indico i possibili!*"»³³⁶

Il mondo sonoro del *Prometeo* ha riletto l'opera di Schönberg facendo piena luce sugli aspetti ebraici della filosofia dell'ascolto, realizzando lo spazio di un mondo tragico e silenzioso il cui paradigma è la figura del deserto. Mosè attraversa il deserto e in esso permane nell'interminabilità del cammino; il deserto è il luogo il cui svanisce ogni immagine dell'irraffigurabile e tace ogni parola mimetica, in cui la perdita della parola promette il riscatto della lingua e ogni rappresentazione lascia il posto alla presenza del suono – la sua rimembranza/risonanza, la sua durata.

Scriva Cacciari a ridosso degli anni di collaborazione al *Prometeo*:

«Allora si può intendere come la figura del deserto, ovvero del *puro* percorso, si imponga con tale ossessiva insistenza [...] Lo spazio del *tratto* prubisce ogni figurazione. Questo Mosè rinvia all'Infigurabile ancor più nettamente dell'Ekhnaton freudiano – ma senza più neppure la più pallida traccia di poter ritrovare in questo ri-trarsi l'origine 'vera'. Il ri-trarsi nell'Infigurabile *polemizza* interminabilmente con la necessità del discorrere, del procedere, del rappresentare.»³³⁷

Opportunamente Cacciari nota come Mosè e Aronne sono da sempre già uniti e che la loro unità non deriva da un parallelo cammino comune: essi sono la loro stessa radice e il loro stesso inizio, giacché essi sono nella tragica dualità di visibile e invisibile, figurabile e infigurabile, pronunciabile e impronunciabile, vocalico e consonantico, da sempre.³³⁸ All'interno di questo dualismo e di questa coappartenenza si può comprendere la questione del canto, ovvero l'altro lato del tema dell'ascolto: Cacciari ci riporta ai nostri temi (e in fondo siamo noi debitori, anche, delle sue riflessioni) quando afferma che

«I segni vocalici servirono anche per la notazione musicale: musica *vocalica*. La vocale è l'anima della parola; essa trae la parola oltre il corpo della consonante, la libera nel canto [...] il canto interpreta la Legge, ne scopre ogni volta lo spirito. Nel canto vocalico il cantore-esegeta rivela lo spiritus della Legge [...] Quando il linguaggio eccede, per così dire, la sua dimensione semplicemente consonantica, e intende riflettere sui Nomi, allora è il canto, e il canto è preghiera. [...] La meditazione sulla lettera, sul segno, sulla singola parola deve essere assolutamente pura: essi sono, in quanto tali, riflesso del Nome. Il loro valore non va distratto con immagini, rappresentazioni, figure riguardanti il senso delle parole o delle frasi. [...] La ricerca del 'che cosa' la parola significhi costringe le lettere a servire l'immanenza del senso, le imprigiona nel corpo dei significati. Ma la parola deve farsi lode dell'Infigurabile, dell'Eterno, dell'Unico, che, proprio in quanto dà a tutto significato, non può essere rappresentato secondo un contenuto o un senso determinati.»

Siamo giunti di nuovo, attraverso la sintesi di Cacciari, al nostro tema. La messa tra parentesi del primato del vedere fa tutt'uno con il ristabilimento di una condizione primitiva di ascolto che fa *un uso musicale dello spazio*. In questo modo l'ascolto non è indirizzato verso le immagini che le parole possono suscitare o verso i significati che esse portano con sé, né tantomeno verso l'esteriorità vocalica del canto melodrammatico, bensì verso la combinazione degli elementi della parola: la lettura contenutistica non si addice alla comprensione di un canto, il cui testo va compreso nella *fusione* fra testo e musica. Superare la visione per restituire valore all'ascolto e pensare una filosofia dell'ascolto che sia libera dall'immagine vuol dire, per Schönberg e per Nono, comporre il materiale sonoro rendendolo in sé espressivo, ripercorrendo la strada della sonorità della parola pura che fa risuonare la sonorità letteraria partecipe del Nome (e della serie). Così sintetizza ancora una volta Cacciari, confermandoci nella nostra convinzione:

«l'idea di una contemplazione che giunge a riconoscere il suo Dio sprofondando nel senza-senso della lettera, del segno, della pura scrittura, – l'idea che la stessa Lingua divina si custodisca-nasconda in tale gioco al di là di ogni senso – rappresenta il più deciso e paradossale abbandono di ogni teoria dell'immagine, di ogni limite della rappresentazione. [...] L'ascolto giunge a una tale potenza da intendere la musica perfettamente silenziosa prodotta dalla pura combinazione delle lettere. Un orecchio della mente coglie l'accordo delle note, che qui sono lettere e segno, e in quanto tale ne gode, non perché esso significhi o indichi qualche contenuto sensibile, non perché esso evochi immagini, ma per il motivo opposto: che esso ci libera dall'immagine,

dal vincolo della rappresentazione. [...] La meditazione definisce il proprio spazio e in esso ascolta se stessa in tutte le sue infinite possibilità, inesauribili dall'immagine, dalla rappresentazione, dal senso. Rispetto a questa musica e al suo ascolto, il canto vocalico sta ancora, evidentemente, nella dimensione dell'immagine.»

C'è poco da aggiungere, a questo e a quanto da noi detto più sopra. Nel pensiero musicale di Nono il canto ha seguito questo tracciato. Quando Nono sottolineò che la sua scrittura vocale ha sempre evitato l'illustrazione per concentrare l'attenzione sul suono delle parole – sul parlare del suono nella musica – egli ha ricondotto la sua musica nell'ambito della ricerca di una sonorità che emerga essenzialmente dalla vocalità consonantica, spinta fino all'evocazione del suo elemento fondativo: il consonantico impronunciabile, non-figurabile, invisibile, inudibile. Realizzare una filosofia dell'ascolto su queste basi voleva dire riprendere il discorso schönbergiano là dove questo era stato interrotto: di fronte allo scacco della parola, *per mettersi in ascolto dell'inudibile che diventa udibile eppure anche rimane inudibile, dell'indicibile che diventa dicibile e insieme anche rimane indicibile, dell'invisibile che diventa visibile e rimane invisibile, del silenzio che diventa udibile eppure anche rimane silenzio.*³⁴¹ Nel chiudere torniamo ancora al *Prometeo*. La riflessione di Nono sull'ascolto musicale ebbe da sempre sullo sfondo il tema dell'*ascolto ebraico*. Egli fa riferimento allo svolgersi delle variazioni e combinazioni secondo il Talmud e l'*ars combinatoria* di Schönberg. L'ascolto emerge a partire da questa modalità dell'organizzazione combinatoria che lo ha portato a dire esplicitamente le ragioni della doppia filiazione dell'ascolto musicale, dalla vocalizzazione consonantica ebraica e dall'ascolto dello spirito dionisiaco presente nella tragedia greca:

«La nostra possibilità di ascolto è infinitamente superiore a quella cui intenzionalmente ci limitiamo per vizi millenari, per l'abitudine di ascoltare e vedere insieme. L'occhio è più rapido dell'orecchio. [...] La grande tragedia greca, la vera, quella durata appena un secolo, sfruttò mirabilmente il sussurrato, il mormorato. Troppo presto vennero le sovrastrutture, che si sono ingigantite fino alla calca di avvenimenti teatrali del melodramma tedesco [...] Ma la parola è suono. [...] *Prometeo* significa: ascoltare quello che di solito non si ascolta». «È per me la grande differenza tra la fede cattolica e il pensiero ebraico: presso i cattolici si dice *credo, io credo*; nel pensiero ebraico si dice *ascolta*».³⁴²

La dimensione così aperta è quella del *farsi ascolto nel farsi suono*, in uno spazio che cresce e si dimensiona al suono stesso. L'esserci-già nel/del suono nella sua provenienza dal nulla, tutt'uno con l'apertura al possibile, sulle tracce dell'inudibile. *Pensare l'ascolto* vuol dire costituire una *fenomenologia acustica* che 'metta tra parentesi' ogni approccio naturalistico, deterministico e narrativo in vista di *quel possibile che è tale in quanto è non-finibile, non-portato-a-fine*.³⁴³ Tale dimensione dell'ascolto si emancipa dalla visione, là dove esso veniva trasformato in immagine (in qualcosa d'altro da sé) e ridotto a dramma liturgico, a storia soggettiva, a narrazione naturalistica. Tale consumazione dell'ascolto, secondo le parole di Cacciari durante una conversazione con Nono e Bertaglia sempre nel 1984, è andata parallela alla volontà di ascoltare per immagini, di abbandonarsi a un uso metaforico-naturalistico-

letterario dell'ascolto appiattito sull'idea di visione. Ora è tempo di riappropriarsi e di far riemergere la dimensione di *incanto* del suono:

«Al contrario, il pensiero che dice “ascolta!” sembrerebbe invitare a non tradurre più il suono in una risposta alla domanda “che cos’è il suono?”, a non porsi più cioè – per dirla alla Rosenzweig – dal punto di vista della “Was ist? – Frage”, della istanza di decifrazione che guida ancora oggi la critica e l’indagine musicologica. Le quali operano sempre un’alienazione essenziale del suono da sé: metaforizzano il suono in immagini, spiegando dunque il suono col dire proprio tutto ciò che il suono *non è!*». ³⁴⁴

Nono rispose a queste sollecitazioni di Cacciari ribadendo la necessità di riappropriarsi della *dimensione originaria dell’ascolto* risalendo le tappe del processo di perdita e di oblio dell’ascolto alienato nell’immagine. Ancora una volta – i temi si ripetono e aiutano a farsi comprendere – si trattava di risistemare la relazione tra suono e spazio in modo che il suono potesse leggere lo spazio e lo spazio svelasse il suono. La direzione era quella della *polivocità e multivocità dei sensi* in modo che ascolto e spazio fossero concepiti e realizzati spezzando l’egemonia della frontalità, dovuta alla posizione che orchestra, palcoscenico e ascoltatori hanno in un teatro e in una sala da concerto. Tale disposizione classica sottomette l’ascolto al dominio della visione e traduce il suono in immagine producendo di fatto una rimozione dell’ascolto in quanto tale e della sua capacità di comprensione. Così infatti chiosa in proposito Cacciari:

«Lo spazio appare tutto organizzato per rimuovere l’ascolto e qui, dunque, risulta evidente come tutta la nostra civiltà sia l’apice di un’avventura che proclama e attua il predominio del vedere sull’ascoltare. È una civiltà dominata dallo *ideîn*, dal sapere come *ideîn*...Rispetto a tale dominio, ogni qual volta la musica si è presentata come *autentico problema dell’ascolto*, è sempre risultata *skándalon*, letterale inciampo e perturbamento di questa civiltà del *theoreîn*...» ³⁴⁵.

Nono fece sua questa critica e ribadì che il suo progetto musicale accoglieva tale *skándalon* facendone il manifesto della propria filosofia musicale. Il cammino che andava da *Intolleranza 1960* fino a *Prometeo* si dispiegava come lo sforzo di *comprendere eideticamente il suono e insieme lo spazio musicale in cui esso si svela*, ponendo un margine e mettendo in scacco *l’afferramento concettuale del suono in quanto immagine*. In tal modo la ricerca musicale di Nono si è configurata come una critica radicale del platonismo – all’interno del quale fiorisce la concezione romano-cattolica medievale di dominio della visione – in vista di un profondo ripensamento, a partire e comprendendo, la tradizione ebraica.

Ora, se mettere in primo piano l’ascolto equivale a oltrepassare l’ente visibile per *vederne l’assenza*, per coglierne la presenza non nella figura, ma nella sua *apertura e svelamento che risuona e cresce con lo spazio acustico e le sue dinamiche compositive*, allora suono e silenzio costituiscono l’uno l’origine dell’altro, ovvero: il silenzio costituisce l’origine del suono e dell’ascolto comprendente. In tutto questo Nono è stato un decisivo prosecutore del cammino iniziato da Schönberg nei termini conclusivi di un lavoro di *composizione dei possibili*, di un ascolto e di un’espressione dei *com-possibili*

Leonardo V. Distaso

All'interno della dimensione del possibile, e ponendosi in ascolto di quel silenzio che abita il suono, e del suono nella sua dimensione essenziale, il superamento di un'indagine meramente tecnica e feticistica istituisce la realtà della composizione, frutto dell'*ars combinatoria* come dimensione della possibilità. Porsi in ascolto di tale possibilità significa l'inizio della filosofia dell'ascolto della quale da tempo stiamo seguendo le tracce.

5. La voce dell'essere³⁴⁶

Che cosa farei senza di loro, quando le parole mancano? (Pausa) Guarderò davanti a me, con le labbra serrate. (Lunga pausa mentre esegue) Non posso. (Pausa). Eh sì, una grazia, una vera grazia. (Lunga pausa, bassa voce) Qualche colta sento dei suoni. (Espressione d'ascolto. Voce normale) Ma di rado. (Pausa) Sono una manna, i suoni sono una manna, mi aiutano... a trascorrere il giorno. (Sorride) Il vecchio stile! (Il sorriso cade) Sì, sono davvero giorni felici, quando ci sono dei suoni. (Pausa) Quando sento dei suoni. (Pausa). Una volta credevo... (Pausa) ...dico che una volta credevo che fossero nella mia testa. (Sorride) Invece no. (Il sorriso si allarga) No no. (Il sorriso cade) Era solo la logica. (Pausa) La ragione. (Pausa) Non ho perso la ragione. (Pausa) Non ancora. (Pausa) Non tutta. (Pausa) Un po' me ne resta. (Pausa) Suoni. (Pausa) Come piccole... lacerazioni, piccoli... strappi. (Pausa. Voce bassa) Sono le cose, Willie.

Winnie in *Giorni felici*, Samuel Beckett, 1961

1. In un saggio intitolato *Verso l'origine etica della voce*³⁴⁷ David Michael Levin si è posto alcune domande inerenti, in generale, lo sfondo estetico-etico della fenomenologia di Merleau-Ponty, ma che sono, in particolare, domande che ci riguardano in quanto intendono *riflettere sulla nostra esperienza del linguaggio e sulla nostra esperienza della voce*. In quel saggio Levin pone come compito dell'interrogazione filosofica il risalimento verso una dimensione pre-soggettiva e pre-personale che costituisce *l'orizzonte originario* del linguaggio, partendo da domande quali: *conosciamo veramente la nostra propria voce? Cos'è davvero la voce? Qual è l'origine della voce parlante? Sarebbe possibile mettersi in ascolto dell'evento di questa origine? Sarebbe possibile ascoltare, attraverso le parole, l'origine del linguaggio? Da dove e come nasce la responsabilità del linguaggio, ossia la facoltà di essere cor-rispondente? La voce ha una vocazione etica che fa nascere il linguaggio dalla cor-rispondenza della voce?*

Se seguiamo il sentiero battuto da Levin vediamo come egli si iscrive da subito nel progetto merleau-pontyano di un'indagine sulla dimensione pre-personale dell'esperienza del linguaggio, indagine che attraversa l'intreccio chiasmatico che decostruisce la soggettività della tradizione metafisica, in vista di una *ricostruzione fenomenologica della voce silenziosa* (cogito tacito), l'origine silente che chiama una risposta

aprendo la dimensione etica del linguaggio:

«si tratterà di recuperare [...] quella voce silenziosa, quel primo registro della coscienza morale che appartiene da sempre alla carne dell'essere umano. [...] La nostra prima parola è già da sempre una risposta in cui è in vigore l'origine etica del linguaggio.»³⁴⁸

Questa *ricostruzione fenomenologica dell'origine ripete/recupera* (propriamente *ricorda*) la *voce silenziosa* al di là della narrazione del soggetto: una voce che non pronuncia concetti che designano oggetti e che non accompagna significati fondando discorsi in cui la parola cor-risponde all'essente. Si tratta di una voce *propriamente preliminare* alla parola parlata, una voce che instaura uno spazio intersoggettivo "più antico" del *cogito* – un soggetto la cui voce è una raccolta di molte voci³⁴⁹ – una voce che porta con sé *il suono sinfonico dell'accordo iniziale* che costituisce il "già-da-sempre" dell'intreccio chiasmatico. La *voce dell'altro* che si porta da sempre con sé, e che nel ricordo/ri-accordo con l'origine si cerca di recuperare. È la voce come elemento etico originario, ma è anche la voce come elemento logico originario, *la voce come il puro voler-dire* che apre la dimensione del dicibile e consente che il dicibile sia detto nella moltitudine degli eventi, così come nell'assunzione del massimo rischio di dire il nulla che si cela dietro all'essente: il non-senso della determinazione in quanto tale.³⁵⁰

Il processo di decostruzione della soggettività egologica e cogitante apre alla nozione di *corpo*, 'luogo' *incarnato e parlante* dell'esperienza vissuta, 'luogo' del visibile circondato dal visibile, che vede essendo visto, che si vede vedente, si vede visibile.³⁵¹ Levin riconosce a Merleau-Ponty la capacità di aver colto che l'accostamento della carne alla parola è possibile sul fondamento di una *fenomenologia ermeneutica dell'incarnazione* che recupera la dimensione ontologica nell'interfaccia con il linguaggio inteso come *forza morale cor-rispondente*: ossia come apertura dell'originaria cor-rispondenza tra incarnato-parlante e alterità-naturalità.³⁵²

L'originaria cor-rispondenza (*l'apertura alla relazione etica*) intesa come *cor-rispondenza sintonizzata* (o *sintonia cor-rispondente*) rimanda al principio etico nella sua identità con quello logico: il compito che ci impegna, secondo Levin, su questo terreno aurorale deve mettere insieme sia la *riabilitazione ontologica del sensibile*, sia la *riabilitazione ontologica del linguaggio* poiché soltanto sulla base della *vocazione etica del sensibile* è possibile recuperare la *voce silenziosa* che è all'inizio dell'originaria sintonia cor-rispondente e che fonda, perciò, il nostro essere al mondo come parlanti incarnati.³⁵³

Questo vuol dire che la voce silenziosa a cui si dovrebbe giungere come ultima tappa del risalimento non sostiene affatto un silenzio tacito e inudibile: il suo silenzio fonda la responsabilità verso l'altro, e la sua voce, sul piano di questa cor-rispondenza iniziale che costituisce lo sfondo, ma anche il punto d'arrivo, del cammino di ripetizione/recupero dell'origine e, per questo, anche il senso di ogni momento determinato e di ogni singola tappa di questo percorso. Perciò Levin può dire che la cor-rispondenza costituisce la vera e propria carne del mondo e porta con sé da sempre e per l'avvenire *quell'assoluta esposizione e responsabilità nei confronti dell'altro* che costituiscono l'intreccio sensibilità/eticità nel parlante incarnato. In tal modo l'intercorporeità,

come ‘luogo’ dell’anticipo rispetto al dominio del *cogito*, è anche ‘luogo’ del silenzio che libera la parola donandole il suo iniziale movimento e la sua disponibilità tra le alterità, piuttosto che spazio della mera comunicazione della chiacchiera, del discorso e della narrazione, del discorso filosofico della modernità, così come del soggetto borghese affondato nella sua razionalità tecno-scientifica e dimentico della dimensione sensibile.³⁵⁴

D’altrode lo stesso Merleau-Ponty era giunto, fin dalla *Fenomenologia della percezione*, a questo risultato cercando la strada per risalire al silenzio primordiale attraversando l’arco del linguaggio e giungendo alla parola nella sua vocalità pre-rappresentativa:

«la parola è un autentico gesto e contiene il proprio senso allo stesso modo in cui il gesto contiene il suo. È ciò che rende possibile la comunicazione. Perché io comprenda le parole dell’altro, è necessario, evidentemente, che il suo vocabolario e la sua sintassi mi siano “già noti”. Ma ciò non significa che le parole agiscano suscitando in me delle “rappresentazioni” [...] Io non comunico primariamente con delle “rappresentazioni” o con un pensiero, ma con un soggetto parlante, con un certo stile d’essere e con il “mondo” a cui esso tende. [...] Tuttavia non si può negare che la parola costituita, quale agisce nella vita quotidiana, presuppone come compiuto il passo decisivo dell’espressione. La nostra visione dell’uomo rimarrà superficiale finché non risaliremo a questa origine, finché non ritroveremo, sotto il brusio delle parole, il silenzio primordiale, finché non descriveremo il gesto che rompe il silenzio.»

Insomma, l’etico – nella sua identità/differenza con il logico – ci fa rientrare nella dinamica *érgon-énérgεια* della parola attivamente parlante (Humboldt, ma anche Florenskij), nel ‘luogo’ aurorale della parola significante, col preciso intento di superare, senza mai escludere, l’appropriazione dell’alterità. Proprio la parola significante deve essere messa in questione per essere risalita: essa *si dice* nell’attraversamento del silenzio da cui proviene, ed *evoca questo silenzio attraverso le parole, lo pronuncia identificandosi con esso e, insieme, differenziandosi da esso*, manifestando ed espe-rendo già in se stessa quell’identità/alterità (come *dépossession*) che segna ogni istante della tensione etica nella vita. Una nuova idea di filosofia può e deve partire da qui: dal superamento della *possession intellectuelle*.³⁵⁶

Questo mostra, ancora una volta, che l’esposizione e la responsabilità verso l’altro sono giocate fin dall’inizio sul piano della *sensibilità* – meglio: *des deux côtés du visible* – qualcosa che, ancora più di una *logica della differenza* è, in verità, una *sensibilità della differenza: un senso della differenza*. Il *senso della differenza* è un *sentire della differenza* che ripete (e recupera) l’inizio nell’unico modo possibile: percorrendo la linea dell’*aisthesis*.³⁵⁷ Perciò, se si può parlare di *pre-disposizione* etica, lo si deve al fatto che essa è *dis-posizione* a rispondere alla voce che erompe dal silenzio originario di una primitività in-stante, consentendo di poter cor-rispondere all’altro nella voce, in un’armonia sin-tonica in cui siamo, appunto, da sempre *dis-posti*.

Ciò è possibile, e accade, solo in quanto l’esito de *Il visibile e l’invisibile* comporta la rivelazione della carne estatica e chiasmatica i cui spostamenti, le continue reversibilità, le oscillazioni e gli intrecci, sono i motivi di una fenomenologia della visione, del tatto, dell’udito – così come riconosce Levin:

«Merleau-Ponty ha potuto inoltre mostrare, innanzitutto e soprattutto nell'ambito della visione, ma anche nel tatto e nell'udito, che e come tale interosggettività metta capo a spostamenti e reversibilità che sono radicalmente decentranti, che espongono il soggetto alla più radicale problematizzazione della sua identità e, correlativamente, delle sue presupposizioni circa l'alterità, della sua relazione con ciò che è altro (l'esperienza della *dépossession*).»³⁵⁸

In questo modo la riflessione si indirizza verso il fondamento di un'etica pre-soggettiva nell'eco della voce umana: essa è la condizione di possibilità di un'*ethos* inteso come la *trascendentale* che anticipa ogni istituirsi dell'*ypokeímenon* e assegna a ciascuno la responsabilità verso l'altro in una relazione di donazione e gratuità preliminare rispetto alla posizione di un io parlante, soggetto per l'oggetto: un preliminare che è carne esposta già alla voce dell'altro. *Proprio per questi motivi* il riconoscimento che la percezione sia già comunicazione va di pari passo con l'ammissione che la voce dell'altro che dobbiamo ri-conoscere proviene dal silenzio originario del mondo: noi siamo-già nel linguaggio, come il nostro ambiente primitivo, e in esso cresciamo nell'impossibilità di ricordare la sua origine che è l'aver-luogo del linguaggio, il suo istante iniziale, che si ripete nel raccogliersi delle voci che *erompono dal silenzio originario del mondo*.³⁵⁹

Questo silenzio originario è il solo che può restituirci il mondo come senso d'essere assolutamente diverso dal rappresentato: l'*Être sauvage* che altrimenti resterebbe muto e che si fa reale, si rende udibile-percepibile, in quel 'luogo' chiamato *Essere di promiscuità*, incrocio di ontico (*Erlebnisse*, sensazioni, giudizi) e ontologico nel *corpo dello spirito*. Insomma, è la *croisée* dinamica del naturale/culturale che istituisce lo spazio del soggetto, del linguaggio, del mondo, ma che è anche *topos* di un silenzio che raccoglie le voci in vista dell'aver-luogo di 'ciò che c'è' e di 'come lo diciamo': il riconoscimento dell'*aver-luogo del linguaggio* nella voce raccolta nell'essere selvaggio e nel suo silenzio; il riconoscimento che il linguaggio è evento *non di un'origine*, ma evento *che è origine*.³⁶⁰

Come risalire all'evento che dà luogo al linguaggio? Come mettersi in ascolto dell'*Être sauvage*? Come restituire al mondo ciò che nessuna rappresentazione può esaurire, ma che ogni rappresentazione raggiunge? Torniamo al piano preliminare del *voler-dire*, di una voce che squarcia il silenzio per affermarlo nella sua traccia – *nella pura intenzione di significare, nel puro voler-dire in cui qualcosa si dà a comprendere senza che ancora si produca un evento determinato di significato*³⁶¹ – e, insieme, il piano preliminare di uno sguardo che apre sul mondo mentre è guardato da esso, che accoglie il venire a sé del visibile mostrando come le cose si fanno cose e il mondo, mondo.³⁶²

Toccato questo piano originario dell'Essere primitivo estraneo a ogni sorvolo, l'essere-al-mondo può *prendersi cura dell'inapparente proprio nella sua inaccessibilità concettuale e rappresentativa*, non solo come *fantasma o eco della voce nell'appello del suo primo momento di cor-rispondenza*,³⁶³ ma anche come *genesi del visibile e dell'udibile* nel suono della voce come *puro voler-dire*. Si tratta di seguire la traccia di un'*assenza* rispetto al pensiero rappresentativo e concettuale, che non la può cogliere poiché essa è attrice estetico-etica dell'Essere e non di un mondo di oggetti a portata di mano, inseriti nella prospettiva della presa di coscienza.

In altre parole, se la domanda di Levin – che si chiede se la fenomenologia possa diventare la parola di ciò che può essere solo *sentito* e *afferrato* come una traccia *risonante* del puro voler-dire della voce – è rivolta al coglimento di un inizio che non può in alcun modo ri-darsi come *presenza* (*inizio inapparente*, ma risalibile attraverso l'apparente), allora tale domanda, intesa come vettore del *recupero* e del *ritorno*,³⁶⁴ indica alla riflessione filosofica la strada di una *fenomenologia dell'ascolto* che è insieme *fenomenologia dello sguardo*. Entrambe, dall'interno dell'Essere, ristabiliscono i termini di quel *mondo estetico* dominato dalla *carne*: uno spazio di incomposibilità, di deiscenza, di inglobamento – *Urpräsentation* del *Nichturpräsentierbar*.³⁶⁵ Ora, se si tratta di un recupero e un ritorno alla dimensione preliminare dell'etico, allora tale dimensione non può che agire in quel mondo estetico dominato dalla carne, in cui ascolto e sguardo si coappartengono e si scambiano reciprocamente i termini ultimi della loro evenienza. Ci si ode con la gola (Malraux), così come ci si vede vedente e ci si tocca toccante; *io sono un essere sonoro*: così come sono al mondo vedente attraverso quel doppio di invisibile che il visibile manifesta sotto forma di un'assenza, così sono un essere sonoro per me e per l'altro nella pienezza della possibilità che vi sia parola sul mondo:

«Questa nuova reversibilità e l'emergenza della carne come espressione sono il punto di inserimento del parlare e del pensare nel mondo del silenzio.»

Solo così posso rispondere alla voce dell'altro che proviene dal silenzio originario in cui sono da sempre: perché mi ascolto mentre sono in ascolto, *sintonizzato* in un mondo linguistico di reversibilità; perché muovo non dalla sfera del pensiero di sorvolo e della possessione; perché non parto-da e non ritorno-ad alcuna coscienza, ma dalla sfera della riflessività del tatto e della vista, dei movimenti di fonazione e dell'udito e dalla loro iscrizione sonora, dall'avvolgimento del visibile sul corpo vedente come del tangibile sul corpo toccante:

«Quando la visione silenziosa cade nella parola e quando, di rimando, la parola, aprendo un campo del nominabile e del dicibile, vi si iscrive al suo posto, secondo la sua verità, in breve, quando essa trasforma le strutture del mondo visibile e si fa sguardo dello spirito, *intuitus mentis*, tutto ciò si effettua sempre in virtù del medesimo fenomeno fondamentale della reversibilità, che sostiene e la percezione muta e la parola, e che si manifesta tanto con una esistenza quasi carnale» dell'idea quanto con una sublimazione della carne.»³⁶⁷

Si tratta, allora di pensare fenomenologicamente quelle “forze” e quelle “leggi” ignote soggette alle apparenze, che costituiscono le articolazioni della luce, così come i modi di esibizione del suono e del tatto: insomma quell'inafferrabile che affascina e si ritrae e che prende il nome di idea musicale, idea letteraria, ma anche di dialettica dell'amore. Superare il buio, l'insonnia della notte, lo scoraggiamento, *vedere le idee* così come sentire la *petite phrase*, con un vedere che non è un mero vedere e un udire che non è un mero udire. Si tratta di seguire lo spirito là dove esso è condotto dalla propria inafferrabilità: *altrove*, nella dimensione della voce pura, del puro voler-dire, consegnati al ricordo dell'immemorabile apertura dell'aver-luogo della lingua e get-

tati nel destino della temporalità scissa e della negatività originaria – là dove la via del recupero e del ritorno costituisce l'interfaccia della reversibilità.³⁶⁸

Réversibilité; Ce passage du monde muet au monde parlant; Aufhebung inchiodato al suo *Vorhabe*; *Tourbillons*: forse andare incontro al mondo estetico vuol dire, propriamente, ascoltare il suo canto. *Il mondo estetico, eticamente, canta l'infinita ripetizione dell'origine, e lo canta come silenzio originario*: esso è la raccolta di tutte le possibilità del rendersi udibile del linguaggio nella parola. Ma che questo *passage*, inteso come reversibilità, sia quella stessa via del ritorno, nel recupero, è dato dalla nostra esistenza di esseri sonori per gli altri e per se stessi (che è, nello stesso tempo, anche un vedersi l'uno con gli occhi dell'altro), un intendersi e un sintonizzarsi: *l'entendre*, che è *comprendre* una frase accogliendola pienamente nel suo essere sonoro, ovvero nel suo senso emozionale che trascende e risale verso la voce che parla la parola nel suo suono pre-significativo, *la voce che vuole-dire il puro aver luogo del linguaggio*:

«Se consideriamo solamente il senso concettuale e terminale delle parole, è vero che la forma verbale sembra arbitraria. Le cose cambierebbero se considerassimo il senso emozionale della parola (ciò che abbiamo chiamato il suo senso gestuale) che, per esempio, è essenziale nella poesia. Allora ci si renderebbe conto che le parole, le vocali, i fenomeni sono altrettanti modi di cantare il mondo e che sono destinati a rappresentare gli oggetti non in ragione di una somiglianza oggettiva, come credeva l'ingenua teoria delle onomatopée, ma perché ne estraggono e, nel senso proprio del termine, ne esprimono l'essenza emozionale.»³⁶⁹

La strada finora percorsa fa da specchio a quella di Levin: il percorso è quello di un recupero della *giusta misura estetica*, da realizzare nei confini della dimensione etica della voce,³⁷⁰ in modo che l'armonia di carne e spirito emerga dall'interno del *mondo estetico che abitiamo fin dall'inizio, originariamente*, ossia da ogni eventualità del linguaggio, da ogni parola parlata, da ogni sonorità intesa, da ogni voce ascoltata, insomma, da ogni articolazione che appare e che opera nell'ineludibilità della contingenza e del linguaggio. Operazione, questa, che comprende la messa tra parentesi della coscienza del mondo storico al di qua dell'orizzonte mondano dell'esperienza (soggetto etico-storico), e della presa di coscienza del soggetto legislatore. Merleau-Ponty stesso era giunto, fin dalla *Phénoménologie de la perception*, a questa convinzione quando, con altre parole, ma con lo stesso intento, affermava:

«Analogamente, non ho bisogno di rappresentarmi la parola per saperla e per pronunciarla. Basta che ne possieda l'essenza articolare e sonora come una delle modulazioni, uno degli usi possibili del mio corpo.»

Ora, la *giusta misura estetica*, di cui parla Levin, si rileva nell'ascolto del canto del linguaggio, nell'azione/gesto che *rompe il silenzio* e rivela il *suono originario*, essenza del canto – la Musa. Ciò *segna* l'inizio, lo marca con un tono grazie al quale – e attraverso il quale – prende avvio non solo il parlare *tout court*, ma la filosofia stessa e il suo stesso interrogare. Un inizio tacito, silenzioso e invisibile, un inizio che si mostra nella lingua e nel parlare come ciò che anticipa e determina il suo aver-luogo: un

inizio e-vocato nella sonorità della voce silenziosa. Così lo descrive Merleau-Ponty qualche riga prima dell'ultima citazione qui sopra:

«Sia in chi ascolta o legge, sia in chi parla o scrive, c'è quindi un pensiero nella parola che l'intellettualismo non sospetta.»

Il ritorno alla soggettività estetica, partecipe e testimone del mondo estetico in cui vive ed è, istituisce un'interrogazione filosofica che si fa ascolto del silenzio primordiale *mentre* fa parlare il linguaggio dando parola all'interrogato. La partenza è sempre l'*entendre* l'apertura sul mondo, che è e rimane orizzonte di reversibilità.³⁷³ quell'universo di essere grezzo e di coesistenza in cui siamo da sempre già gettati, nel sentire e nel parlare, in maniera latente e dissimulata, *il mondo propriamente intorno a noi*. Si tratta di un'interrogazione che non potrà mai colmare del tutto la distanza, che non potrà mai riempire totalmente la domanda che il filosofare annuncia: un'interrogazione che *lascia essere*, restituendo lo spazio libero e risonante, a quell'essere effettivo – presente, ultimo e primo, la *chose même*, l'essere grezzo e selvaggio – che può essere colto solo per *trasparenza attraverso* e in prospettiva. Un'interrogazione che si scopre come *percezione* e *come continuo stato di stupore*

«come questo pensiero interrogativo che lascia essere il mondo percepito anziché parlo, e di fronte al quale le cose si fanno e si disfano in una specie di slittamento, al di qua del sì e del no.»

Proprio sul piano della domanda sulla filosofia così posta da Merleau-Ponty ritroviamo i termini del processo di *recupero* e *ripetizione* indicati da Levin. Se la filosofia interroga l'esperienza del mondo per far dire al mondo che cosa esso sia *prima* del suo essere cosa ovvia e riducibile a significati maneggevoli e disponibili – per intendere il voler-dire prima che dica ciò che significa – ciò vuol dire che la filosofia non fa che interrogare quella primitiva mescolanza tra noi e il mondo, *prima* di ogni riflessione e *prima* di dire ciò che è all'interno dell'aver-luogo del linguaggio.³⁷⁵ In tal modo la filosofia ritorna nel luogo della nostra *vita muta*, nello strato primitivo in cui accade il gesto che rompe il silenzio, gesto che la filosofia stessa *ripete* esemplarmente ogni volta nel momento stesso in cui, necessariamente, essa *dice* ciò che trova nel suo ritorno alle origini:

«La filosofia chiede alla nostra esperienza del mondo che cos'è il mondo prima di essere cosa di cui parla e che è ovvia, prima di essere stato ridotto in un insieme di significati maneggevoli, disponibili; essa pone tale domanda alla nostra vita muta, si rivolge a quella mescolanza del mondo e di noi che precede la riflessione, poiché l'esame dei significati in se stessi ci darebbe il mondo ridotto alle nostre idealizzazioni e alla nostra sintassi. Ma d'altro canto, ciò che trova ritornando così alle origini, la filosofia lo dice.»³⁷⁶

Ecco il punto: la filosofia dice ciò che trova all'origine. Ma come lo dice? Lo dice e insieme lo canta? Lo ricorda e insieme ne dà voce. La filosofia come interrogazione sulla fede percettiva; il pensiero interrogativo inteso come percezione; la filosofia

come riconquista dell'essere grezzo e selvaggio: il gesto, l'azione, la dinamica, il primo fiato che dà vita all'urlo, poi alla parola, insieme allo sguardo che si posa e lascia essere, tutto ciò non è altro che la conferma, rinnovata e perpetua, di uno stupore, iniziale e continuo, creatore, innovatore e restitutore, che ci fa abitare eticamente il mondo estetico, il mondo *prima che sia una cosa di cui si parla: étonnement* come donazione dell'inizio, dunque dono come ni-ente.³⁷⁷

A tale approdo giunge anche Levin, affiancando le conclusioni di Agamben, in un chiasma di autori e di pensiero entro il quale siamo anche noi. Così scrive Levin, infatti:

«Ne *Il linguaggio e la morte* Agamben suggerisce che, se noi supponiamo che l'origine del linguaggio sia il canto, allora, nonostante l'origine sia in quanto tale inaccessibile, essendo un evento che non può “ver luogo” nel tempo, il canto dell'origine del linguaggio potrebbe nondimeno essere commemorato, celebrato – non solo nel regno della poesia, ma anche nella prosa del pensiero filosofico, nella musica in cui quest'ultima dischiude cesure che permettono alle molteplici dimensioni della voce di essere ascoltate.»³⁷⁸

Il ritorno *all'abisso* chiasmatico, *ripetendo* di volta in volta la reversibilità, incontra il movimento di risalita *all'abitare*, e l'abitare ci *rinfaccia* l'essenza del *lasciar-essere*. Si abita in silenzio il lasciar-essere, ma è un silenzio che avvolge di nuovo la parola e che *non è il contrario del linguaggio*: è un silenzio che fa risuonare la parola nel *tono* filosofico, nella presenza sensibile e sonora della parola, nel canto emozionale del linguaggio.³⁷⁹ Il *gesto* (etico) che rompe questo silenzio *indica* l'abitare mentre si distrae da esso, avvolge la parola e ne mostra l'origine partecipando al lutto della sua perdita, oramai nella sua assenza. Che tale silenzio, rotto e dimenticato, memorabile e immemorato, non sia il contrario del linguaggio, ma la sua stessa possibilità, ci indica che il *recupero* del gesto che ha dato inizio all'apertura degli occhi, così come a quella della bocca, è avvolto in un invisibile inudibile che sopporta e penetra il visibile e l'udibile in ogni sua manifestazione. Solo risalendo al *sens émotionnel* si vive il linguaggio come gesto, come *quel gesto* che ristabilisce *l'abitare estetico* dell'uomo (all'interno e sul limite del *mondo estetico*) attraverso il gesto etico. Ma tale gesto iniziale, che rompe e recupera nello stesso tempo, ristabilisce a sua volta l'accordo sintonico e sinfonico tra il linguaggio e il mondo, tra me e il mio abitare. Ecco perché, forse, il senso emozionale della parola, così essenziale alla poesia – come dice Merleau-Ponty – ci rinvia al mondo non per rappresentarne i fatti o per categorizzare le esperienze – non per *dirlo* tramite il concetto – ma per ascoltarne la voce, che è la mia voce e la voce dell'altro: nel parlare le parole, le vocali, i fenomeni stessi, come modi di *cantare il mondo*.

Levin ci riporta a questa dimensione sonora del linguaggio, attualizzando proprio la traccia merleau-pontyana lasciata dalla *Fenomenologia della percezione*: parlare del mondo è la modalità di espressione dello stare al mondo; dire del mondo ciò che può dirsi è-già inscritto nell'apertura del voler-dire quale abisso della voce silenziosa – quella che dobbiamo ritrovare nella nostra primitiva condizione di esistenza – e fa del canto il modo di parlare più proprio, la dimensione etica dello stare e dello stare-insieme nel comune orizzonte. Insomma, prima di dirci e dire come stanno le cose e come stiamo noi, nel parlare e nell'intenderci, nel raffigurare e nel comunicare, esiste ed è preliminare

«nel linguaggio che parliamo, una dimensione comunicativa sensibile, corporea, che è già da sempre operante prima e al di sotto della formulazione dei contenuti semantici e cognitivi, prima e al di sotto del coinvolgimento e dell'intenzionalità dominante di un soggetto egologico. Si tratta dunque di un certo modo di parlare, di un certo uso del linguaggio che, in virtù della sua tonalità, della sua apertura cor-rispondente al mondo, della sua apertura comunicativa agli abitanti del mondo, raccoglierebbe – senza imporre alcuna unità – nel registro memorativo delle sue proprie risonanze e dei suoi riverberi, tutte le diverse voci che lo hanno reso pronunciabile, lasciando che queste stesse voci siano sentite come tali al suo interno.»

Potremmo dire, e giungere a concludere qui parzialmente, che si tratta di un coro di voci che raccoglie e rammemora il modo di parlare cantato – il canto del mondo e della terra da cui inizia il discorso e da cui si stacca, nietzscheanamente, l'individuo per andare incontro al suo destino mortale e al suo scacco linguistico. Si tratta del coro, della voce silenziosa e cantata che non dice il *come* del mondo, ma lo indica mostrandone il suo '*che è*', che lo canta dando voce – lamento – al muto immemorato, al nulla che è nella voce.³⁸¹ Agamben giunge sulle medesime rive attraversando il destino della *Voce sigetica*, la voce senza suono di Sigé che chiama dal suo abisso in direzione del destino etico dell'uomo e lo accompagna lungo il tracciato del linguaggio – il cammino della filosofia nel tempo della storia e nella necessità del suo compito:

«La Voce non vuole alcuna proposizione e alcun evento; essa vuole *che il linguaggio sia*, vuole *l'evento originario*, che contiene la possibilità di ogni evento. La Voce è la dimensione etica originaria, in cui l'uomo pronuncia il suo *sì* al linguaggio e consente che esso abbia luogo. [...] Consentire al linguaggio significa far sì che, nell'esperienza abissale dell'aver-luogo del linguaggio nel togliersi della voce, si apra all'uomo l'altra Voce e, con questa, la dimensione dell'essere e, insieme, il rischio mortale del nulla.»³⁸²

La riflessione di Agamben si accompagna al discorso di Levin, e accompagna il nostro, nel pensare il *tempo* iniziale come il 'luogo' comune a filosofia e musica; 'tempo-luogo' della Voce del canto che inizia la parola e 'tempo-luogo' del coro che canta l'inizio dando corpo all'uomo nel suo destino storico. C'è un passo di Agamben che ci riporta a Nietzsche e ci riconduce al nostro discorso, come annuncio di ciò che ci ha condotto fin qui:

«La parola, che vuole cogliere la Voce come Assoluto, che vuole, cioè, essere nel proprio luogo originario, deve, pertanto, essere già uscita, assumere e riconoscere il nulla che è nella voce e, traversando il tempo e la scissione che le si rivela nel luogo del linguaggio, far ritorno a se stessa e, assolvendosi dalla scissione, essere alla fine là dove, senza saperlo, era già stata in principio, cioè presso la Voce.»³⁸³

Qui inizia il viaggio della filosofia che dà parola a se stessa e a se stessa ritorna, abbandonando il silenzio sigetico dell'Assoluto e aprendosi all'angoscia dell'esistenza e alla meraviglia dell'essere; ma qui inizia anche il viaggio della musica che dà corpo a se stessa e a se stessa ritorna nell'articolazione del suono, abbandonando l'inespri-

mibile suono del silenzio e aprendosi al lamento e allo stupore dell'ascolto, raccogliendo le voci nel coro che rammemora l'apertura iniziale della parola:

«Solo nell'Assoluto la parola, che ha fatto esperienza del "dolore della casa" e del "dolore del ritorno", che ha fatto, cioè, l'esperienza del negativo che sempre già regnava nella propria dimora abituale, raggiunge ora veramente il proprio inizio, è presso la Voce.»³⁸⁴

L'originaria esposizione della voce mostra la dimensione sensibile e corporea del linguaggio all'interno dell'emersione sonora della corallità delle voci: essa mostra che *io sono un essere sonoro* e che la filosofia che deve iniziare nuovamente penetra il pensare cogliendone pienamente la sua tonalità: è una filosofia dell'ascolto. Là dove il linguaggio esprime null'altro che se stesso, esso mostra la sua origine comune con la musica, sul fondamento della voce che *vuol-dire* e che apre l'aver-luogo della lingua. Come la lingua, la musica dà voce alla muta natura e al corpo sonoro, che così risuonano insieme nella domanda iniziale fino a cadere nell'articolazione del negativo. *Pensiero filosofico e pensiero musicale, pensare in filosofia e pensare in musica* si connettono nell'intreccio chiasmatico che è interrogato dalla filosofia, così come dalla musica. La dimensione originaria della voce consente il ritorno, nell'evocazione, all'universo grezzo della coesistenza nel quale siamo gettati e con il quale abbiamo a che fare, consapevoli che la possibilità di intenderlo non potrà mai colmare la distanza da esso e che, per quanto *sprofondati* nel negativo, questo non sarà mai risalito fino al *fondo*. Il pensiero filosofico diviene uno con quello musicale proprio nell'istante della domanda fondamentale: l'iniziale stupore che solo la percezione può interrogare, nel lasciar-essere del mondo effettivo e nel cogliere l'aperto della voce muta nel tratto della sua sonorità.

'*Sono un essere sonoro*' è, dunque, lo sfondo dell'etica, nell'unità col sostrato estetico.³⁸⁵ L'eco di queste pagine merleau-pontyane, risuona in queste parole di Agamben che riassumono il compito della filosofia, così come ce lo siamo assegnati a noi stessi:

«Abbiamo visto che l'apertura originale del linguaggio, il suo aver-luogo, che schiude all'uomo l'essere e la libertà, non può essere detta, a sua volta, nel linguaggio. Solo la Voce ne mostra, in una muta meraviglia, il luogo inaccessibile e pensare la Voce è, perciò, necessariamente il compito supremo della filosofia. In quanto la Voce è, però, ciò che sempre già scinde ogni esperienza di linguaggio e struttura originariamente la differenza di mostrare e dire, essere e essente, mondo e cosa, cogliere la Voce può significare soltanto pensare al di là di queste opposizioni: pensare, cioè, l'Assoluto.»

Il significato etico di questo tentativo di recupero/ripetizione dell'abitare risiede nel sentire la voce dell'inizio, nell'ascoltarne il canto; in tale desiderio c'è il bisogno di prestare ascolto alla sensibilità del proprio corpo che, dall'interno della reversibilità, recupera questo stato iniziale e lo ripete di volta in volta uguale e diverso. Ma il gesto – e l'ascolto – che lo recupera, pur avendo un significato etico, ci dicono che quell'abitare, nel lasciar-essere, riposa sull'estetico, su una carne che ascolta e vede, parla e tace, da sempre, ora, qui.

2. “...als Hören der Stimme des Freundes, den jedes Dasein bei sich trägt”, scrive Heidegger,³⁸⁷ dice Derrida.³⁸⁸ *Dasein* porta con sé la figura della voce dell’amico, né dentro né fuori di sé, né nell’orecchio né al di là dell’orecchio, intendendolo nella *possibilità* di ascoltarlo ed essere inteso a sua volta. Dunque, non si tratta di intendere ciò che l’amico *dice*: ciò che importa non è il detto, quello che dice la voce dell’amico, ma la sua voce, o meglio, l’ascolto (*das Hören*) della sua voce.³⁸⁹ L’amico è un altro *Dasein* proprio perché porta con sé, allo stesso modo, la mia voce e io sono *Dasein* per lui: egli porta con sé (*bei sich*) la mia voce e mi porta la sua, né troppo vicino né troppo lontano, nell’*evocazione*, e perciò in quanto *figure, presso il Dasein che io sono*.

Siamo di fronte a uno dei motivi principali per cui *Dasein* non è soggetto, non è ‘io’, non è individuo: *Dasein* è colui che porta la voce, e a partire dall’ascolto della voce dell’amico si potrà meglio comprendere che cosa vuol dire propriamente *Dasein*. L’analisi che conduce a tale comprensione passa attraverso la costellazione semantica del *tragen* che marca uno dei modi della *differenza* (*Unterschied*): segnatamente il privilegio dell’*Austrag*. Sulla verticale di questa differenza, *Austrag* occupa lo spazio della chiamata (*Ruf*) di ciò che non è né vicino né lontano, né interno né esterno, ovvero apre lo spazio originario del linguaggio che, attraverso la parola, parla: *Die Sprache spricht*.

Lo *scarto* fa essere nell’inizio in quanto *Unterschied – diaphorà*: il suo gesto pronuncia il *dissidio*, lo dispiega *spiegando* lo scarto e la deriva che da qui in poi siamo – la costellazione concettuale dell’abisso sigetico, del negativo dell’esistenza, ma anche della *Geworfenheit*, come dell’*être rivé* dell’evasione levinasiana – e *annuncia l’assenza di quell’inizio*, mentre le cose si mettono al mondo, mettono con ciò il mondo, si *piegano* diventando nel loro esser-cosa le cose che sono. Derrida così parafrasa lo Heidegger di *Die Sprache*:

«Dispiegando il loro esser-cosa, esse [le cose, *die Dinge*] “gestano” il mondo [lo portano nel corso di una gestazione, lo portano a termine, gli conferiscono un comportamento, un contegno, una figura, un gesto].»

Ora, il gesto della gestazione partorisce il mondo nell’*Austrag* e, insieme, mostra l’intimità raccolta nella differenza/*diaphorà*. Per Heidegger, secondo Derrida, tale gesto, inchiodato nella differenza, *lascia essere*, cioè *offre, accorda* – nel senso dell’*accordo*, della parola accordata, ma anche dell’*harmonia*, dell’*accordo musicale* percepibile dall’orecchio – alle cose il loro essere, il dispiegarsi di ciò che esse sono. Le cose *sono lasciate essere* – nella differenza che le dispiega, e sono propriamente l’indicazione (l’indicativo) di tale *Unter-schied*, attraverso il gesto che partorisce, portandole a gestazione – nell’armonia di una *accordo-gönnen* che, *dispiegandosi all’ascolto*, apre ciò che deve poter essere recuperato nell’incontro (nel mettersi in ascolto) con il *tono*. Nell’incontro si evoca l’effetto iniziale di una *parola che parla*, e non meramente di una parola che *dice*. Così Derrida:

«Le cose portano a termine il mondo. Il mondo è l’accordo delle cose, il mondo è uguale all’accordo delle cose, il mondo accorda le cose nel duplice senso di dare le cose, dare alle cose la loro essenza ma anche il loro accordo.»

Poiché il pensiero del *tragen* e dell'*Austrag* è estraneo a ogni dimensione *oggettiva*, così come a ogni dimensione *significativa*, solo *Dasein* – e non la psiche o il soggetto cosciente o inconscio – porta con sé la vocazione della voce come *Stimme*, e dell'insieme delle parole con essa imparentate (*Stimmung*, *Bestimmung*, *Übereinstimmung*, *Einstimmung*, *Verstimmung*). È proprio una di queste parole – *Gestimmtheit* – che conduce a *Befindlichkeit*, ossia all'esistenziale che costituisce il *Da* e che consente di ritornare a un ambito del discorso e della comprensione preliminare rispetto al *logos* metafisico: all'originaria esposizione della voce, direbbe Levin rifacendosi a Merleau-Ponty, alla dimensione sensibile del linguaggio – il pre-personale che giace da sempre nella mia esistenza personale:

«per il quale il mondo esiste prima che ci sia io e che in questo modo stabiliva il mio posto.»

Questa dimensione pre-personale è il corpo, il *cuore del soggetto* che aderisce sì ciecamente al mondo, ma che dà senso all'inizio della vita, rendendola *mia*, e che si ripresenta in ogni momento successivo di essa marcando ogni ulteriore percezione dello spazio: la soggettività corporea, dunque, come pre-personale, istituisce fin da sempre e di volta in volta *una comunicazione con il mondo più vecchia del pensiero*. Siamo dunque nello stesso ambito introdotto da Heidegger e Merleau-Ponty ci consente di pensare *Dasein* insieme al suo corpo, o il corpo come *Dasein* in ascolto. Insomma, Derrida riconosce che *io sono un essere sonoro* e che *la nostra esistenza di esseri sonori per gli altri e per se stessi contiene tutto ciò che è richiesto perché ci sia comunicazione, scambio, parola sul mondo*.³⁹³ *Dasein* apre e come tale è aperto perché è voce dell'altro, voce *bei sich*. Con ciò l'analitica esistenziale declina verso una fenomenologia dell'ascolto così che:

«nessun discorso (*Rede*) è possibile senza intendere, anzitutto nel senso della comprensione (*Verstehen*, *Verständlichkeit*), non c'è intesa o *Verstehen* senza ascolto (*Hören*).»

Apertura e ascolto vanno insieme, così come lasciar-essere e accordare: in Heidegger, ciò ha a che fare con il linguaggio e col suo fondamento ontologico-esistenziale – *Rede*, che comprende l'orecchio del *Dasein* a partire dal suo *Hören*. Il movimento di accesso alla parola fa tutt'uno con lo *Hören* – *la parola parla* e l'accesso a essa è il suo dis-porsi nel discorso – e questo marca la situazione della differenza/*diaphora*: il recupero/ritorno non si orienta verso l'orizzonte dei significati o verso lo spazio simbolico, ma verso la Voce come elemento etico-(logico)-estetico originario, cui risponde l'intendere come ascolto (un comprendere estetico situato emotivamente nella diaferenza).³⁹⁵ Derrida lo dice a suo modo chiaramente:

«Se la voce dell'amico è costitutiva dell'apertura del *Dasein* al suo poter-essere più proprio, vorrà dire che non v'è *Dasein* senza ascolto, non c'è proprietà, anzi prosimità a sé del *Dasein*, senza questo *bei sich tragen* dell'altro differente, dell'altro-differente come amico ma dell'altro. [...] L'apertura del *Dasein* al suo poter-essere più proprio, come ascolto della voce dell'altro in quanto amico, è assolutamente

originaria. [...] La voce dell'altro amico, dell'altro in quanto amico, l'orecchio che gli tendo, è la condizione del mio esser-proprio. Ma questa voce definisce tuttavia la figura di una con(divisione) e di una appartenenza originarie, di un *Mitteilen* o di un tutto ciò che, come dice Heidegger in questo brano, è '(con)diviso' con l'altro nel *Mitsein* del discorso, dell'indirizzarsi e della risposta.»³⁹⁶

Insomma, pare che la strada del ritorno/recupero non sia una strada percorribile da soli: l'etico si stabilisce proprio nella frattura della differenza e rimanda all'eco dell'unità delle voci in essa risonante. Non c'è l'esser-proprio di *Dasein* senza la voce dell'amico, che è amico proprio perché ne condivide l'origine e la via del ritorno. La fenomenologia come tale (*als*) – il precisamente fenomenologico, dice Derrida – è *fenomenologia dell'ascolto* che traduce il pre-personale nell'intercorporeità chiasmatica: è la *carne universale* che determina, come dice Levin, la parola parlante sintonizzandola con gli scarti e con l'apertura estatica a quell'alterità costitutiva del livello più profondo del nostro modo corporeo di essere-nel-mondo.

Per compiere il recupero/ritorno è necessario mettersi in ascolto della voce che sorge dal nostro essere intercorporeo, dalla carne universale che Derrida rintraccia nel *Dasein* heideggeriano votato all'ascolto; così Derrida:

«Il *Dasein* ascolta (*hört*) perché può comprendere o può intendere, nel senso di *verstehen*. Come essere-nel-mondo comprensivo dell'altro, il *Dasein* è all'ascolto ('*hörig*'; parola che Heidegger lascia tra virgolate per sottolineare il gioco che fa passare dall'ascolto come "*hören*" all'ascolto come obbedienza, addirittura come sottomissione o soggezione). E in questo ascolto obbediente c'è sicuramente l'appartenenza del *Dasein*: perciò quest'ultimo è *zugehörig*, appartiene già a quel che si potrebbe chiamare l'appartenenza o la (con)divisione della comunità.»³⁹⁷

Anche il filosofo, carne e *Dasein* anch'esso, appartiene e condivide la comunità, nel modo proprio dell'*anèr philòsophos*, antico ma riattualizzato nel processo della *Destruktion*, come esperienza di appropriazione decostruttiva della tradizione, ma soprattutto come esperienza dell'aprire il nostro orecchio rendendolo libero di cogliere ciò che nell'ente è il suo essere.³⁹⁸ Ora, se l'analisi di Derrida correttamente ci porta alla radice della cor-rispondenza – ovvero al cor-rispondere alla chiamata dell'essere attraverso l'esperienze dell'intendere l'armonia del cor-rispondere, come ascolto della *symphonia* del differire e dello stare, e di un comprendere che perciò è pre-logico, dunque *estetico* – allora il cammino della *Destruktion*/decostruzione può apparirsi al movimento di riabilitazione ontologica del sensibile e al recupero dell'origine etico-estetica della cor-rispondente sintonia con l'origine dell'esperienza esistenziale e linguistica.

Ma poiché tale 'doppio movimento' armonizza la differenza e la distanza, sul piano del *philèin* e del cor-rispondere al *lègein* – l'accordo delle voci (*Einklang*) – allora tale sin-armonia sensibile a un orecchio quasi musicale assegna e porta con sé il canto e fa della musica ciò che mostra ed esprime il continuo e reiterato esperire l'origine nella sua assenza mai più presentificabile.³⁹⁹

Con ciò, insieme a Derrida, a fianco di Levin, si può dire che solo abitando eticamente il mondo estetico esso torna a essere disponibile a un pensiero che deve potersi metter

in ascolto della voce e del silenzio, deve ritornare a essere pensiero sinfonicamente cor-rispondente a un canto e una musica a cui è ricondotto quell'essere sonoro che sono, un pensare ecologico che lascia-essere nella *Destruktion* e che pensa l'intesa nella dimensione etica della corrispondenza; un *Entsprechen* dello *sprechen* e della *Sprache* di una pre-soggettività collettiva, di una corrispondenza comune – secondo il comune *lègein*. Ciò che coglie la filosofia è lo stesso di quel che è colto nella musica: l'orecchio dell'*Einklang* – *harmonia/symphonia* – ascolta ciò che è presso la disposizione originaria in quanto *thaumàzein*: il misterioso *pathos*, l'*arché* cui si presta orecchio, innanzitutto e perlopiù per intendere ciò che propriamente va pensato:

«*Philosophia* è il corrispondere compiuto in proprio, quel corrispondere che parla in quanto presta attenzione all'appello dell'essere dell'essente. Il corrispondere porge l'orecchio alla voce dell'appello. Ciò che come voce dell'Essere si rivolge a noi e ci chiama in causa determina il nostro corrispondere.»⁴⁰⁰

Note

- 1 Gianni Carchia, *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 90.
- 2 Un'analisi esaustiva del rigetto del tragico da parte di Platone la troviamo nel saggio di Stephen Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, trad. it. a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 2009, in part. il cap. 3: *La mimesis e la vita migliore: il rifiuto platonico del tragico*, pp. 93-110.
- 3 Continuiamo a fare riferimento alla lettura di Carchia dell'estetica platonica, poiché vi ritroviamo gli elementi critici su cui poggiare la nostra sintesi.
- 4 Giovanni Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, EDT, Torino 1991, p. 33.
- 5 G. Carchia, *L'estetica antica*, cit., p. 33. Vd. anche: «Il *logos* retorico nasce, dunque, come trionfo della parola mimetica, come parola aderente a tutte le pieghe del reale, capace di renderne la connessione (*logos*) proporzionata», Ivi, p. 28.
- 6 Il significato originario del termine *harmonia* era quello di “connessione, patto e convenzione”, adattato in senso musicale all'uso di “accordatura di uno strumento musicale” e quindi di “disposizione degli intervalli all'interno della scala”. Di fatto venne subito a definire quel complesso di caratteri che formavano il discorso musicale secondo la disposizione degli intervalli, l'altezza dei suoni, l'andamento e lo sviluppo della melodia, del colore, dell'intensità e del timbro all'interno di una regione o di un'area geografica e culturale.
- 7 Pindaro, *Pitiche* XII, 35-43.
- 8 Jean-Pierre Vernant, *La morte negli occhi*, trad. it. di C. Saletti, Mulino, Bologna 1987.
- 9 Aristotele, *Politica*, 1342b, Laterza, Bari 1973, p. 279.
- 10 Ho affrontato il tema dello sguardo in una chiave fenomenologica e non platonica nel mio saggio *Lo sguardo dell'essere*, Carocci, Roma 2002.
- 11 Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. a cura di G. Riconda, Mursia, Milano 1991.
- 12 Ivi, pp. 300-301.
- 13 Ivi, p. 302.
- 14 Ivi, p. 304.
- 15 Ivi, p. 305.
- 16 Ivi, pp. 274-275.
- 17 Ivi, p. 277.
- 18 Ivi, p. 285, corsivi miei.
- 19 Ivi, p. 291.
- 20 Ivi, p. 307.
- 21 Ideale dell'arte globale che fin da subito il giovane Nietzsche individua come modello passato (modello greco) e come ideale di cui riappropriarsi, in una nuova *concentrazione*. Cfr. Friedrich Nietzsche, *Frammenti postumi I, 1869-1871*, trad. it. di G. Colli, Adelphi, Milano 1989, in part. PI 15a, inverno 1869, pp. 73-75.
- 22 Friedrich Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, trad. it. di G. Colli, Adelphi, Milano 1991.
- 23 «attraverso continui contrasti fra la presunta tradizione e l'orecchio naturale si giunge al punto di comporre musica non più per l'orecchio, bensì per l'occhio. Gli occhi dovevano ammirare la destrezza contrapuntistica del compositore: gli occhi dovevano riconoscere la capacità espressiva della musica.»; F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, cit., p. 6. Vd. anche F. Nietzsche, *Frammenti postumi I*, cit., p. 39.
- 24 «L'azione entrò a far parte della tragedia soltanto col dialogo. Ciò dimostra come fin dall'inizio in questo genere artistico non si mirasse affatto al (azione), bensì al *pathos*.»; F. Nietzsche, *Frammenti postumi I*, cit., p. 75.
- 25 Sul carattere distratto e deconcentrato dell'ascolto di un prodotto standardizzato – un prodotto uguale a se stesso e nel continuo riprodursi in altro, a cui l'ascoltatore si adegua armonizzandosi allo standard e feticizzando l'opera nel suo valore di consumo – che impedisce ogni ascolto concentrato sull'opera in vista del superamento dell'eternamente identico è ritornato Adorno nel celebre saggio del 1938 *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, trad. it. di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1974, in part. pp. 35-36.
- 26 F. Nietzsche, *Frammenti postumi I*, cit., p. 80.
- 27 Ivi, p. 81. Come ha sottolineato Emanuele Severino riferendosi alla visione nietzscheana della sa-

pienza dionisiaca, Nietzsche considera la musica *la lingua primordiale che esprime la verità essenziale della vita* e da tale lingua primordiale prende vita la parola: *la musica è il testo originario al quale le parole tentano di adeguarsi, non viceversa*. Cfr. Emanuele Severino, *Il parricidio mancato*, Adelphi, Milano 1985, pp. 46-47.

28 Ivi, p. 84. Vd. anche p. 89. Eterno contrasto e gioia dell'annullamento: Severino avvicina Nietzsche a Eraclito là dove *pólemos* è padre di tutte le cose, così come Dioniso è l'eterno sofferente pieno di contraddizioni, la voce del cedimento dell'Uno da cui nascono tutte le cose. La musica è la voce del *pólemos* come è la voce del divenire. E. Severino, *Il parricidio mancato*, cit., p. 47.

29 F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, cit., p. 7.

30 «Il nostro intelletto corrisponde alle cose, cioè è sorto come analogo alle cose, ed è diventato sempre più analogo alle cose. Esso è costituito dalla stessa materia delle cose, logica, ecc.; è un servitore incondizionato della volontà. Esso rientra nel regno del numero»; F. Nietzsche, *Frammenti postumi I*, cit., p. 86.

31 Ivi, pp. 87-88.

32 F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, cit., p. 17. Vd. anche *Frammenti postumi I*, cit., p. 88.

33 F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, cit., p. 11.

34 Ivi, p. 8. L'idea di una *filosofia seria* che abbia accesso allo spirito della musica è accennato in un frammento del 1871, il 9 [34] in *Frammenti postumi II*, p. 90, di cui parleremo più sotto. Ma a noi questa filosofia seria non può non richiamarci alla mente, nei termini di una familiarità filosofica, anche quel paradosso in senso fondante della domanda filosofica, la domanda da cui non ci si deve aspettare un sapere quanto a *prendere-le-distanze* da un sapere-già, in una sorta di fuga apparente del pensiero verso il luogo stesso della comprensione filosofica, quello sforzo di comprensione (*sforzo di risalimento*, istanza critica della filosofia) che dall'interno prende le distanze dal concreto riguardandolo e ripetendolo per cercare di giungere a qualcosa che non si potrà mai possedere interamente e definitivamente, ma che costituisce la condizione di quello spazio e di quel luogo da cui è partito il domandare. Insomma, penso al Garroni di *Senso e paradosso* (Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 112-128).

35 «Il poeta guardava i personaggi della scena dal punto di vista del coro, e assieme a questo guardava il pubblico ateniese: noi, che abbiamo soltanto il libretto, guardiamo il coro dalla prospettiva della scena. Il significato del coro non può essere esaurito con un'immagine.»; F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, cit., p. 17.

36 «Certo anche la parola ha lo stesso compito, ma per la parola è assai più difficile – e possibile solo allungando la strada – risolvere tale problema. La parola agisce anzitutto sul mondo concettuale, e solo partendo di qui può giungere al sentimento [...] La musica invece colpisce immediatamente il cuore, in quanto essa è il vero linguaggio universale, inteso in ogni luogo.»; F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, cit., pp. 20-21.

37 F. Nietzsche, *Frammenti postumi I*, cit., pp. 96-97. Più tardi Nietzsche canterà la notte nello *Zarathustra* là dove nell'oscurità notturna tutte le fontane zampillano e l'anima vibra nel canto di un amante che sgorga dalla sorgente. Nella notte si intona il canto dell'origine e le illusioni della luce sono finalmente abbandonate al loro gioco con le ombre. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, trad. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1976, *Il canto della notte*, pp. 127-129.

38 F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, cit., p. 21.

39 «Questa è la culla del dramma. Esso non comincia per il fatto che qualcuno si camuffi e voglia suscitare in altri un'illusione: esso nasce piuttosto quando l'uomo è fuori di sé e crede di essersi trasformato per incantesimo. Nello stato di "esser fuori di sé", di estasi [...] In estrema analisi è di qui che proviene il profondo stupore, suscitato dalla vista del dramma: il terreno vacilla, vien meno la fede nell'indissolubilità e nella rigidità dell'individuo.»; *Il dramma musicale greco*, cit., pp. 12-13. Vd. anche F. Nietzsche, *Socrate e la tragedia*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, cit. p. 36.

40 F. Nietzsche, *Socrate e la tragedia*, cit., p. 40. Vd. anche *Frammenti postumi I*, cit., pp. 26 e 95.

41 F. Nietzsche, *Socrate e la tragedia*, cit., p. 44.

42 «La bella composizione del dramma: si è tentati e allettati a disporre le scene successive l'una accanto all'altra, come quadri, e ad analizzare questa immagine complessiva secondo la composizione. Questa è una vera confusione di principi artistici, in quanto si applicano alla successione le regole della coesistenza. Non si cerchi di *abbracciare con lo sguardo* la pura successione, per esempio un pezzo di musica: è un errore parlare qui di una visione architettonica del tutto; lo stesso vale per il dramma.»; F. Nietzsche, *Frammenti postumi I*, cit., p. 32 (vd. anche p. 73).

43 F. Nietzsche, *Frammenti postumi I*, cit., p. 81.

44 F. Nietzsche, *La visione dionisiaca del mondo*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, cit., p. 49.

45 Ivi, p. 53.

46 Ibid.

47 Così Nietzsche descrive l'ottimistica illusione che il popolo greco si è dovuto dare per sopportare il dovere dell'esistenza, parole che descriverebbero allo stesso modo l'urgenza sulla quale è fondato il melodramma

moderno: «Vedere la propria esistenza – quale si presenta – in uno specchio trasfigurante, e difendersi con questo specchio dalla Medusa, ecco la strategia geniale della “volontà” ellenica, in generale per poter vivere. Come avrebbe infatti potuto sopportare altrimenti l’esistenza quel popolo infinitamente sensibile, così splendidamente recettivo al dolore, se tale esistenza non gli si fosse rivelata, avvolta da una gloria superiore, nei suoi dèi?»; F. Nietzsche, *La visione dionisiaca del mondo*, cit., p. 57.

48 Ivi, p. 59.

49 Ibid.

50 «La contemplazione, la bellezza e l’illusione circoscrivono la sfera dell’arte apollinea: si tratta del mondo trasfigurato dell’occhio, che crea artisticamente nel sogno, con le palpebre abbassate.»; F. Nietzsche, *La visione dionisiaca del mondo*, cit., p. 60.

51 Nel mondo dell’orecchio il *pathos* della possibilità trae a sé anche la *verità* verso cui muove sempre la gloria del filosofo. Ma quale verità è quella vera? Qualche mese dopo, nel natale del 1872, Nietzsche scrive una delle cinque prefazioni per cinque libri non scritti intitolata *Sul pathos della verità*. Il filosofo è uomo quando vive e quando segue il destino che si oppone alla sorte dell’animale cosciente. Solo là dove il filosofo lascia il cammino della verità come disperazione e annientamento, la verità della conoscenza che condanna eternamente alla non verità, egli può convertirsi alla fede in una verità raggiungibile nel risvegliandosi nel *pathos* della verità. L’arte è più potente della conoscenza perché vuole la vita anziché annientarla e la vuole intendendo il *pathos* della verità nel presente insolito e stupefacente. Il *pathos* della possibilità è lo stesso che il *pathos* della verità nell’arte, ossia lo *spirito della musica*. Vd. F. Nietzsche, *Sul pathos della verità*, in *La filosofia nell’epoca tragica dei greci*, cit., pp. 87-89.

52 F. Nietzsche, *La visione dionisiaca del mondo*, cit., p. 61.

53 Ivi, p. 62.

54 Ivi, p. 63.

55 Ivi, p. 69.

56 «Ma dov’è la forza che può disporre il suo animo a credere nei miracoli, e per cui egli può vedere ogni cosa come dovuta a un incantesimo? Che cos’è che può vincere la forza dell’illusione, depotenziandola come simbolo? È la musica.»; Ivi, p. 70.

57 Ivi, p. 73.

58 Ivi, p. 74. Severino qui indica la musica, in consonanza con le nostre posizioni, come *casa natale della parola*: “come rievocazione del grido, la musica non ha bisogno di parole: sta nella casa natale della parola e abitandola indica la flessione degli inflessibili, il divenire del mondo”; E. Severino, *Il parricidio mancato*, cit., p. 48.

59 Ivi, p. 76.

60 Friedrich Nietzsche, *Frammenti postumi II*, trad. it. di G. Colli, ora a cura di G. Campioni, Adelphi, Milano 2004, pp. 183-200.

61 Ivi, pp. 75-76. Il circolo della Camerata fiorentina dei Bardi fu protagonista della stagione che diede avvio al melodramma basato sulla retorica del verosimile e sulla teoria degli affetti. I principali teorici della musica che nella seconda metà del XVI secolo animarono il circolo furono Vincenzo Galilei, Jacopo Corsi, Giulio Caccini, Pietro Strozzi, Girolamo Mei, tutti ispirati dalle teorie musicologiche di Gioseffo Zarlino (1517-1590). Nel *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) Vincenzo Galilei sosteneva il primato della parola nei confronti della musica e la conseguente indicazione che la produzione e l’ascolto musicale fossero basati su una comprensione del significato del testo musicato e, quindi, sulla capacità comunicativa ed espressiva di valori semantici e sentimentali. Il “recitar cantando” e il “cantar ad aria” secondo un’unità della monodia semplice e comprensibile, elaborata in quegli anni da Giovan Battista Doni, rispettosa del ritmo poetico ed espressione del sentimento individuale, furono gli strumenti attraverso i quali l’opera divenne arte musicale mimetica, espressione dell’azione dell’uomo e delle sue emozioni, tradotte nell’ascolto da uno spettatore attento al valore comunicativo dell’opera. Al rifiuto della polifonia fiamminga – che sarà rivalutata dalla Seconda Scuola di Vienna – ritenuta un modello edonistico la cui sovrapposizione delle voci e delle fughe contrappuntistiche rendevano incomprensibile il testo annullando le sue qualità espressivo-linguistiche (musica come espressione degli affetti e del contenuto concettuale), veniva contrapposto lo *stile rappresentativo* che trasformava il principio musicale in discorso e in figurazione teatrale, dando avvio alla stagione dello spettacolo melodrammatico. Esemplare come spiegazione di questo manifesto musicologico è un passo di Giulio Caccini, da *Le nuove musiche* del 1602, in cui dichiara convinto di: «[...] non pregiate quella sorte di musica, che non lasciando bene intendere le parole, guasta il concetto e il verso, ora allungando e ora accorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia, ma attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone et altri filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella e il ritmo e il suono per ultimo, e non per lo contrario [...] Perocché alla buona maniera di comporre e cantare in questo stile serve molto più l’intelligenza del concetto e delle parole, il

gusto e l'imitazione di esso così nelle corde affettuose come nell'esprimerlo con affetto cantando, che non serve il contrappunto»; (citato in G. Guanti, *Estetica musicale*, La Nuova Italia, Milano 1999, pp. 112-113, testo in cui troviamo una chiara sintesi del problema in questione nei capp. 8 e 9, là dove Guanti puntualizza che questa concezione tardorinascimentale conduce la musica a diventare un'arte della rappresentazione, oltre che uno strumento di comunicazione e un'applicazione teatrale, vicina alla figuratività pittorica e poetica avente come fine l'espressività linguistico-retorica, la comunicazione concettuale, l'edificazione morale legata a un uso politico del teatro musicale, la trasmissione emotiva supportata dalla spettacolarizzazione e dall'interpretazione del cantante, insomma, per dirla con Nietzsche, la concezione socratico-platonica della musica). Pertanto Caccini, come il Galilei, riteneva egemonico il linguaggio musicale basato sul primato del discorso parlato rispetto alla musica sovrapponendo il modello poetico-letterario a quello musicale e sonoro e costruendo un impianto operistico rappresentativo.

62 Ivi, p. 79.

63 Nelle intenzioni di Nietzsche il programma luterano di riforma della liturgia portava con sé la concezione della musica come linguaggio autonomo basato sul senso della musica che, a partire dal suo elemento sonoro, sosteneva il valore etico-religioso. Differenziandosi dalla visione controriformistica - che negava autonomia al valore espressivo della musica indipendente dal testo poetico e liturgico sostenendo che la musica debba essere un mezzo per elevare con chiarezza e perspicuità il contenuto spirituale del testo - la concezione della musica di Lutero la considerava un'arte che elevava lo spirito attraverso i propri mezzi, la musica in quanto tale, a cui la collettività dei fedeli corrispondeva in termini di partecipazione con canti in lingua tedesca. Furono perciò composti inni e corali basati sulla pratica dell'*alternatim* in cui i fedeli rispondevano all'unisono alle polifonie cantate dalla *Kantorei* con inframezzi di versetti sull'organo. Vd. Ivi, p. 80.

64 Ivi, p. 82. La critica nietzscheana è riferita alla definizione del cantante di Giovan Battista Doni inteso come interprete di una voce individuale (il personaggio) basata sulla monodia accompagnata, ossia su una voce imitativa a metà strada tra il parlato e il cantato, sostenuta da una ritmica e dall'uso dell'intervallo (una monodia recitativa aderente al profilo metrico) che consentiva alla voce effetti emotivi e sentimentali.

65 Ivi, p. 89.

66 Ivi, p. 97.

67 «Il linguaggio è riportato a uno stato originario, mediante la musica. Di qui la brevità e la stringatezza dell'espressione.»; Ivi, p. 110. Sembra un'anticipazione del programma musicale di Anton von Webern!

68 Ivi, p. 114.

69 «La musica è propriamente il linguaggio dell'universale. Nell'opera essa è stata usata per simboleggiare il concetto. [...] C'è ora il pericolo che tutto si rivolga al *contenuto concettuale*, e che la *forma musicale* come tale vada in rovina. In questo senso, il *concerto è la morte dell'arte*, in quanto cioè l'abbassa a simbolo. [...] Noi ci serviamo della musica come di un'arte non ancora risolta in concetti. [...] *La musica, in quanto arte universale, non nazionale e non legata a un'epoca, è l'unica arte vitale.*»; Ivi, pp. 116-117.

70 Ivi, p. 119.

71 «Questa rappresentazione è l'apparenza e quella vita è la verità: quella vita è l'eterno, l'apparenza è il corruttibile. La volontà è l'universale, la parresentazione è l'elemento differenziante. [...] Il mondo apparente della rappresentazione tende infatti alla redenzione del mondo e al compimento del mondo. Questo compimento del mondo consisterebbe nell'annientamento del dolore primordiale e della contraddizione primordiale. Ossia nell'annientamento dell'essenza delle cose e nel trionfo dell'apparenza - consisterebbe perciò nel non essere.»; Ivi, pp. 124-125.

72 Ivi, p. 129.

73 Ivi, pp. 132-134.

74 Ivi, pp. 139-140.

75 Ivi, p. 151.

76 Ivi, p. 152.

77 «[...] parola e cosa non coincidono completamente e necessariamente, e che piuttosto la parola è un simbolo»; Ivi, p. 187.

78 Ivi, p. 189.

79 Ivi, p. 190.

80 Qui si registra un distacco in avanti rispetto alla posizione schopenhaueriana: «la "volontà" è oggetto della musica, ma non è l'origine di essa. [...] Rispetto a questa volontà, ciò che noi chiamiamo *sentimenti* è già compenetrato sino alla sazietà di rappresentazioni coscienti e inconscie, e perciò non è più direttamente oggetto della musica: tantomeno poi esso potrà produrre da sé la musica. [...] *l'origine della musica si trova al di là di ogni individuazione*, proposizione, questa, che si dimostra da sé, dopo le spiegazioni da noi fornite riguardo al dionisiaco.»; Ivi, pp. 192-193.

- 81 Ivi, pp. 196-197.
 82 Ivi, p. 198.
 83 Ivi, p. 199.
 84 Ivi, p. 200.
 85 Nel frammento successivo dell'autunno 1871 Nietzsche riconosce nell'esigenza apollinea della musica la traccia del genio dionisiaco e la speranza di una sua riappropriazione nel cuore della musica assoluta: «A questo punto, per il nostro acquietamento, il mito frappone l'immagine e la parola. [...] Si capisce così *perché* la musica abbia l'esigenza di immagini: essa vuole Apollo risanatore. Questo è il rapporto tra dramma e musica. [...] Noi, che abbiamo la massima disposizione alla musica, vediamo in essa l'unica e universale speranza per l'arte. La musica ci ha di nuovo generato il mito: così soccombe lo spirito della scienza. In tutte le arti non siamo che critici: ma nella musica siamo ancora uomini nel pieno della vitalità. In essa sono riposte tutte le speranze.»; Ivi, p. 204.
 86 Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1990.
 87 Ivi, p. 24.
 88 Ivi, p. 29.
 89 Ivi, p. 30.
 90 Ivi, p. 36.
 91 Ivi, pp. 40-42.
 92 Ivi, p. 47.
 93 Ivi, pp. 49-50.
 94 Ivi, p. 61.
 95 Ivi, pp. 83 e 88.
 96 Ivi, pp. 95-96.
 97 Ivi, pp. 97-98.
 98 «la musica descrittiva [...] è divenuta una meschina immagine dell'apparenza, e per questo è infinitamente più povera dell'apparenza stessa: con questa povertà essa abbassa anche di più per il nostro sentimento l'apparenza stessa, sicché per esempio una battaglia imitata musicalmente in siffatta maniera si esaurisce in rumore di marcia, clangore di segnali, eccetera, e la nostra fantasia viene trattenuta proprio su queste superficialità. La musica descrittiva è dunque in ogni rispetto il contrario della forza creatrice di miti della vera musica: attraverso di essa l'apparenza diventa ancora più povera di com'è, mentre attraverso la musica dionisiaca la singola apparenza si arricchisce e si allarga a immagine universale.»; Ivi, pp. 115-116.
 99 Ivi, pp. 110 e 111.
 100 Ivi, p. 112.
 101 Ivi, pp. 124-125.
 102 Ivi, p. 127.
 103 Ivi, p. 130.
 104 Ivi, p. 143.
 105 Ivi, p. 145. Nietzsche rivela con una domanda il gesto che consacra il parlare dionisiaco di Apollo, una domanda che diventa la descrizione dello svelamento dionisiaco dell'eccesso che si manifesta nell'apollineo: «Da che cosa dovremo far derivare questa meravigliosa divisione di sé, questo spezzarsi della punta apollinea, se non dalla magia *dionisiaca*, che pur stimolando al massimo gli impulsi apollinei verso l'illusione ha ancora il potere di costringere al proprio servizio questa sovrabbondanza di forza apollinea? Il *mito tragico* è da intendere solo come una simbolizzazione di sapienza dionisiaca attraverso mezzi artistici apollinei.»; Ivi, p. 146.
 106 Ivi, p. 149.
 107 Ivi, p. 153.
 108 Ivi, p. 157.
 109 Ivi, pp. 158-159.
 110 Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, in *Opere complete, II, Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, trad. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 2001, pp. 69-268.
 111 Entrambi in Walter Benjamin, *Opere complete, I, Scritti 1906-1922*, cit., trad. it. di A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 2008, pp. 273-280.
 112 W. Benjamin, *Trauerspiel e Tragedia*, in *Opere complete, I, cit.*, p. 273.
 113 Ivi, p. 275.
 114 Ivi, p. 276.
 115 Ivi, pp. 275-276.
 116 Ivi, pp. 277-278.

- 117 Ivi, p. 278.
118 Ibid.
119 Ivi, p. 279.
120 Ibid.
121 Ibid.
122 Si veda il saggio di Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Opere complete, I*, trad. it. di R. Solmi, cit., pp. 500-511. In questo saggio Benjamin mette in luce ciò che è essenziale nella traduzione, non come ciò che in essa viene trasmesso e comunicato (forma e significato dell'originale), ma ciò che *resta* intraducibile, l'affinità metastorica delle lingue che consiste «in ciò, che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente [...] la pura lingua», Ivi, p. 504. Solo riferendosi alla tonalità affettiva della parola, che fin dall'inizio la parola porta con sé come il suo senso pieno intraducibile singolarmente, possiamo comprendere il compito del traduttore, che è quello di restituire l'incomunicabile della lingua inteso in tutte le lingue, la vera lingua delle lingue.
- 123 F. Nietzsche, *Frammenti postumi II*, cit., pp. 110-111; 114; 118-119.
124 Ivi, frammento MP XII, p. 188.
125 W. Benjamin, *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, in *Opere complete, I*, cit., p. 279.
126 Ivi, p. 280.
127 W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 245.
128 Ivi, pp. 246-248.
129 Desidero qui ringraziare con affetto la signora Nuria Schönberg Nono che ha sostenuto e incoraggiato la scrittura di questo capitolo e mi ha fornito alcuni preziosi suggerimenti che hanno implicitamente confermato alcune tesi qui esposte. A lei va la mia gratitudine e a lei dedico questo capitolo.
130 Scelgo di partire dalla Torah, come luogo dell'origine, deposito di una scrittura fonetica; scelgo di partire dall'ebraismo biblico e allargare poi il discorso toccando le altre istanze dell'ebraismo rabbinico, cabalistico e talmudico. Cito dalla *Bibbia ebraica*, ed. it. a cura di Rav Dario Disegni, La Giuntina, Firenze 1998.
131 Il riferimento qui è alla tradizione metafisica di Heidegger, segnatamente lo Heidegger de *L'origine dell'opera d'arte*, trad. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze, 1985, p. 48. Sulla natura dell'interdizione ebraica si vedano le sagaci osservazioni compiute da Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, Seuil, Paris 2003.
132 Faccio tesoro e qui sottoscrivo le importanti considerazioni che Silvano Facioni detta nel suo saggio *La cattura dell'origine*, Jaca Book, Milano 2005, in part. nel cap. 1.
133 Franz Rosenzweig traduce il versetto 14, in un saggio-commento alla traduzione del Pentateuco compiuta da Moses Mendelssohn tra il 1774 e il 1782 e associata a una serie di commentari, in questo modo: «Dio però parlò a Mosè: Io ci sarò come colui che ci sarò. E disse: così devi parlare ai figli d'Israele IO CI SONO mi invia a voi». In questo modo Rosenzweig sottolinea come l'essere-presente della Divinità si fa presente in una rivelazione che è unità di essere e nome, «collegando la resa del nome alla rivelazione del nome stesso»; in Franz Rosenzweig, *La scrittura. Saggi dal 1914 al 1929*, trad. it. di G. Benvenuti, Città Nuova, Roma 1991, pp. 101 e 105.
134 A differenza dell'alfabeto vocalico, quello ebraico consonantico ha autilizzato alcune consonanti con un timbro vocalico. Tali consonanti, dette *matres lectionis*, si leggono fornendo indicazioni al senso e al significato del discorso solo avendo chiari la grammatica e il contesto di quello che va compreso: «il lettore, aiutato dalla divisione delle parole, riconosce, in una forma derivata qualunque, una radice nelle sue consonanti di base e aggiunge le vocali giuste per leggere la parola reale che ha sotto gli occhi, valendosi dell'ordine sintattico della frase che lo guida con la sua regolarità, e del senso globale del testo. Per leggere, bisogna allora conoscere la grammatica della lingua e capire il contesto.» Dunque per leggere vocalmente e comprendere è necessaria una comprensione preliminare del quadro grammaticale e contestuale che permette, e nello stesso tempo è consentito, dalla virtualità della sequenza consonante-vocale, ossia da una sillaba virtuale che è traccia visibile e invisibile (udibile e inudibile) dell'unità del discorso, che di fatto è la *parola*. Cit. in Clarisse Herrenchmidt, *L'invenzione della scrittura*, trad. it. di A. Di Bello, Jaca Book, Milano 1999, p. 33.
135 «Aggiungere al testo vocali e alito era come diventare colui che presta a Dio la propria voce nella quale si rinnova la presenza divina. Il suono vocalico della parola, identica al soffio di vita, era di origine divina.»; C. Herrenchmidt, *L'invenzione della scrittura*, cit., p. 74.
136 Il Nome identifica l'essere che è *sempre se stesso* e mai altro da sé, mai qualcosa che può divenire altro da sé: identifica sé nell'identità, affermando con ciò che *tutto il resto è nulla*. Se il divenire è altro dall'essere, ossia è nulla, allora o l'essere è e non diventa mai altro da sé o diventa nulla. Cfr. Emanuele Severino, *Oltre il linguaggio*, Adelphi, Milano 1992, parte prima e *Tautótes*, Adelphi, Milano 1995, in part. capp. 1 e 2.
137 Sul nesso tra idolatria e linguaggio ha insistito Facioni nel saggio sopra citato e che qui, di nuo-

vo, sottoscriviamo. L'après coup del linguaggio dell'uomo rispetto alla lingua divina le impedisce di afferarla e chiuderla in un discorso definitivo. L'inafferrabile sfugge all'ipostatizzazione del linguaggio logico (ipostatizzazione=idolatria) permanendo nel resto di una parola che si rinnova nel dispiegamento di una verità ('emet) che «si sottrae alla presa categoriale dell'adequatio ma anche alla cattura trascendentale che la proietterebbe nell'orbita della rappresentazione.»; S. Facioni, *La cattura dell'origine*, cit., p. 37. Ma come non possiamo non pensare anche alla tensione interna all'architettura filosofica che emerge dalla riflessione del giovane Wittgenstein sul fondamento del linguaggio rappresentativo? Cfr. *Tractatus*, 4.115.

138 Cfr. Marc-Alain Ouarkin, *Il libro bruciato*, trad. it. di E. Zevi, ECIG, Genova 2000, pp. 255-256.

139 È quanto riconosce Rosenzweig quando sottolinea l'assoluta importanza per l'ebraismo della connessione tra Nome e rivelazione del Nome. Particolarità di questa connessione, elemento che caratterizza il monoteismo ebraico, sta nel fatto che essa si differenzia, e in qualche modo oltrepassa, il Dio di Aristotele e, di conseguenza, la visione Neotestamentaria dell'eterno onnipotente, in luogo dell'affermazione del Dio di Abramo «esperito quanto più personalmente e direttamente possibile.» All'essere di matrice aristotelica che tutto muove a partire dalla sua creazione e che deve incarnarsi per potersi rivelare, Rosenzweig contrappone il tautologico esserci dell'io-sono-qui che «forgia mediante il nome di Dio l'intera Bibbia in un'unica unità, compiendo ovunque l'identificazione del Dio della creazione con il Dio presente a me, a te, a ognuno.» Vd. Franz Rosenzweig, *La scrittura*, cit., pp. 108-109.

140 Rosenzweig esclude che l'essenza sia colta per atto intellettuale escludendo la vita: anzi, proprio e solo la vita vivente risponde alle domande sull'essenza ancor prima di porle. La vita vivente si ordina in una danza visibile in cui risuona all'orecchio attento la risposta da sempre cercata. Forse Nancy direbbe: nella partizione delle singole voci non ancora articolate nel *logos*; in Jean-Luc Nancy, *La partizione delle voci*, trad. it. di A. Folin, Il poligrafo, Padova 1993.

141 Come sottolinea opportunamente Facioni: «è il non essere *adequatio* o *rappresentazione* a permettere alla verità/emet di dispiegarsi come spazio alfabetico (fonico e scritturale) che profila, sagomandoli, il soggetto e l'altro e li costituisce entrambi a partire da una relazione.»; in S. Facioni, *La cattura dell'origine*, cit. p. 37.

142 È Mosheh ben Maymon (Mosè Maimonide) che puntualizza come Dio non debba avere alcun attributo essenziale poiché l'attributo – ossia la definizione, la qualità, l'accidente, la relazione, l'azione – non è che una via o un costume (come dice il Talmud) rivolti a Dio e non è sua parte essenziale. Proprio per questo il nome impronunciabile YHWH non designa affatto gli attributi di Dio, poiché questi sono espressi nei numerosi nomi derivati: il Tetragramma è il nome primitivo che non si legge come viene scritto e che nella scrittura lascia la traccia della sua essenza, un'essenza senza concetto. Vd. Mosè Maimonide, *La guida dei perplessi*, trad. it. a cura di M. Zonta, UTET, Torino 2003, capp. 50-58 e capp. 61-64.

143 «[...] ciò che proprio un nome di Dio, a differenza di tutti i nomi propri o di cosa, non solo deve essere stato in origine, ma dovrebbe anche restare sempre.»; Franz Rosenzweig, *La scrittura*, cit., p. 109.

144 «[...] la comprensione si trovò così legata alla lettura con la notazione delle consonanti che non possono essere lette che a condizione di essere mentalmente trasformate in sillabe, in assenza di opposizione tra la consonante e la vocale. Essendo la radice il nocciolo semantico nascosto, quello che bisogna cercare di comprendere, la comprensione avveniva prima di leggere e diventò anzi condizione della lettura.»; in C. Herrenschildt, *L'invenzione della scrittura*, cit., p. 35.

145 «Questo nome, che è interamente parola, interamente parola dell'incontro e della presenza, in seguito, quando nell'evoluzione della lingua corse il pericolo di diventare di nuovo semplice nome, è stato circondato con la siepe protettiva dell'espressione di copertura "mio Signore!", la quale rende il nome stesso un mistero sottaciuto e tuttavia visibile, e, nel metterlo così al sicuro dal venire pronunciato sconsideratamente, costringe gli occhi che leggono a riflettere sul suo senso.»; F. Rosenzweig, *La scrittura*, cit. p. 113. Si veda sul tema il dialogo filosofico tra corpo e anima scritto da Rosenzweig nel 1918 intitolato *Il grido (Von Einheit und Ewigkeit)*, trad. it. di F.P. Ciglia, Morcelliana, Brescia 2003.

146 M. Maimonide, *La guida dei perplessi*, cit., p. 221.

147 «Il resto dei nomi designano tutti attributi – non solo l'essenza, ma l'essenza con attributi, perché sono derivati. [...] Giacché si è dimostrato che Dio non è un soggetto al quale siano legati dei concetti, si sa che i nomi derivati sono in ragione della relazione di un'azione con Lui, o in ragione del bisogno di guidare alla conoscenza della Sua perfezione.»; Ivi, p. 222.

148 Ivi, pp. 229-230.

149 Emmanuel Levinas, *L'aldilà del versetto*, trad. it. a cura di G. Lissa, Guida, Napoli 1986, p. 199.

150 Ivi, pp. 190 e 201.

151 Per una sintesi efficace dell'idea di *Shekinah* (Presenza) rimando: Giulio Busi, *Simboli del pensiero ebraico*, Einaudi, Torino 1999, pp. 344-352.

152 E. Levinas, *L'aldilà del versetto*, cit., pp. 202-203.

- 153 Marc-Alain Ouarkin, *Il libro bruciato*, cit., pp. 261-262. Scrive Ouarkin: «Il senso “altro” – il *Drash* – che si nasconde nel testo visibile, che si mostra senza mostrarsi, appare senza apparire, si manifesta senza manifestarsi; visibile e invisibile. È l'Enigma.»
- 154 Gershom Scholem, *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, trad. it. di A. Fabris, Adelphi, Milano 1998, p. 11.
- 155 Cfr. Massimo Cacciari, *Icone della Legge*, Adelphi, Milano 1985, pp. 158-159. Anche Cacciari mette in evidenza come la vocale sia l'anima della parola, il suo contenuto essenziale ben oltre il riferimento semantico e il contenuto rappresentativo. Il valore della lettera e della parola non si determinano nel loro rimando a immagini, rappresentazioni o figure *riguardanti il senso delle parole o delle frasi*, ma rimandano alla lettera stessa nel suo *doppio senso*, ovvero il senso immanente alla lettera stessa *manifesto* nella parola: questa «deve farsi lode dell'Infigurabile, dell'Eterno, dell'Unico, che, proprio in quanto dà a tutto significato, non può essere rappresentato secondo un contenuto o un senso determinati.»
- 156 G. Scholem, *Il Nome di Dio*, cit., p. 15.
- 157 Ivi, p. 27.
- 158 Gershom Scholem, *Rivelazione e tradizione*, in *Concetti fondamentali dell'ebraismo*, Marietti, Genova 1997, p. 91.
- 159 Sefer *Yeshirah*, trad. it a cura di G. Busi, *Il libro della formazione*, in *Mistica ebraica*, Einaudi, Torino 1995, pp. 30-46.
- 160 G. Scholem, *Il Nome di Dio*, cit. pp. 32-33. Giulio Busi sottolinea come nel commento al *Sefer Yeshirah* Isacco il Cieco compia «un paziente risalire dagli effetti visibili verso le cause nascoste e poi più oltre, sino al silenzio dell'indicibile», sottolineando il carattere contemplativo della conoscenza umana del divino e della stessa sapienza creatrice divina. Questo elemento neoplatonico, coniugato nel linguaggio simbolico del *Sefer Yeshirah*, costituisce un esempio della reciprocità tra visivo e sonoro presente nella tradizione qabbalistica medioevale. In Giulio Busi, *Qabbalah visiva*, Einaudi, Torino 2005, pp. 96-100. Anche Cacciari riprende questo tema definendolo in una chiave *musicale*: «Nel comporre, scomporre, ricombinare diversamente l'inesauribile tesoro delle lettere, nel godere delle reciproche risonanze che fra esse si creano, avviene come nella composizione musicale. Quest'ultima è l'immagine acustica di quella musica del puro pensiero, che concepisce ogni lettera nella sua partecipazione al Nome.»; in M. Cacciari, *Icone della Legge*, cit., p. 160.
- 161 G. Scholem, *Il Nome di Dio*, cit., pp. 46-47.
- 162 Giulio Busi, *Simboli del pensiero ebraico*, Einaudi, Torino 1999, pp. 282-285. La lettera *he* viene così descritta da Baruch Spinoza nel suo *Compendium grammatices linguae hebraeae* (M. Nijhoff, Den Haag 1890, p. 256): «Significat, principium soni esse in profundiore parte gutturis.»
- 163 G. Scholem, *Il Nome di Dio*, cit., p. 51.
- 164 «Jot. Significat, principium soni auduri in medio linguæ et palati»; B. Spinoza, *Compendium*, cit., p. 256.
- 165 G. Scholem, *Il Nome di Dio*, cit. p. 51. «Nulla alterius linguæ Europææ literâ potest explicari. Significat, uti diximus, apertionem gutturis. Ejus nomen est Alef», B. Spinoza, *Compendium*, cit., p. 256.
- 166 Scholem fa riferimento in particolare ad alcuni filosofi ebrei del XII sec. quali Yehudah ha-Lewi e Avraha, ibn 'Ezra, ma sarà Avraham Abulafia che nel 1280, in particolare nel *Sefer ha-Ot* del 1285-88, sostenne che, attraverso la trasfigurazione delle consonanti in vocali, sia possibile risalire al Nome originario – traslitterato EHWI – un Nome che «perfino la Torah aveva esitato a rendere manifesto»; G. Scholem, *Il Nome di Dio*, cit., p. 54. Cfr. anche Moshe Idel, *L'esperienza mistica in Abraham Abulafia*. Milano, Jaca Book, 1992.
- 167 Il carattere di supplemento del vocalico si iscrive nel solco del carattere di supplenza dell'assenza della presenza impresentabile.
- 168 È significativo notare come Spinoza parli delle vocali mancanti nella grammatica ebraica: «Vocales, uti diximus, apud Hebraeos, literæ non sunt, sed veluti literarum animæ.» B. Spinoza, *Compendium*, cit., p. 258.
- 169 G. Scholem, *Il Nome di Dio*, cit. p. 65.
- 170 G. Scholem, *La kabbalah e il suo simbolismo*, trad. it. di A. Solmi, Einaudi, Torino 1980, p. 83.
- 171 G. Scholem, *Il Nome di Dio*, cit. p. 67. Riferimento a Scholem, *La kabbalah e il suo simbolismo*, cit., p. 57.
- 172 G. Scholem, *Il Nome di Dio*, cit. pp. 72-73. Il riferimento è anche a una consonanza tra gli attributi delle sfere di luce (aspetto del visibile rivelato) e i nomi divini e le lettere che li compongono (sfera del sensibile e dell'udibile), per cui vi è un passaggio e un'identità del processo di emanazione della luce divina e del dispiegarsi del linguaggio divino. Cfr. G. Scholem, *La kabbalah e il suo simbolismo*, cit., p. 47.
- 173 G. Scholem, *La kabbalah e il suo simbolismo*, cit., p. 52. Tesi sostenuta in particolare da Moshé ben Nahman (1194-1270 e. v.) e dal suo circolo di qabbalisti spagnoli e provenzali del XIII sec.
- 174 «Tutta questa concezione della Torah nel senso di un nome non significa che si tratti di un nome che

potrebbe essere pronunciato come tale, e non ha nulla a che fare con una concezione razionale della possibile funzione sociale di un nome. Affermare che la Torah è il nome di Dio significa dire che Dio vi ha dato espressione al suo essere trascendente, o almeno a quella parte o aspetto del suo essere che può essere rivelato alla creazione o attraverso la creazione.», in G. Scholem, *La kabbalah e il suo simbolismo*, cit., p. 53.

175 G. Scholem, *La kabbalah e il suo simbolismo*, cit., p. 56.

176 *Ibid.*, p. 57.

177 «In questo mondo le lettere, che in un altro contesto venivano intese come forme e segnature segrete, rappresentano ora la materia che resta invariata nel variare delle combinazioni. Le forme, qui, sono invece significati, il senso che di volta in volta chi medita è in grado di attribuire a ciascuna combinazione secondo le capacità conoscitive del suo intelletto. Le lettere sono dunque, nelle varie prospettive sotto cui vengono considerate, la materia e la forma del mondo spirituale.»; G. Scholem, *Il Nome di Dio*, cit. p. 85.

178 Walter Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Opere complete, I. Scritti 1906-1922*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2008, pp. 281-295; Jacques Derrida, *La forma e il voler-dire. Nota sulla fenomenologia del linguaggio*, in *Margini della filosofia*, trad. it. di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, pp. 209-231.

179 Cfr. sull'argomento l'importante saggio di Tamara Tagliacozzo, *Esperienza e compito infinito nella filosofia del primo Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2003, che ricostruisce magistralmente il pensiero giovanile di Benjamin proprio in riferimento alla sua idea di ebraismo.

180 *Ibid.*, pp. 53-71.

181 Si veda su questo anche Gershom Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, trad. it. di E. Castellani e C.A. Bonadies, Adelphi, Milano 1992; *Walter Benjamin e il suo angelo*, trad. it. di M.T. Mandalari, Adelphi, Milano 1978; Giulio Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Einaudi, Torino 2001, in part. pp. 52-62.

182 Walter Benjamin, *Lettera a Ludwig Strauss* dell'11 settembre 1912, e anche quella del 21 novembre 1912, in *MicroMega*, n. 3, 1997, a cura di G. Bonola, pp. 207-209. Vd. anche George L. Mosse, *Gershom Scholem ebreo tedesco, in Ebrei in Germania fra assimilazione e antisemitismo*, trad. it. di P. e C. Candela, La Giuntina, Firenze 1991, pp. 145-165.

183 G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, cit., p. 61.

184 W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 281.

185 Ivi, p. 282.

186 Ivi, p. 283.

187 Ivi, p. 284.

188 Ivi, pp. 284 e 285.

189 Ivi, pp. 285-286. Ricordando che Benjamin stava seguendo i corsi di Geiger sulla Terza Critica kantiana si può immaginare un parallelismo tra la comunicabilità dell'essenza spirituale, ossia l'essenza spirituale come comunicabilità, e la comunicabilità della disposizione all'accordo delle facoltà conoscitive, secondo la diversa proporzione; disposizione determinata mediante il sentimento (e non mediante concetti) che deve, appunto, poter essere comunicata universalmente, al pari del sentimento che la determina, grazie alla presupposizione di un senso comune (in part. § 21 della Terza Critica). Che via sia un'analogia tra l'essenza spirituale benjaminiana e il senso comune (o sentimento) kantiano, sul piano della comunicabilità universale (ossia della condizione di possibilità di una comunicazione in generale preliminare a ogni orizzonte concettuale e rappresentativo?

190 Ivi, p. 289.

191 Ivi, p. 290.

192 Ivi, pp. 292-293.

193 Ivi, p. 294.

194 J. Derrida, *La forma e il voler-dire*, cit., p. 222.

195 Enrico Fubini, *La musica nella tradizione ebraica*, Einaudi, Torino 1994, p. 102.

196 Lettera dattiloscritta classificata nel Nachlass schönberghiano con la sigla JEW 8. Jakob Klatzkin (1882-1948) fu filosofo e scrittore sionista di origine russa, figlio del rabbino Elija. A 18 anni si trasferì in Germania dove studiò con Hermann Cohen finché si addottorò all'Università di Berna nel 1912 dedicandosi in particolare allo studio di Spinoza. Dopo aver collaborato a diverse riviste sioniste (*Ha-Zeman*, *Ha-Shilo'an*, *Ha-Tekufah*), fu direttore del Jewish National Fund di Colonia e editore del *Swiss Bulletin Juif*. Il suo trasferimento a Berlino, dove poi conobbe Schönberg, gli consentì di aprire la casa editrice Eshkol e di partecipare attivamente alla stesura della *Encyclopaedia Judaica* (tra il 1928 e il 1934). Proprio nel 1934, all'indomani della pubblicazione delle voci a cui aveva collaborato, fu costretto a fuggire da Berlino e, dopo un breve soggiorno in Svizzera, emigrò negli Stati Uniti dove ha insegnato al College of Jewish Studies di Chicago fino al 1947. Tornò in quell'anno in Svizzera per morirvi nel 1948.

197 Enrico Fubini, *La musica nella tradizione ebraica*, cit., pp. 105-106.

- 198 Martin Buber, *Lo spirito dell'Oriente e l'Ebraismo*, in *Discorsi sull'Ebraismo*, trad. it. di D. Lattes e M. Beilinson, Gribaudi, Milano 1996, pp. 51-70. Il Circolo studentesco *Bar Kochbà* fu un'associazione studentesca sionistica fondata nel 1896 da alcuni studenti di lingua cecca a cui si aggiunsero, nel 1903, studenti di lingua tedesca. Tra le figure di spicco del circolo vi furono Hugo e Arthur Bermann, Robert Weltsch, Roberto Neubauer e Jakob Fränkel, sotto la cui guida il gruppo assunse chiari connotati sionistici ispirati a Theodor Herzl. Buber fu invitato diverse volte a tenere discorsi e conferenze per i membri del circolo e ne divenne presto la guida ispiratrice e la fonte ideologica del gruppo. Tra le figure di rilievo che frequentavano il circolo vi fu quella di Franz Kafka.
- 199 Martin Buber, *La mia via al chassidismo*, in *Storie e leggende chassidiche*, a cura di A. Lavagetto, Meridiani Mondadori, Milano 2008, p. 413.
- 200 Vd. queste tesi esposte anche da Hans Kohn, prefazione a *Vom Judentum. Ein Sammelbuch*, Kurt Wolf Verlag, Leipzig 1913.
- 201 Testimonianza di questo atteggiamento antiborghese che coinvolse la rinascita dell'identità ebraica in Europa è la *Lettera al padre* di Franz Kafka, scritta nel 1919 e mai consegnata al destinatario.
- 202 Come ha sottolineato Paul Mendes-Flohr, alla base della rinascita dell'orientalismo in Europa vi era la figura di Schopenhauer come teorico di una volontà noumenica che oltrepassasse il *principium individuationis* e, con esso, i principi della razionalità borghese posti alla base di una concezione di mondo basata unicamente sulla ragione. La linea Schopenhauer-Nietzsche risulta essere quella portante nei confronti della riscoperta dell'Oriente e l'adesione a queste tesi di un ceto intellettuale ebraico sempre più vasto ha contribuito al superamento dell'idea di Oriente come mondo retrogrado, superato e incolto (lo *Halb-Asien* frutto della tendenza a occidentalizzare il pensiero), in nome di un Oriente finalmente vitale ed emancipato. Per inciso, il termine antisemitismo, coniato da Wilhelm Marr nel libro *Der Weg zum Siege des Germanenthums über das Judentum* (1879), include la sottolineatura che gli ebrei fossero di stirpe semitica, dunque asiatica, dunque orientale, e che per questo il conflitto tra ebraismo e mondo germanico fosse inevitabile. Marr fondò la *Antisemiten Liga* per diffondere l'idea che il mondo germanico avesse il compito di vincere tale conflitto e teorizzò per primo l'idea che gli ebrei dovessero essere allontanati dalla Germania. Vd. Paul Mendes-Flohr, *L'orientalismo fine secolo, gli Ostjuden e l'estetica dell'affermazione ebraica di sé*, in AA.VV., *Ebraicità e Germanità*, Edizioni Thälassa De Pas, Milano, pp. 75-110. Dell'autore si veda anche Paul Mendes-Flohr e Jehuda Reinharz, *The Jew in the Modern World: A Documentary History*, Oxford University Press, New York 1980. Per il termine "antisemitismo" vedi Maurizio Ghirelli, *Storia dell'antigiudaismo e dell'antisemitismo*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 160 e 190-191.
- 203 M. Buber, *Lo spirito dell'Oriente e l'Ebraismo*, cit., pp. 53 e 54.
- 204 Ivi, p. 53.
- 205 Ivi, p. 68.
- 206 *Ibid.*
- 207 Ivi, p. 69.
- 208 Ivi, p. 56.
- 209 Ivi, p. 58.
- 210 Sul tema in questione, ovvero di una nuova concezione del misticismo ebraico, Buber si soffermerà con la pubblicazione nel 1909 delle *Confessioni estatiche*, trad. it. di C. Romani, Adelphi, Milano 1987. Si vd. di Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, trad. it. di G. Russo, Einaudi, Torino, 1993, in part. cap. 9, *Il chassidismo in Polonia, ultima fase della mistica ebraica*, pp. 333-356.
- 211 *Ibid.*
- 212 «E infatti la maggior parte delle melodie chassidiche sono cantate senza parole»; vd. Abraham Zvi Idelsohn, *Storia della musica ebraica*, a cura di A. Jona, Giuntina, Firenze 1994, p. 324.
- 213 Martin Buber, *Esposizione del chassidismo*, in *Storie e leggende chassidiche*, a cura di A. Lavagetto, Meridiani Mondadori, Milano 2008, p. 1230.
- 214 Buber scrive in età giovanile un articolo dedicato a Nietzsche dal titolo: *Ein Wort über Nietzsche und die Lebenswerte*, in "Die Kunst im Leben", I 2, 1900. Non avendo trovato l'edizione originale ne cito un passo preso da una traduzione francese: «Médiocres étaient devenus les rapports des hommes avec le monde, pitoyablement petits et pourris dans leur tréfonds étaient devenus les rapports de l'homme avec lui-même et avec son propre devenir. [...] à la place de la pitié, il mit la joie. Aux adorateurs de l'au-delà, il enseigna le sens supérieur de la terre et du corps humain. Il opposa à l'idéal de la vie commode et sans douleur la vie secouée par la tempête et les dangers.», in Arno Münster, *Martin Buber et Frédéric Nietzsche: la pensée juive de la modernité et la philosophie allemande*, in *La philosophie allemande dans la pensée juive*, sous la direction de Gérard Bensussan, PUF, Paris 1997, pp. 165-184 (cit., p. 171).
- 215 Sul rapporto tra Nietzsche e la cultura ebraica c'è un'importante e sempre più numerosa letteratura. In Italia è uscito pochi anni fa il testo di Jacob Golomb, *Nietzsche e Sion*, trad. it. di V. Pinto, La Giuntina, Firenze 2006, pubblicato da Cornell U.P. nel 2004 (e a cui rimandiamo anche per l'ampia bibliografia secondaria). Ma

qui non vogliamo dimenticare il volume pubblicato a cura dello stesso Golomb *Nietzsche und die jüdische Kultur*, WUV-Universitäts-Verlag, Wien 1998, che fece seguito all'interessante *Jüdischer Nietzscheanismus*, volume collettivo curato da W. Stegmaier e D. Krochmalnik pubblicato da de Gruyter, Berlin 1997. Si veda anche il saggio di William E. Benjamin, *Abstract Polyphonies. The Music of Schoenberg's Nietzschean Moment*, in *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, ed. by Ch. M. Cross and R. A. Berman, Garland Publishing, New York-London, 2000, pp. 1-39; Gillian Rose, *Giudaica nietzscheana*, in *Atene e Gerusalemme*, trad. it. di F. Chisalé e M. Loewy, ECIg, Genova 1997, pp. 101-121.

216 A. Schönberg, W. Kandinsky, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, a cura di J. Hahl-Koch, trad. it. di M. Torre, Einaudi, Torino 1988, pp. 64-70.

217 «Il cattolicesimo, come elemento dominante della cultura del Medioevo e della Controriforma e della cultura barocca austriaca, esercitò una notevole seduzione su quegli ebrei e quelle ebee, appartenenti all'élite ricca e colta, che erano rimasti tagliati fuori dalle loro radici spirituali. Privi com'erano (a differenza degli ebrei berlinesi) di una comunità bene organizzata e giuridicamente riconosciuta alla quale appoggiarsi, non sottoposti a un'energica direzione rabbinica, molto lontani ormai dal mondo del ghetto e del giudaismo ortodosso, essi si abbeverarono molto più facilmente alle sorgenti del misticismo cattolico. D'altro lato, molti convertiti non diventarono cristiani nel senso profondo della parola, ma videro nell'abbandono del giudaismo un semplice, e utilissimo, passo avanti sulla via della completa assimilazione. È stato calcolato, per esempio, che tre quarti delle famiglie ebee *insignite di un titolo nobile* a Vienna fra il 1787 e il 1847 fossero famiglie di convertiti. Per gli appartenenti a questa élite, la conversione al cristianesimo non era necessariamente in contraddizione con gli ideali di tolleranza e di razionalità che erano stati proclamati dall'Illuminismo; la conversione esprimeva, piuttosto, il loro desiderio di adeguarsi allo spirito dell'epoca.», in Robert Wistrich, *Gli ebrei di Vienna. 1848-1916*, trad. it. di A. Serafini, Rizzoli, Milano 1994, p. 33.

Sull'argomento si è soffermato André Neher in *Hanno ritrovato la loro anima*, trad. it. a cura di R. Cuomo, Marietti, Genova 2006, pp. 172-177. A p. 11 del libro Neher riporta il testo dell'atto di riconversione all'ebraismo (formale dichiarazione di rientro nella Comunità di Israele) compiuto da Schönberg il 24 luglio del 1933 nello studio del rabbino Louis-Germain Lévy dell'Union libérale Israélite, in rue Copernic 24 a Parigi, testimoni il dott. Marianoff, Marc Chagall e Gertrude Kolish, la seconda moglie sposata dopo la morte di Mathilde.

218 La *Judenordnung* emanata da Maria Teresa nel 1764 limitava drasticamente i diritti degli ebrei residenti nell'impero e minacciava con punizioni e divieti la partecipazione degli ebrei alla vita civile. Solo a poche famiglie ebraiche fu concesso il privilegio di risiedere a Vienna, ma già durante la guerra di successione austriaca, nel 1744 Maria Teresa aveva espulso da Praga tutti gli ebrei e, in seguito, dalla Boemia e dalla Moravia. Si vd. in proposito: Fabio Levi, *Dodici lezioni sugli ebrei in Europa*, Zamorani, Torino 2003, pp. 33-34, 37-38, 41-42.

219 Cfr. ancora il fondamentale saggio di R. Wistrich, *Gli ebrei di Vienna*, cit., in part. cap. 1.

220 Jonathan I. Israel, *European Jewry in the Age of Mercantilism, 1550-1750*, Oxford Univ. Press, Oxford 1985, pp. 249-250. L'Editto sulla tolleranza di Giuseppe II seguiva di pochi mesi, e da esso fu probabilmente influenzato, la pubblicazione del saggio di Christian Wilhelm von Dohm *Über die bürgerliche Verbesserung der Jude* (1781) in cui comparivano per la prima volta in Germania proposte concrete per eliminare, o quantomeno ridurre, le discriminazioni nei confronti degli ebrei. Sull'argomento si veda di Paolo Bernardini, *La questione ebraica nel tardo illuminismo tedesco*, La Giuntina, Firenze 1992. Si veda anche in proposito Riccardo Calimani, *Storia dell'ebreo errante*, Mondadori, Milano 2002, pp. 313 e 343. Sul concetto di emancipazione da un punto di vista politico e giuridico si veda: Ester Capuzzo, *Le cornici giuridiche dell'emancipazione ebraica*, in *Stato nazionale ed emancipazione ebraica*, Atti del convegno "Stato nazionale, società civile e minoranze religiose", Roma 23-25 ottobre 1991, a cura di F. Sofia e M. Toscano, Bonacci, Roma 1992, pp. 91-104.

221 Hanna Arendt, *Le origini del totalitarismo*, trad. it. di A. Martinelli, Ed. di Comunità, Milano 1996, pp. 17-18.

222 R. Wistrich, *Gli ebrei di Vienna*, cit., p. 31.

223 A. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, cit., p. 19. La Arendt sottolinea altresì che la spinta egualitaria prodotta da queste riforme figlie degli ideali rivoluzionari e che sono alla base dell'istituzione dei moderni stati nazionali, liberò inizialmente le classi oppresse dal gioco delle autorità aristocratiche e cortesie, ma fu travolta dal sorgere delle società classiste, «che tornò a separare economicamente e socialmente i cittadini con lo stesso rigore del vecchio regime.»

224 Ivi, pp. 33-34.

225 Più tardi una figura come quella di Walther Rathenau, ministro degli esteri della Repubblica di Weimar, rimarcherà l'assoluta mancanza di spirito di potere e di assunzione di responsabilità politica che caratterizzava gli ebrei tedeschi e si farà paladino di una coscienza politica ebraica di impronta moderna e riformista. L'opposizione netta al sionismo, che Rathenau mantenne lungo tutta la sua vita politica, era conseguenza della sua netta presa di posizione nei confronti del *Nationalgefühl* e della *Entjüdung* a cui dovevano essere educati gli ebrei

tedeschi. Scrive a tal proposito Massimo Cacciari: «Che questa posizione abbia come esito una lacerazione tra i poli della *Emancipation* e della *Entjüdung* non è esatto, poiché quel *Nationalgefühl* di cui si è detto va raggiunto, per Rathenau, non negando ma assumendo responsabilmente la propria origine e la propria lingua»; in Massimo Cacciari, *Walther Rathenau e il suo ambiente*, De Donato, Bari 1979, p. 25.

226 Su questo si veda l'analisi condotta da Nicolao Merker, *Il sangue e la terra*, Editori Riuniti, Roma 2001. Merker mette bene in evidenza che l'opportunismo con il quale le classi dominanti intendevano assimilare le comunità ebraiche in seno allo stato e alla società moderni si accompagnava a una germanizzazione coatta che tendeva a redimere gli ebrei da se stessi (come scrisse Paul de Lagarde in *Prossimi doveri della politica tedesca* del 1886) e a favorire un'assimilazione che togliesse all'ebreo il senso della sua ebraicità (secondo le tesi di Heinrich Treitschke). Sarà Moritz Lazarus nel suo *Che cosa vuol dire nazionale?* del 1879 che cercherà di opporsi a questa tendenza sostenendo che «per appartenere a una nazione non conta la discendenza, bensì la comune storia della vita spirituale» (Merker, cit., p. 133), per cui l'ebreo deve concorrere al bene collettivo per entrare a far parte a tutti gli effetti della nazione germanica e rifondarla su ideali spirituali interetnici e plurali quali la condivisione dei valori etico-religiosi, di quelli linguistici e culturali e delle eguaglianze giuridiche e politiche fondate sugli ideali universali del 1789. Il paradigma nazionalistico bio-fisico è alla base dell'interpretazione dell'anisemitismo tedesco proposta da Philippe Burrin in *L'antisemitismo nazista*, trad. it. di G. Secco Suardo, Boringhieri, Torino 2004.

227 George L. Mosse, *Ebrei in Germania fra assimilazione e antisemitismo*, trad. it. di P. e C. Candela, Giuntina, Firenze 1991, p. 15.

228 Ivi, p. 16.

229 «Il Chassidismo diventava rispettabile: una manifestazione eminentemente caratteristica della spiritualità ebraica dell'Europa orientale trovava la sua collocazione all'interno dell'idioma e del più generale discorso del Neo-Romanticismo (e, dopo, dell'Espressionismo). [...] Quella che aveva reso possibile questo cambiamento era stato, prima di tutto, il favorevole accostamento tra la sensibilità chassidica e le altre tradizioni mistiche celebrate dal Neo-Romanticismo. [...] una saggezza popolare precedente all'Illuminismo [...] a un livello più sottile, Buber collegava il Chassidismo col problema centrale del Neo-Romanticismo: quello che Schopenhauer denominava il problema dell'individuazione.»; P. Mendes-Flohr, *L'orientalismo fine secolo*, cit., pp. 87-88. Sulle contraddizioni del neo-romanticismo, tra nazionalismo e misticismo irrazionalistico, si veda: George L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, trad. it. di F. Saba Sardi, Saggiatore, Milano 2003, pp. 79-100.

230 Hermann Cohen, *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*, Leipzig 1919.

231 Una questione ebraica si pone, nella storia, ogni volta che è posto il tema dell'emancipazione e dell'integrazione politico-sociale degli ebrei. Nella modernità la questione ha assunto i connotati di un problema storico di vastissima portata, la cui radici possono essere fatte risalire alla cacciata dalla Spagna nel 1492. In ogni caso il termine "questione ebraica" risale al noto libro di Bruno Bauer, *Die Judenfrage*, Braunschweig 1843. Esponente dapprima della sinistra hegeliana Bauer divenne poi un reazionario, esempio di come l'iniziale anti-giudaismo filosofico possa trasformarsi in antisemitismo razzista. Sul tema in generale si veda di nuovo il saggio di Paolo Bernardini, *La questione ebraica nel tardo illuminismo tedesco*, cit.. Sull'argomento rimandiamo anche al brillante saggio di Andr e Leroisseeu, *Le judaisme dans la philosophie allemande 1770-1850*, PUF, Paris 2001 in cui viene analizzato l'anello mancante tra l'anti-giudaismo cristiano e l'antisemitismo moderno, focalizzando proprio le contraddizioni insite nel processo di assimilazione e rifiuto dell'ebraismo moderno.

232 George L. Mosse, *Il dialogo ebraico-tedesco*, trad. it. di D. Vogelmann, Giuntina, Firenze 1988, p. 13.

233 F. Levi, *Dodici lezioni sugli ebrei in Europa*, cit., pp. 46-53.

234 Era la tesi di Berthold Auerbach in *Schrift und Volk*, 1846, cit. in Mosse, *Il dialogo ebraico-tedesco*, cit. p. 14.

235 G.L. Mosse, *Ebrei in Germania fra assimilazione e antisemitismo*, cit., pp. 28-29. Le comunità protestanti luterane devote al pastore Philip Jakob Spener (1635-1705), cappellano della corte di Sassonia dal 1686 e poi ispettore ecclesiastico a Berlino dal 1691, furono un'importante elemento di rinnovamento morale e mistico all'interno del movimento della Riforma. I *collegia pietatis* che egli creò e che poi grazie all'opera dei pastori August Hermann Francke (1663-1727) e Nikolaus Ludwig von Zinzendorf (1700-1760) furono organizzati in veri e propri collegi e scuole per preservarne gli insegnamenti e diffonderli in seno al protestantesimo luterano, erano il terreno per lo sviluppo del rigorismo morale, del culto per il dovere e il rispetto dell'autorità costituita, principi che venivano visto di buon occhio dall'autoritarismo di Federico Guglielmo I. In seguito il pietismo di Halle si distaccò progressivamente dalla matrice luterana e fu un campo spirituale che accolse istanze esterne al cristianesimo, accogliendo in sé elementi di natura umanitaria e sociale che lo orientarono anch'esso verso una progressiva secolarizzazione. Si è scritto di esso: «Molto si è detto circa il ripiegamento dell'individuo su se stesso, il rifiuto del "mondo" predicato dal pietismo, ma non sempre a ragione. Chi voglia capire perché la Germania devastata

e imbarbarita dalla guerra dei Trent'anni sia diventata il paese di Bach e di Kant, non può ignorare l'impalpabile forza modellatrice del messaggio pietista della "conversione", dell'accentuazione del valore inestimabile della "rigenerazione" nella vita dei credenti», in G. Filoramo e D. Menozzi, *Storia del Cristianesimo, L'età moderna*, vol. 3, Laterza, Bari 1997, p. 92.

Tuttavia Halle fu anche il teatro di uno scontro che anticipava le contraddizioni che risorgeranno al tempo di Schönberg tra Illuminismo e Romanticismo. Io scontro tra la praxis pietatis che inghiottirà, da un lato, il decadimento sensista della dottrina della ragione di Thomasiaus e, dall'altro, la Logica tedesca di Wolff che ispirava i modelli borghesi di razionalità sulla scia dello spinozismo illuminato. Si veda sull'argomento: Nicolao Merker, *La Germania*, Editori Riuniti, Roma 1990, pp. 121-134.

236 Mosse, *Il dialogo ebraico-tedesco*, cit. pp. 16-17.

237 Sull'argomento si veda Nathan Rotenstreich, *Jews and German Philosophy. The Polemics of Emancipation*, Schocken Books, New York 1984, pp. 37-45. Anche Amos Funkenstein, *Perceptions of Jewish History*, University of California Press, Berkeley 1993, pp. 222-229.

238 M. Mendelssohn, *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum*, 1783; *Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes*, 1785. Cfr. anche David Sorkin, *Moses Mendelssohn and the Religious Enlightenment*, P. Halban Publishers, London 1996; Michael Mack, *German Idealism and the Jew*, University of Chicago Press, Chicago 2003, in part, pp. 80-88; Dominique Bourel, *Moses Mendelssohn et la Naissance du judaïsme moderne*, Gallimard, Paris 2004; Stephen Tree, *Moses Mendelssohn*. Rowohlt Verlag, Reinbek 2007.

239 Mosse, *Il dialogo ebraico-tedesco*, cit., p. 29.

240 M. Cacciari, *Walthar Rathenau e il suo ambiente*, cit., pp. 26-27.

241 Che Vienna fosse "tedesca" e l'ebraismo viennese avesse connotati "tedeschi" è un elemento che viene messo bene in evidenza da Wistrich: «Molto prima del 1848 la cultura tedesca era diventata, per i *maskilim* ebrei che vivevano nei territori absburgici, l'espressione normativa dell'europeismo e dell'Illuminismo. Nel campo dell'insegnamento, gli ebrei accettavano largamente la *Bildung* germanica e la *Haskalah* berlinese come ideologie e modelli da imitare. [...] Pur essendo la capitale e il fulcro di un vasto impero multinazionale, Vienna era ancora una città prevalentemente tedesca e il maggior centro del potere e degli influssi culturali tedeschi che si irradiavano fino ai confini più lontani dei domini absburgici. [...] Vienna negli anni Venti diventò il centro della *Haskalah* di lingua ebraica e della sua diffusione nei territori absburgici, con particolare riguardo alla Galizia. Più di ogni altra città tedesca, Vienna alimentò una cultura letteraria in lingua ebraica che si ispirava alla *Haskalah* berlinese...»; R. Wistrich, *Gli ebrei di Vienna*, cit., p. 133.

242 Hermann Cohen, *Germanicità ed Ebraicità*, trad. it. a cura di R. De Pas, in AA.VV., *Ebraicità e Germanità*, cit., pp. 26-72. Sull'argomento si veda anche la sintesi efficace fatta da: Enzo Traverso, *Gli ebrei e la Germania*, Mulino, Bologna 1994, in part. pp. 21-83.

243 Ricordo ancora una volta che Rathenau, in uno scritto del 1913 intitolato *La meccanica dello spirito* e in linea con quelle che saranno le istanze patriottiche del Sombart di *Gli ebrei e la vita economica* del 1911 e di *Mercanti ed eroi* del 1915, aveva accusato gli ebrei tedeschi di essere antinazionalisti, in quanto animati da spirito individualistico e opportunistico. Quanto in questo giudizio vi sia di verità storica e quanto in esso vi sia di odio di sé ebraico è questione che lasciamo per ora aperta, ma suggeriamo la lettura del capitolo su Rathenau come ammiratore della bellezza nordica in E. Traverso, *Gli ebrei e la Germania*, cit., pp. 163-170.

Per capire quale sia stato il ruolo del liberalismo politico nel processo di assimilazione ebraica nell'Austria post-*Toleranzedikt* si deve fare riferimento a tre figure rilevanti di questo processo: il predicatore ebreo Adolf Jellinek (1821-1893), il capo del partito liberale tedesco a Vienna Ignaz Kuranda (1812-1884) e l'uomo politico ebreo Adolf Fischhof (1816-1893). La sintesi di queste tre figure emblematiche dell'adesione al liberalismo austriaco da parte dell'ebraismo emancipato e assimilazionista può essere racchiusa nelle tesi circa la comunione tra fede tradizionale e i progressi del mondo moderno in linea con la ricerca di una sintesi tra giudaismo ortodosso e giudaismo riformato, nella piena integrazione delle comunità ebraiche nella società del tempo; a questa andava aggiungendosi il progetto liberale che «mirava a combinare una forte autorità centrale con libere istituzioni politiche e con uno sviluppo economico capitalistico di tipo liberista, quali presupposti fondamentali dell'emancipazione ebraica.»; R. Wistrich, *Gli ebrei di Vienna*, cit., p. 141. Sul liberalismo austriaco si veda *Ibid.*, cap. 5, pp. 129-157, e Carl E. Schorske, *Vienna fin de siècle. La culla della cultura mitteleuropea*, Bompiani, Milano 1995, cap. 3; Allan Janik e Stephen Toulmin, *La grande Vienna*, trad. it. di U. Giacomini, Garzanti, Milano 1984, pp.45-56. Sul rapporto tra ebraismo tedesco e liberalismo in chiave di identità assimilazionista si veda anche la ricostruzione fatta da Donald L. Niewyk, *The Jews in Weimar Germany*, Transaction Publishers, New Brunswick, USA, 2001, pp. 96-124; Michael Brenner, *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, Yale University Press, New Haven 1996. Sul ruolo di Franz Rosenzweig nell'orizzonte culturale di Weimar si veda di Peter Eli Gordon, *Rosenzweig and Heidegger: Between Judaism and German Philosophy*, University of California Press, Berkeley 2003.

244 Detlev J.K. Peukert, *La Repubblica di Weimar*, trad. it. di E. Grillo, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 175. Proprio nell'anno del carteggio con Kandinsky, e a due dall'episodio di Mattsee, il 6 novembre 1923 vi fu un pogrom in una baraccopoli di Berlino con decine di saccheggi e pestaggi di ebrei poveri emigrati dall'Est. L'anno prima, il 24 giugno del 1922, Walther Rathenau era stato assassinato da giovani militanti di destra. Vd. in proposito: Erik Eyck, *Storia della Repubblica di Weimar*, trad. it. di E. Collotti e L. Baligioni Terni, Einaudi, Torino, 1966, pp. 207-238.

245 «I sintomi fortemente nevrotici rilevabili nel disprezzo di Rathenau per l'intelletto (ebraico) a favore dell'anima e dell'intuizione, e nel suo razocinio eccessivamente volubile, non possono essere compresi fuori del contesto dell'antisemitismo che lo circondò fin dall'infanzia», in Roy Pascal, *Dal naturalismo all'espressionismo*, trad. it. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1977, p. 79. Sul tema dell'odio di sé si rimanda al testo fondamentale di Theodor Lessing, *L'odio di sé ebraico*, trad. it. di M. Pirro, Besa, Nardò s.i.d., e al saggio di Sander L. Gilman, *Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*, The John Hopkins University Press, 1990; ma non si può non ricordare alcuni esempi paradigmatici di odio di sé ebraico quali quello di Otto Weininger, *Sesso e carattere*, trad. it. a cura di A. Cavaglion, Studio Tesi, Pordenone 1992, pp. 392-434, e di Arthur Trebitsch, *Deutscher Geist, oder Judentum*, Strache Verlag, Berlin-Wien 1919, e anche quello di Karl Kraus.

246 Se vogliamo ritrovare in un'altra figura di intellettuale un travaglio analogo a quello di Schönberg possiamo, tra i molti, citare la figura dello scrittore Jakob Wassermann la cui vita e la cui arte sono state segnate da questa identità fraturata in due parti. Alla coscienza dell'appartenenza alla cultura tedesca e alla sua lingua, Wassermann contrappone, attraverso l'esperienza della sua vita che racconta nella sua autobiografia, la disillusione e la delusione per il crescere dell'odio e della intolleranza, un odio che Wassermann chiama propriamente tedesco. Così si esprime in alcuni passi della sua autobiografia, che citiamo nel passaggio dall'iniziale critica all'ebraismo tradizionale fino alla presa di coscienza, causata dall'antisemitismo tedesco, dello spirito asiatico dell'ebraismo europeo: «Io respiro in quella lingua. Per me essa è molto più che lo strumento per comunicare, e più del principio di utilità che regola la vita materiale, più di quello che casualmente è stato appreso, o casualmente viene usato. Le sue parole e il suo ritmo costituiscono la mia vita interiore. È il materiale con il quale sento comunque in me, se non l'energia, quanto meno l'impulso di costruire un mondo dello spirito. [...] Ha dato forma ai miei tratti. Ha illuminato il mio sguardo. Guidato la mia mano, condotto il mio piede, fatto vibrare i miei nervi, ha insegnato al mio cuore a percepire, al mio cervello a pensare; [...] per gli ebrei progrediti, fra i quali mio padre si annoverava, esisteva una comunità ebraica solo nel senso del culto e della tradizione; davanti alla grande e seducente modernità il primo tendeva sempre più a essere una conventicola, un gruppo occulto, isolato, frenetico; la seconda divenne leggenda, infine solo parole, un guscio vuoto. [...] Ciò che in Heine andava contro il mio modo di essere ebreo, forse era proprio il suo modo di essere ebreo. La sua comparsa temporale era ebraica in senso temporale, e ciò che maggiormente colpisce in essa è la stridente compresenza di spirito del ghetto e spirito universale, di filisteismo ebraico ed europeismo, di immaginazione poetica e predilezione per l'ebraismo talmudico, per il gioco di parole, la veste verbale, il fantasma della parola, un mélange, quest'ultimo, impropriamente definito "ironia romantica", mentre esso è un prodotto della straordinaria adattabilità ebraica e insieme della profonda incertezza interiore di fronte alla vita e al mondo. [...] Che cosa rimproverano i tedeschi agli ebrei? Dicono: voi avvelenate la nostra limpida atmosfera. Con le vostre tattiche e le vostre pratiche seducete la nostra innocente gioventù. Nella nostra radiosa concezione germanica del mondo portate il vostro cupo arzigogolare, la vostra negatività, i vostri dubbi, la vostra sensibilità asiatica. Volete mettere le pastoie al nostro spirito e cancellare dalla terra il principio ariano. [...] Io sono tedesco, sono ebreo, l'una cosa in modo intenso e completo come l'altra, l'una inscindibile dall'altra. Sento che in un certo senso, probabilmente per la piena consapevolezza e la perfetta penetrazione di elementi delle due sfere, quella orientale e quella occidentale, quella atavica e quella che è frutto di una scelta, quella data all'origine e quella determinata dalla terra, si tratta di un nuovo corso.»; Jakob Wasserman, *Storia di un tedesco ebreo*, trad. it. di P. Severi, il Melangolo, Genova 2006, pp. 49, 12, 57, 119, 125-126.

247 A. Schönberg, W. Kandinsky, *Musica e pittura*, cit., p. 64.

248 R. Wistrich, *Gli ebrei di Vienna*, cit., p. 118. D'altronde era questo il programma di A. Jellinek e S. Szánto, H. Jacques e I. Kuranda, A. Fischhof e J.S. Bloch.

249 Che anche il liberalismo ebraico avesse avuto una curvatura critica nei confronti della *Haskalah* e avesse iniziato a integrare alcuni elementi mistici nel pensiero liberale è dimostrato dalla figura di Leo Baeck, rabbino berlinese e figura intellettuale tra le più importanti del XX secolo, che a partire dagli anni Venti avvia tale processo attraverso una serie di scritti importanti. Vd. Leo Baeck, *Wege im Judentum. Aufsätze und Reden*, Schocken, Berlin 1933; M. Brenner, *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, cit., pp. 36-65; su Baeck si veda anche Albert H. Friedlander, *Leo Baeck: Teacher of Theresienstadt*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1968, Massimo Giuliani, *Il pensiero ebraico contemporaneo*, Morcelliana, Brescia 2003, pp. 41-50.

250 Arnold Schönberg, *Stile e pensiero*, trad. it. a cura di A.M. Morazzoni, Saggiatore, Milano, p. 312.

251 Ivi, p. 316.

252 Qualche anno dopo, nel 1938, quando ormai la catastrofe era alle porte Schönberg, dal suo esilio californiano, perse ogni speranza di poter ritornare in Europa e tuttavia scrisse un programma in quattro punti per la comunità ebraica che riassume ancora una volta la sua posizione socio-politica intorno alla questione ebraica. I quattro punti sono così sintetizzati: 1) si deve fermare la lotta contro l'antisemitismo, 2) si deve creare un partito ebraico unito; 3) si deve rinsaldare l'unanimità nella comunità ebraica, 4) si devono gettare le basi per la costituzione di uno stato ebraico. Se quest'ultimo punto si può leggere come una precisa adesione di Schönberg al programma sionista sulla base dei punti 2 e 3, l'aspetto che qui vogliamo sottolineare è il punto 1, ossia la richiesta di interruzione della lotta contro l'antisemitismo. Schönberg ha chiarissimo quale sia la portata distruttiva e il pericolo costante dell'antisemitismo nella storia, ma la sua provocatoria richiesta di sospendere la lotta all'antisemitismo consiste nella precisa dichiarazione che l'antisemitismo mostra l'implicita dichiarazione che Israele sia il popolo eletto. L'antisemitismo è naturale e in questo senso non può essere combattuto: Israele potrà combatterlo solo se contrasterà questa legge di natura e si opporrà a ogni forma di assimilazione. Schönberg, in altri termini, rovescia la comune visione dell'antisemitismo il quale rafforzerebbe, invece che distruggere, la sostanza del popolo ebraico, cosa che invece ha fatto e farà l'assimilazionismo e l'integrazione: "L'assimilazione non riuscì mai con noi e, quando molti di noi erano disposti a farsi assimilare, intervenne la persecuzione a preservare la nazione, quasi fosse un mezzo di Dio per stimolarci quando rischiavamo di dimenticare il nostro credo tradizionale. [...] Protestare contro l'antisemitismo si è dimostrato inadeguato e vano. Ci ha portati molto vicino alla rovina. Ha cullato nel sonno ogni atteggiamento virile, ogni azione energica e intelligente. E ci ha impedito di fare ciò che ci chiedono l'intelligenza e l'onore. La lotta contro l'antisemitismo non solo è stupida, immorale, codarda, indegna, ma è uno spreco di energia, uno spreco fatale."; vd. A. Schönberg, *Stile e pensiero*, cit. pp. 320-340, in part. pp. 322 e 324.

Lo Schönberg che per tutta la vita ha combattuto per affermare la sua musica, la sua progressività all'interno della tradizione musicale, proponendo un nuovo linguaggio e un'apertura del campo musicale allargandone i confini, e che in ogni suo passo ha dovuto lottare contro molti e agguerriti nemici, lo stesso Schönberg, con lo stesso spirito, è quello che abbraccia l'ebraismo orientale e, provocatoriamente, abbandona ogni possibilità di assimilazione, prende le distanze da secoli di tentativi di integrazione per mettere definitivamente tra parentesi il fallimento della modernità ebraica e, con essa, dell'Occidente. Anche la lotta all'antisemitismo è vista alle stesse stregua dell'inutile tentativo di ripristinare la tonalità temperata.

253 E. Fubini, *La musica nella tradizione ebraica*, cit. p. 106. Fondamentale per la ricostruzione storico-tematica dell'ebraismo di Schönberg è il testo di Alexander L. Ringer, *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew*, Clarendon Press, Oxford-New York 1990, autentico punto di riferimento della storiografia sull'argomento che stiamo trattando.

254 Fubini lo ribadisce anche di recente nello scritto *Schönberg's Judaism from Notes to Thought and from Thought to Notes*, in *Philosophy and Music*, "Topoi", Guest Editor Leonardo V. Distaso, vol. 28, n. 2, 2009, pp. 129-136. Colgo qui l'occasione per ringraziare personalmente il prof. Enrico Fubini, che ha sempre incoraggiato questo lavoro aiutandomi, talvolta, con suggerimenti per me sempre decisivi.

255 E. Fubini, *La musica nella tradizione ebraica*, cit., p. 107.

256 Ivi, p. 113.

257 Ivi, p. 115. Fubini lo ribadisce anche nel più recente intervento *Schönberg's Judaism from Notes to Thought and from Thought to Notes*, cit., pp. 130-131.

258 Luigi Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1974, pp. 266-267, corsivi miei.

259 «La legge rappresenta la condizione per giungere alla forma artistica e la forma è la condizione della comprensione e della comunicazione. La materia sonora, o, potremmo aggiungere, la natura dei suoni, se non viene imbrigliata da una legge in una forma è priva di significato e "la composizione con dodici note non ha altro scopo che la comprensibilità"»; E. Fubini, *La musica nella tradizione ebraica*, cit., p. 111.

260 Dalla documentazione oggi pubblicata, oltre che dall'evidenza del percorso musicale di Schönberg, possiamo senz'altro escludere la facile conclusione che il terzo atto mancato possa essere considerato la composizione *Ein Überlebender aus Warschau* Op. 46. Debbo alla signora Nuria Schönberg Nono le premurose indicazioni relative alla questione del terzo atto del *Moses und Aron*. D'altronde ella ha fornito prove delle intenzioni di Schönberg nella pubblicazione *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, Ritter Verlag, Klagenfurt und Wien 1998, da cui ho tratto la documentazione qui sopra citata.

261 *Und trotzdem bete ich...e tuttavia io prego*, questo è l'intercalare del *Salmo moderno n. 1* Op. 50 C, con cui Schönberg chiude la sua parabola compositiva. Per un'analisi dei riferimenti letterari ebraici della *Jakobsleiter* si veda di David Schroeder, *Arnold Schoenberg as poet and Librettist. Dualism, Epiphany and Die Jakobsleiter*, in *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, cit., pp. 41-59.

262 Vd. la lettera che egli scrive a Max Reinhardt da Parigi il 24 maggio 1933 e quella che scrive a Franz Werfel nello stesso anno, in cui in modo esplicito definisce *Der biblische Weg* un pezzo di propaganda delle sue

idee circa la salvezza del popolo ebraico dall'imminente catastrofe, catastrofe preceduta dal fallimento storico del processo di moderna assimilazione europea degli ebrei; in A. Schönberg, *Stile e pensiero*, cit. pp. 483-486.

263 Arnold Schönberg, *La via biblica*, trad. it. di E. Castellani, in *Testi poetici e drammatici*, a cura di L. Rognoni, Feltrinelli, Milano 1967, pp. 149-150 (anche SE, Milano 1995, pp. 152-153).

264 «La scala di Giacobbe è senza alcun dubbio l'espressione più pura e più concreta della dodecafonìa o, per essere più esatti, dell'atto creatore della dodecafonìa. [...] Ma la parola "scala" (*Leiter*) offre la possibilità di esprimere letteralmente ciò verso cui tende la dodecafonìa, e cioè la disarticolazione della gamma classica (*Ton-Leiter*, cioè scala dei suoni). Non esiste nella Scala della gamma classica proiezione possibile che colleghi l'Umano al Divino. È necessario qualcos d'altro: la dodecafonìa.», André Neher, Faust e il Golem, trad. it. di V. Lucattini Vogelmann, Giuntina, Firenze 2005, p. 189. Potremo aggiungere a queste parole una considerazione: che alla figuratività della scala diatonica la dodecafonìa si pone come sistema compositivo non figurativo.

265 Era quanto Schönberg comunicava a Kandinsky in una lettera del 20 luglio 1922 descrivendogli proprio il suo lavoro sulla *Jakobsleiter*. Vd. A. Schönberg, W. Kandinsky, *Musica e pittura*, cit., pp. 61-62.

266 Seguiamo l'edizione pubblicata in *Testi poetici e drammatici*, a cura di L. Rognoni, ed. Feltrinelli, cit., pp. 151-185 (anche SE, cit., pp. 157-190), con alcune modifiche alla traduzione.

267 «La serie di base funziona alla maniera di un motivo. Questo spiega perché deve essere inventata ex novo per ogni brano: deve essere il primo pensiero creativo. Non cambia molto se in una composizione la serie appare subito, come tema o una melodia, oppure no, e se è caratterizzata o meno da qualità relative a ritmo, fraseggio, costruzione, carattere, ecc. Perché una serie debba consistere di dodici note diverse, perché nessuna di queste note debba essere ripetuta troppo presto. [...] L'impiego di più di una serie fu escluso poiché in ogni serie successiva una o più note potrebbero ripetersi troppo presto. Sorgerebbe di nuovo il pericolo di interpretare la nota ripetuta come tonica», A. Schönberg, *Composizione con dodici note*, in *Stile e pensiero*, cit., p. 179.

268 E. Fubini, *La musica nella tradizione ebraica*, cit., p. 131.

269 «E tu scriverai il Mio Libro tradendolo. E questo tradimento ti tormenterà fino all'estremo. Il mio libro tradito ne ispirerà un altro, e così di seguito fino alla fine dei tempi; poiché lunga sarà la tua discendenza. O figli e nipoti del peccato di scrivere, la menzogna sarà il vostro respiro, e la verità il vostro silenzio. Così avrebbe potuto parlare Dio a Mosè.», in Edmond Jabès, *Il libro della condivisione*, trad. it. di S. Mecatti, Raffaello Cortina, Milano 1992, p. 31.

270 Per un'indagine della struttura drammatica di questa seconda scena del primo atto si veda di Edward D. Latham, *The Prophet and the Pitchman*, in *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, cit., pp. 131-158.

271 Martin Buber, *Mosè*, trad. it. di P. Di Segni, Marietti, Genova 1983, p. 48.

272 *Ibid.*

273 Ivi, p. 49.

274 Edmond Jabès, *Il libro della sovversione non sospetta*, trad. it. a cura di A. Prete, SE, Milano 2005, p. 21.

275 M. Buber, *Mosè*, cit., p. 49.

276 A. Neher, *Hanno ritrovato la loro anima*, cit., p. 89. In un commento a un passo dell'Esodo Neher scrive: «Ciascun ebreo conoscerà, un giorno, la certezza vertiginosa che tutto accade come se avesse vissuto l'avventura del deserto. – E continua – Nel deserto hai attraversato, con Giosuè e Caleb, la linea da un estremo all'altro, oppure hai ceduto prima della fine, con Miriam e Aronne? Nel deserto, hai conosciuto, come Mosè, l'ardore cocente del Roveto, l'ebbrezza della Parola, la collera del fallimento? [...] Nel deserto sei morto? Oppure dei nato?» (Ivi, pp. 90-91). Domande che coincidono con quelle che Schönberg sta ponendo al popolo ebraico del suo tempo e al momento storico che sta vivendo.

277 E. Jabès, *Il libro della condivisione*, cit., p. 78.

278 E. Jabès, *Il libro della sovversione non sospetta*, cit., p. 42.

279 Scrive ancora Jabès: «È visibile una parola? Forme, paesaggi, colori che essa, formulandosi, fa scorrere sotto i nostri occhi ce la rendono visibile; ma questi ultimi, essendo afferrabili solo mentalmente, e offrendosi all'immaginazione, al sogno, al pensiero nello spazio invisibile da loro istituito, ci impediscono di vederla. [...] È visibile la voce? Io non solo sento la mia voce. La vedo. Sono sonore immagini della mia assenza. È visibile un volto? Forse è proprio attraverso la sua originaria invisibilità – quella del volto di Dio – che tentiamo, invano, di interrogarne i tratti.», in Edmond Jabès, *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato*, trad. it. di A. Folin, SE, Milano 1991, pp. 41-42.

280 M. Buber, *Mosè*, cit., p. 147.

281 Sull'argomento si veda di Alain Besançon, *L'immagine interdite*, Gallimard, Paris 1994.

282 Sul profetismo biblico rimandiamo al saggio di André Neher, *Prophètes et prophéties*, Payot, Paris 1995.

- 283 Sul tema della comprensione estetica mi permetto di rinviare al mio *Estetica e differenza in Wittgenstein*, Carocci, Roma 1999, che dà anche un'idea di quanto affondino nel tempo le basi di queste nostre attuali considerazioni.
- 284 Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano 1992, p. 255.
- 285 Ivi, pp. 258-259.
- 286 Ivi, p. 260.
- 287 Ivi, p. 261.
- 288 *Ibid.*
- 289 Ivi, p. 262.
- 290 *Ibid.*
- 291 Chi ha descritto lo stretto rapporto tra Schönberg e Mosè tracciandone affinità e differenze è Bluma Goldstein in *Word, Image, Idea: Schönberg and Moses – A Tragic Coexistence*, in *Reinscribing Moses*, Harvard University Press, Cambridge 1992, pp. 137-167; di lei si veda anche *Schoenberg's Moses und Aron. A Vanishing Biblical Nation*, in *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, cit., pp. 159-192.
- 292 Mi riferiscono a saggio di Theodor W Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, trad. it. di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 7-51.
- 293 «È certo che l'interesse per Schönberg si manifestò in Nono molto presto, negli anni 1942-43, attraverso le conversazioni con Malipiero, ma non si approfondì in una conoscenza reale fino al 1946, ossia dopo l'incontro con Maderna, la conoscenza di Dallapiccola e di Camillo Togni il quale, grazie soprattutto a Luigi Rognoni e Ferdinando Ballo, era stato tra i primi in Italia a prendere contatto con l'esperienza di Schönberg e a studiarne le partiture, la cui circolazione era all'epoca assai scarsa.»; Veniero Rizzardi, *Nono e la 'presenza storica' di Schönberg*, in *Schönberg & Nono*, Olschki, Firenze 2002, pp.229-249, in part. p. 230. Davvero illuminante l'analisi che Rizzardi compie in questo saggio sull'influenza di Schönberg su Nono.
- 294 D'ora in poi si prenderà come riferimento la pubblicazione degli scritti di Nono: Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, Voll. I e 2, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, LIM-Ricordi, Lucca 2001.
- 295 *Nono*, a cura di E. Restagno, EDT, Torino 1987, p. 19.
- 296 L. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., p. 340.
- 297 V. Rizzardi, *Nono e la 'presenza storica' di Schönberg*, cit., p. 230.
- 298 *Nono*, a cura di E. Restagno, cit., p. 8, 57-59.
- 299 Sulla storia dei Ferienkurse si veda: Antonio Trudu, *La "Scuola" di Darmstadt*, Ricordi Uicolpli, Milano 1992, per l'arrivo di Nono a Darmstadt vd. p. 56.
- 300 Ivi, p. 45.
- 301 *Nono*, a cura di E. Restagno, cit., p. 13.
- 302 Gianmario Borio, *Nono a Darmstadt. Le opere strumentali degli anni Cinquanta*, in *Nono*, a cura di E. Restagno, cit., p. 82. Si veda anche Veniero Rizzardi, *Luigi Nono e la "nuova scuola veneziana"*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, "Archivio Luigi Nono. Studi II", Fondazione Giorgio Cini, Olschki, Firenze 2002.
- 303 Non sto qui a ripetere per l'ennesima volta quanto sia importante, in questa fase creativa giovanile, la musica e il pensiero di Webern che, insieme a Varèse e Schönberg, costituisce la linea di sviluppo del pensiero musicale di Nono. Per ora ci concentriamo su Schönberg.
- 304 Per la ricostruzione della storia di quella esecuzione (per la verità le esecuzioni della danza ai Ferienkurse del 1951 furono due) si rimanda al citato testo di A. Trudu, *La "Scuola" di Darmstadt*, cit., pp. 65-67.
- 305 Ivi, p. 66.
- 306 Pubblicato sul numero 6 della rivista "The Score", in italiano si trova in *Note di apprendistato*, trad. it. di L. Bonino Savarino, Einaudi, Torino 1968, pp. 233-239.
- 307 L. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., p. 7 (vd. anche A. Trudu, *La "Scuola" di Darmstadt*, cit., pp. 84-85). Su questi temi si veda di Gianmario Borio, *L'immagine seriale di Webern*, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, EDT, Torino 1989, pp. 185-203, e il più recente *Analisi come processo di appropriazione storica: Webern e il circolo di Darmstadt*, in *Anton Webern. Un punto, un cosmo*, a cura di M. Casadei Turrone Monti, Lim, Lucca 1998, pp. 47-91.
- 308 *Nono*, a cura di E. Restagno, cit., pp. 27-28.
- 309 *Testo – Musica – Canto* (1960), in L. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., pp. 57-83.
- 310 Ivi p. 59.
- 311 Ivi, p. 61.
- 312 *Nono: con i suoni di Prometeo reinvento l'uomo. Intervista di Alberto Sinigaglia*, in L. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, cit., p. 335. Nella stessa intervista Nono ricordò come questa ricerca andava a coincidere con la riscoperta di certe sonorità di Venezia, al suo crogiuolo di culture e tradizioni di cui essa è la sintesi, in simbiosi con la scoperta dello *Judentum*, «la grande tradizione ebraica, approfondendo la storia del primo ghetto del mon-

do in cui si chiudevano 5000 ebrei con 5 sinagoghe e 5 culture differenti. Di qui sono partito con Cacciari alla conoscenza di Scholem, Kafka, Benjamin, risalendo ai più antichi testi sacri.», Ivi, p. 336.

313 *Testo – Musica – Canto*, cit., pp. 66 e 69.

314 Ivi p. 66.

315 Ivi p. 75.

316 *Nono*, a cura di E. Restagno, cit., pp. 21-22. In alcuni appunti del 1985 Nono ritornò sulla questione parlando della spazialità della voce basata sulla fonetica e scrive un'interessante annotazione: «La tecnica di oggi consiste veramente nel controllo-studio, per esempio, del 'fiato', da qui l'emissione 'fiato-suonofiato', il controllo fonetico delle emissioni vocaliche e consonantiche, il controllo dell'uso dello strumento vicino, lontano. L'esecutore deve sapersi allontanare dal microfono, girargli attorno, trattare il microfono come uno strumento.», *Altre possibilità di ascolto*, in L. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., p. 535.

317 Problema centrale e sempre decisivo per Nono: la questione del nesso tra testo e musica posto sul piano della fonetica, ossia dell'ascolto puro della sonorità: «Rapporto testo-composizione. Questione tuttora dibattuta: dev'esser il testo inteso come tale, letterariamente o il testo nelle sue formanti strutturali e semantiche è anche materiale provocazione studio da ritrasformare con i mezzi linguistici musicali? Nella storia della musica, non solo europea, ritroviamo da secoli queste due pratiche. E inoltre anche utilizzazione puramente fonetica anche della tecnica dell'emissione del suono, o puramente citazione letteraria da comprendere in quanto tale?», *Una testimonianza di Luigi Nono*, in L. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., p. 333.

318 *Testo – Musica – Canto*, cit., p. 80 e 81.

319 Mario Bortolotto, *Fase seconda*, cap. *Le missioni di Nono*, Adelphi, Milano 2008, in part. pp. 159-161. Dopo la pubblicazione di questo testo avvenuta per la casa editrice Einaudi nel 1969, si aprì un dibattito sul libro voluto dalla "Nuova Rivista Musicale Italiana", III, 5. Nono fu molto critico nei confronti del saggio di Bortolotto rifiutandone l'impostazione di fondo e molte questioni poste dall'autore. Vedi *Su "Fase seconda" di Mario Bortolotto*, in L. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., pp. 272-279. Tuttavia l'osservazione riportata ci appare corretta, in questo caso.

320 *Appunti per un teatro musicale attuale* (1961), in L. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., pp. 89 e 90.

321 *Un "Regio" moderno* (1965), in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., p. 182.

322 *Risposte a 7 domande di Martine Cadieu* (1966), in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., p. 204.

323 *Musica e teatro* (1966), in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., p. 210.

324 Ivi, p. 211.

325 *Ecco il mio Prometeo pieno di dolcezza. Intervista a Dino Villatico*, in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, cit., p. 259.

326 Ivi, p. 260.

327 *Nono*, a cura di E. Restagno, cit., pp. 52-53. Questa tesi viene ripresa nello scritto *Verso Prometeo. Frammenti di diari*, in L. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., pp. 385-386, in cui si sottolinea, tra l'altro: «Ripensiamo, meglio, ascoltiamo canti sinagogali (e s'impone una riconsiderazione altra e nuova della pratica vocale di A. Schönberg...»

328 *Intervista a Renato Garavaglia* (1979-1980), in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, cit., p. 239.

329 *Quella musica che pensò soltanto il possibile. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari* (1980), in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, cit., p. 256.

330 Lo fa in "Ascoltare le pietre bianche". *I suoni della politica e degli oggetti muti*, in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, cit., p. 300; in *Comporre oggi*, ivi, p. 325, e nell'intervista a Enzo Restagno, *Nono*, a cura di E. Restagno, cit., pp. 19 e 53.

331 *Quella musica che pensò soltanto il possibile. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari*, cit., pp. 249 e 257.

332 *Verso "Prometeo". Frammenti di diari* (1984), in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., pp. 385-386.

333 Ivi, p. 394.

334 *Prometeo*, in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, cit., p. 493.

335 *Ibid.*

336 *Verso Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Giuseppe Bertaglia* (1984), Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, cit., p. 352.

337 Massimo Cacciari, *Icone della Legge*, Adelphi, Milano 1985, pp. 153.

338 Ivi, p. 158.

339 Ivi, pp. 159-160.

340 Ivi, pp. 160-161.

341 *Comporre oggi* (1984), in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, cit., pp. 319-320.

342 *Nono: con i suoni di Prometeo reinvento l'uomo. Intervista di Alberto Sinigaglia*, cit., p. 425.

- 343 Verso *Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari* raccolta da Giuseppe Bertaglia (1984), in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, cit., p. 338.
- 344 Ibid., p. 339.
- 345 Ibid. p. 341.
- 346 Ripropongo qui un testo, completamente stravolto e ampliato fino a divenire un'altra cosa, già pubblicato su "Chiasmi International", nuova serie, vol. 6, Vrin-Mimesis, 2005, pp. 15-35, intitolato *L'ascolto della differenza: aisthesis ed ethos dell'orecchio*. Ringrazio gli editori per la possibilità offertami e Mauro Carbone che curò e promosse quella pubblicazione, e che ha incoraggiato questa riscrittura.
- 347 In Mauro Carbone e David Michael Levin, *La carne e la voce*, Mimesis, Milano 2003, pp. 67-115.
- 348 D.M. Levin, *Verso l'origine etica della voce*, in *La carne e la voce*, cit., p. 69.
- 349 Ivi, p. 70. Le singole voci annunciano il senso e lo annunciano perché si ri-partiscono, si distribuiscono nella loro partizione articolandosi a partire da un logos che precede le singole voci e che già da sempre comprende la voce in generale della comprensione dell'ente, sia epica o lirica, sia poetica o filosofica. La voce si destina nelle singole voci, nella loro partizione, e *fa senso*: noi siamo il senso, nella partizione delle voci, il senso è questa partizione. Cit. da Jean-Luc Nancy, *La partizione delle voci*, trad. it. a cura di A. Folin, il poligrafo, Padova 1993, pp. 88-89. Sull'argomento, in riferimento alla nozione di comunità, suggeriamo l'intervento di Marc Richir, *Communauté, société et Histoire chez le dernier Merleau-Ponty*, in *Merleau-Ponty, phénoménologie et expérience*, textes réunis par M. Richir et E. Tassin, Millon, Grenoble 1992, pp. 7-25.
- 350 Il riferimento maestro è qui a Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 107-108, ma anche a quanto abbiamo detto più sopra.
- 351 Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 1993, p. 281; vd. anche di M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 281. Sul cogito nella fenomenologia della percezione merleau-pontyana si veda Renaud Barbaras, *Le tournant de l'expérience*, Vrin, Paris 1998, pp. 159-182.
- 352 D.M. Levin, *Verso l'origine etica della voce*, cit., p. 71.
- 353 Ivi, p. 72.
- 354 Sull'argomento David Michael Levin ha scritto saggi di notevole importanza, tra i più significativi del panorama della Continental Philosophy. Citiamo su tutti *The Opening of Vision*, Routledge, New York 1988, in cui Levin ricostruisce i caratteri della modernità mettendo a confronto il destino nihilista dell'Occidente con il primato della visione su cui si fonda l'egocentrismo della soggettività metafisica; e l'altro saggio *The Philosopher's Gaze*, University of California Press, Berkeley-Lo Angeles, 1999, in cui Levin riafferma i temini della sua ricerca sullo sguardo e sulla visione attraverso un serrato confronto con l'intero movimento fenomenologico. Indichiamo anche altri due volumi collettivi, curati entrambi da Levin, che affrontano da diverse prospettive questo problema: *Modernity and the Hegemony of Vision*, California University Press, Berkeley-Los Angeles 1993; *Sites of Vision*, MIT Press, Cambridge, Massachussets 1997.
- 355 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 254-255.
- 356 «[...]l'idea del *chiasma*, cioè: ogni rapporto all'essere è *simultaneamente* prendere ed essere preso [...] A partire da qui, elaborare una idea della filosofia : essa non può essere presa totale e attiva, possesso intellettuale, giacché ciò che v'è da cogliere è uno spossamento – Essa non è *al di sopra* della vita, non la sovrasta. È al di sotto. È l'esperienza simultanea del prendente e del preso in tutti gli ordini. *Ciò che essa dice*, le sue *significazioni*, non sono qualcosa di assolutamente invisibile: essa fa vedere attraverso delle parole. Non si installa nel rovescio del sensibile: è da entrambe le parti.» M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 277.
- 357 Su questo e su altro ancora – sull'ontologia del sensibile, ma anche sulla reversibilità del sentire come fondamento dell'intersoggettività – si veda Renaud Barbaras, *De l'être du phénomène*, Millon, Grenoble 2001.
- 358 D.M. Levin, *Verso l'origine etica della voce*, cit., p. 73.
- 359 Ivi, p. 74.
- 360 Ivi, p. 75. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., pp. 264-265. A questa ricerca, come a quella di Levin, rimane imprescindibile la riflessione compiuta da Giorgio Agamben in *Il linguaggio e la morte*, cit., in part. pp. 44-48.
- 361 G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, cit., p. 45.
- 362 Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, trad. it. di A. Sordini, SE, Milano 1989, pp. 18 e 49.
- 363 D.M. Levin, *Verso l'origine etica della voce*, cit., p. 75.
- 364 Sulla questione del recupero e del ritorno si soffermano M. Carbone e D.M. Levin nel dialogo che chiude il volume qui in oggetto (*Dialogo sull'etica della carne*, in M. Carbone e D.M. Levin, *La carne e la voce*, cit., in part. pp. 121-125).
- 365 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., pp. 230-231.

