

L'ensemble des articles réunis ici éclairent la singularité de la pensée merleau-pontienne, qui se voulut tout à la fois théorique et pratique, esthétique (au double sens de l'expérience de l'art et de l'expérience sensible) et intellectuelle. Des dialogues fructueux se nouent à cette occasion : avec Fink, Gurwitsch, Deleuze, Derrida, Marx, Lacan ou encore Melanie Klein. Couvrant ainsi un large éventail thématique, ce nouveau volume de *Chiasmi international* témoigne de toute la diversité des recherches en cours sur la pensée de Merleau-Ponty. Par ailleurs ce sixième numéro clôt pour la seconde fois la boucle éditoriale de la direction de la revue, qui fut tour à tour attribuée à Renaud Barbaras, Mauro Carbone et Leonard Lawlor. D'où l'occasion d'un bilan : peut-être pourrait-on dire, sur la foi de ces six premiers numéros, que Merleau-Ponty s'offre aujourd'hui comme un véritable recours, au sens d'un "point de diffraction", pour la philosophie contemporaine de tradition continentale.

The essays in *Between Aesthetics and Psychoanalysis* bring to light how Merleau-Ponty's thought is at once theoretical and practical, aesthetic (in both senses of art and sense-experience) and intellectual. Fruitful comparisons are also made between Merleau-Ponty and other thinkers: Fink, Gurwitsch, Deleuze, Derrida, Marx, Lacan, and Melanie Klein. Being spread over many topics and figures therefore, this volume of *Chiasmi International* presents the full spectrum of current research concerning the thought of Merleau-Ponty. As well, volume VI of *Chiasmi International* completes the second full cycle of the rotating editorship among Renaud Barbaras, Mauro Carbone, and Leonard Lawlor. It therefore gives us an occasion to be a bit retrospective. Perhaps, on the basis of these six volumes, it is possible to claim that Merleau-Ponty is the resource, the "point of diffraction," we might say, for all contemporary philosophy in the Continental tradition.

I saggi raccolti in *Tra estetica e psicoanalisi* mostrano come il pensiero di Merleau-Ponty sia allo stesso tempo teoretico e pratico, estetico (nella doppia accezione che concerne l'arte e l'esperienza sensibile) e intellettuale. Questi saggi offrono inoltre confronti fruttosi tra Merleau-Ponty e altri pensatori: Fink, Gurwitsch, Deleuze, Derrida, Marx, Lacan e Melanie Klein. Attraverso i numerosi soggetti e argomenti toccati, questo volume di *Chiasmi International* mostra dunque l'intero spettro della ricerca attuale intorno al pensiero di Merleau-Ponty. Il numero sei di *Chiasmi International* chiude inoltre il secondo ciclo completo della rotazione editoriale tra Renaud Barbaras, Mauro Carbone e Leonard Lawlor, permettendoci di fare qualche bilancio. Forse, considerando questi sei numeri, si può affermare che Merleau-Ponty ne emerge come risorsa e, per così dire, "punto di diffrazione" per tutta la filosofia contemporanea di tradizione continentale.

TEXTES DE / TEXTS BY / TESTI DI:

Alia Al-Saji, Lucia Angelino, Fabrice Colonna, Carmine Di Martino, Leonardo V. Distaso, Annabelle Dufoucq, Guy Félix Duportail, Antonino Firenze, Linda Fisher, Lorenzo Gasparrini, Erinn Gilson, Larry Hass, Romano Khan, Leonard Lawlor, Serge Meitinger, Stephen Noble, Maria-Luz Pintos, Hugh J. Silverman.



6
 Chiasmi
International
 ENTRE ESTHÉTIQUE ET PSYCHANALYSE
 BETWEEN AESTHETICS AND PSYCHOANALYSIS
 TRA ESTETICA E PSICOANALISI
 MERLEAU-PONTY

nouvelle série
new series
nuova serie

6

CHIASMI INTERNATIONAL

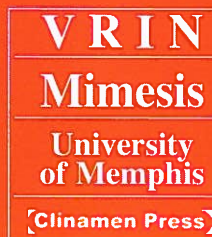
PUBLICATION TRILINGUE AUTOUR DE LA PENSÉE DE MERLEAU-PONTY
 TRILINGUAL STUDIES CONCERNING MERLEAU-PONTY'S THOUGHT
 PUBBLICAZIONE TRILINGUE INTORNO AL PENSIERO DI MERLEAU-PONTY

MERLEAU-PONTY

ENTRE ESTHÉTIQUE ET PSYCHANALYSE

BETWEEN AESTHETICS AND PSYCHOANALYSIS

TRA ESTETICA E PSICOANALISI



L'ASCOLTO DELLA DIFFERENZA:
AISTHESIS ED ETHOS DELL'ORECCHIO

1.

La recente pubblicazione in italiano di un testo che raccoglie due scritti e un colloquio di Mauro Carbone e David Michael Levin (*La carne e la voce*, Mimesis, Milano 2003) ha rilanciato alcune questioni essenziali inerenti lo sfondo estetico-etico della fenomenologia di Merleau-Ponty. Questo intervento nelle sue intenzioni vuole essere una sorta di chiosa problematica – con tutta la prudenza in questi casi necessaria – della posizione assunta da Levin nel testo in questione intitolato: *Verso l'origine etica della voce*.

Inizierò seguendo le tracce lasciate da Levin conformando i miei passi ai suoi nel tentativo di ripensare quanto da egli scritto; possibilmente dislocandolo. Levin pone come compito dell'interrogazione filosofica il risalire verso la dimensione pre-soggettiva e pre-personale che costituisce l'*orizzonte originario* del linguaggio. Tale orizzonte, inteso come l'intreccio chiasmatico che contribuisce alla decostruzione merleau-pontyana della soggettività metafisica della tradizione, deve poter essere recuperato – a partire da una sorta di opacità che lo circonda – attraverso una *ricostruzione fenomenologica dell'origine*. Si tratterebbe, seguendo la trama ripresa da Levin nei termini di Merleau-Ponty, di una *ripetizione/recupero* di un'origine intesa come *voce silenziosa* al di là del soggetto: una voce che non pronuncia concetti, non designa oggetti, non istituisce significati, non tesse discorsi; una voce che instaura uno spazio intersoggettivo “più antico” del *cogito*, 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.

Levin si appoggia felicemente alle istanze merleau-pontyane per sostenere la verticale etico-estetica di questa posizione. Il primo “luogo” concreto che scaturisce dal processo di decostruzione della soggettività egologica e cogitante è il corpo che abita, *incarnato e parlante*, l'esperienza vissuta.¹ In tal senso, l'avvicinamento della carne alla parola è possibile sul fondamento di ciò che Levin chiama *fenomenologia ermeneutica dell'incarnazione* (*ibid.*, p. 71) come compito che recupera la dimensione ontologica in immediata interfaccia con il linguaggio: ossia come apertura dell'originaria cor-rispondenza tra incarnato-parlante e alterità-naturalità.

Su questo punto è incardinato il *principio etico* grazie al quale si instaura e opera questa originaria cor-rispondenza (“un'apertura alla relazione etica”) intesa come *cor-rispondenza sintonizzata o sintonia cor-rispondente* (*ibid.*, p.

72): il compito che ci impegna, secondo Levin, su questo terreno aurorale e fecondo 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.

Questo vuol dire che la voce silenziosa a cui si dovrebbe giungere come ultima tappa del viaggio di recupero non sostiene affatto un silenzio tacito e inudibile: il suo silenzio riporta la responsabilità verso l'altro sul piano di questa cor-rispondenza iniziale che costituisce lo sfondo, ma anche il fondo e il traguardo del cammino di recupero, e perciò 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 (*ibid.*, p. 72) e porta con sé da sempre e per l'avvenire "quell'assoluta esposizione e responsabilità nei confronti dell'altro" che per Levin è il *pivot* dell'intreccio sensibilità/eticità nel parlante incarnato. In tal modo il terreno dell'intercorporeità, in quanto 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, dell'incontro e dello scontro.

Insomma, ci troviamo all'interno della dinamica *érgon-énérgeia* della parola attivamente parlante (Humboldt, ma anche Florenskij), nel 'luogo' aurorale della parola significante che da esso rinvia all'alterità nel preciso intento di appropriarsene ("*prise totale et active, possession intellectuelle*"); per questo essa *si dice* attraversando il silenzio da cui proviene e *lo fa vedere attraverso le parole, lo pronuncia identificandosi con esso e insieme differenziandosi da esso*, manifestando ed sperando già in se stessa quell'identità/alterità (come *dépossession*) che segna ogni in-stante della sua tensione etica nella vita.²

Ma questo dimostra, ancora una volta, che quell'assoluta esposizione e responsabilità verso l'altro è giocata fin dall'inizio sul piano della *sensibilità* – meglio: *des deux côtés du visible* – qualcosa che ancora più dell'essere una *logica della differenza* è in verità una *sensibilità della differenza*: un *senso della differenza* che insieme è anche un *sentire della differenza* che ripete (e recupera) l'inizio nell'unico modo possibile: percorrendo la linea dell'*aisthesis*.³ 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 il poter cor-rispondere all'altro nella voce, in un'armonia sin-tonica in cui siamo da sempre *dis-posti*.

Ciò è possibile, e accade, solo in quanto l'esito del *Visibile e l'invisibile* comporta la rivelazione della carne statica e chiasmatica i cui spostamenti, le continue reversibilità, le oscillazioni e gli intrecci, sono i motivi di una compiuta fenomenologia della visione, del tatto, dell'udito – così come, in qualche modo, riconosce anche Levin (*ibid.*, p. 73).

In questo modo e così attrezzati si va incontro al fondamento di un'etica pre-soggettiva nell'eco della voce umana: qui, su tale basamento, poggia la possibilità di un'*ethos* inteso come il *trascendentale* che anticipa ogni istituirsi dell'*hypokeîmenon* e assegna a ciascuno la responsabilità verso l'altro in una relazione di donazione e gratuità assolutamente preliminare rispetto alla posizione di un io parlante, soggetto per l'oggetto. Non a caso, *anzi proprio per questi motivi*, il riconoscimento che la percezione è già comunicazione va di pari passo con l'ammissione che la voce dell'altro che dobbiamo ri-conoscere proviene dal silenzio originario del mondo: un silenzio che si rende udibile-percepibile in quel 'luogo' chiamato *Essere di promiscuità*, incrocio di ontico (*Erlebnisse*, sensazioni, giudizi) e ontologico nel *corpo dello spirito*, insomma, 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".⁴

Così risalire, come fa Levin, all'evento che dà luogo al linguaggio, ma dire che, nello stesso tempo, tale luogo resta inespresso in quanto inaccessibile, equivale al compito di "restituire il mondo come senso d'essere assolutamente diverso dal 'rappresentato' [...] che nessuna delle 'rappresentazioni' esaurisce e che tutte 'raggiungono', l'Essere selvaggio".⁵ Ma a questo punto, sul piano preliminare di una voce che squarcia il silenzio per affermarlo nella sua traccia innanzitutto e di uno sguardo che apre sul mondo mentre è guardato da esso, che accoglie la venuta a sé del visibile mostrando come le cose si fanno cose e il mondo mondo;⁶ su questo piano originario dell'Essere primitivo estraneo a ogni sorvolo, qui 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" (*ibid.*, p. 75), ma anche come principio della genesi del *visibile* e dell'*udibile*. Allora si tratta di seguire la traccia di un'*assenza* che il pensiero non può cogliere, in quanto essa è attrice estetico-etica dell'Essere e non di un mondo di oggetti a portata di mano e di concetto, nella prospettiva della presa di coscienza.

In altre parole, se la domanda di Levin – il quale si chiede se la fenomenologia può diventare la parola di ciò che può essere solo *sentito* e *afferrato* nel linguaggio come una traccia *risonante* la voce intesa come istanza/istante originario e preliminare dell'istituirsi del soggetto-oggetto – è rivolta al cogliimento di un inizio che non può in alcun modo ri-darsi come *presenza* (inizio inapparente, ma risalibile attraverso l'apparente), ebbene tale domanda intesa come vettore del *recupero* e del *ritorno*⁷ non fa che indirizzare la riflessione filosofica verso una *fenomenologia dell'ascolto* che è insieme *fenomenologia dello sguardo* che, dall'interno dell'Essere, ristabilisce innanzitutto i termini di quel *mondo estetico* dominato dalla *carne*, come spazio di impossibilità, di discesa, di inglobamento: *Urpräsenation* del *Nichturpräsenierbar*.⁸

Ora, se si tratta di recupero e ritorno al preliminare etico, tale etico 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 si vede vedente e 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 una certa assenza.⁹ Solo così posso rispondere alla voce dell'altro che mi chiama dal silenzio originario: perché mi ascolto mentre sono in ascolto, *sintonizzato*. Perché muovo non dalla sfera del pensiero sorvolante e possessivo; perchè non parto da e non ritorno ad alcuna coscienza, ma dalla sfera della riflessività del tatto e della vista, del sistema tatto-visione, dei movimenti di fonazione e dell'udito e la loro iscrizione sonora, dall'avvolgimento del visibile sul corpo vedente come del tangibile sul corpo toccante, come chiarisce lo stesso Merleau-Ponty: "Questa nuova reversibilità e l'emergenza della carne come espressione sono il punto di inserimento del parlare e del pensare nel mondo del silenzio".¹⁰

Tornare a pensare 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 a 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.¹¹

Ora, così come siamo posseduti dalle idee musicali o sensibili, così possiamo immaginare che la via del *recupero* e del *ritorno* non sia tanto discosta da quella della *reversibilità*, ma che, in fondo, ne costituisca un'interfaccia. È lo stesso Merleau-Ponty che ci illumina mostrando i termini di tale interfaccia: "Dovremo seguire più dappresso questo passaggio dal mondo muto al mondo parlante. Per il momento vogliamo solo indicare che non si può parlare né di distruzione né di conservazione del silenzio".¹²

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 del suo silenzio originario*: esso non è altro che l'insieme di tutte le possibilità del rendersi udibile del linguaggio nella parola. Ma che questo *passage*, 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 oltremodo 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.¹³

Giunti a tale stazione appare chiaro come non si stia indicando una strada diversa da quella di Levin: tuttavia si intende sottolineare – così come è anche nelle finalità di Levin – la necessità di recuperare "dalla nostra esperienza della voce un qualche senso della *giusta misura estetica*" (*ibid.*, p. 77, corsivo mio), in modo che l'armonia di carne e spirito non possa in alcun modo

ripresentarsi nell'ambito della posizione etica di un soggetto storico (di una coscienza del mondo storico al di qua dell'orizzonte mondano dell'esperienza), né tantomeno nell'ambito della presa di coscienza di un soggetto meramente legislatore, ma che possa essere ri-presa in ogni istante eventuale del linguaggio, in ogni parola parlata, in ogni sonorità intesa, in ogni voce ascoltata, insomma, in ogni articolazione che appare e che opera nell'ineludibilità della contingenza. 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".¹⁴ E in fondo è questo l'orizzonte che costituisce *il mondo estetico che abitiamo fin dall'inizio, originariamente*.

Ora, la *giusta misura estetica*, di cui parla Levin, pare essere l'azione/il gesto che rompe il silenzio e che avvia il *suono originario*, essenza del canto:

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 questo silenzio.¹⁵

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.¹⁶

L'interrogazione filosofica si deve fare ascolto del silenzio primordiale, a partire dall'*entendre* l'apertura del mondo che è e rimane orizzonte, quell'universo di essere grezzo e di coesistenza in cui siamo da sempre già gettati nel parlare e nel pensare, in maniera latente e dissimulata. 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* – che perciò può essere colto solo per *trasparenza attraverso* e in prospettiva. Un'interrogazione che si scopre e va intesa come percezione, "come questo pensiero interrogativo che lascia essere il mondo percepito anziché porlo, 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".¹⁷

Proprio a questo punto, sul piano della domanda sulla filosofia che Merleau-Ponty si pone in una delle pagine-chiave del *Visibile e l'invisibile*, ritroviamo i termini che marcano il limiti 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* di essere cosa di cui si parla, *prima* del suo essere cosa ovvia e riducibile a significati maneggevoli e disponibili, ciò vuol dire che la filosofia non fa che interrogare quella

primitiva mescolanza tra noi e il mondo che anticipa ogni riflessione e che ha di mira, dal suo interno, la nostra *vita muta* nell'orizzonte 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.¹⁸

Ecco 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 in maniera estetico-etica il *mondo estetico*, il mondo *prima che sia una cosa di cui si parla*: *étonnement* come donazione dell'inizio, dunque dono come ni-ente.¹⁹

Il ritorno *all'abisso* chiasmatico, *ripetendo* la reversibilità, non fa che risalire *all'abitare*, e l'abitare ci *rinfaccia* l'essenza del *lasciar-essere*. Si abita in silenzio il lasciar-essere, in un silenzio che non è il *contrario* del linguaggio.²⁰ Il *gesto* (etico) che rompe tale silenzio *dice* l'abitare, lo indica mentre si distrae da esso, avvolge la parola mostrando l'origine nella sua perdita, oramai nella sua assenza. Che tale silenzio rotto e dimenticato, memorabile e rammemorabile, 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, dall'interno, 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.²¹ Tale gesto, quel gesto iniziale, rompe e recupera nello stesso tempo ristabilendo 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*.

Siamo approdati a quella originaria esposizione della voce (*ibid.*, p. 85) che mostra la dimensione sensibile e corporea del linguaggio inteso come “un certo modo di parlare, 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” (*ibid.*, p. 82). C'è allora un significato etico, come sottolinea Levin, in questo tentativo di recupero/ripetizione dell'iniziale abitare, ma per sentirne la voce, per ascoltarne il canto, c'è bisogno di prestare ascolto all'intera 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 recuperano, pur avendo un significato etico, ci dicono che quell'abitare, nel lasciar-essere, riposa sull'essenzialmente 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”, così scrive Heidegger,²² dice Derrida,²³ e così è. *Dasein* porta con sé propriamente 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 intendere ed essere inteso a sua volta. Ma non si tratta, anche stavolta, di intendere ciò che l'amico dice: ciò che importa non è il detto, ma la sua voce, “o meglio l'ascolto (*das Hören*) della sua voce”.²⁴ 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, in quanto *evocato*, e perciò in quanto *figure* – volto – *presso il Dasein che io sono*.

Questo è uno dei motivi, senz'altro principali, per cui *Dasein* non è soggetto, non è io, non è individuo né persona: 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 sua parola, parla: *Die Sprache spricht*. Lo scarto fa essere nell'inizio come differenza – *diaphorà*: il suo gesto pronuncia il *dissidio*, lo dispiega *spiegando* lo scarto e la deriva che da qui in poi siamo, 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]”.²⁵

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*, cioè *accorda* – nel senso dell'*accordo*, della parola accordata, ma anche dell'*harmonia*, dell'*accordo musicale* e 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 un gesto che partorisce,

terminando il portare a gestazione – nell’armonia di un *accordo-gönnen* che *dispiegandosi all’ascolto* dispiega ciò che deve poter essere recuperato nell’incontro (nel mettersi in ascolto) di un *tono*, che 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”.²⁶

Poiché il pensiero del *tragen* e dell’*Austrag* è estraneo a ogni dimensione oggettiva, *Dasein*, e non la psiche o il soggetto cosciente o inconscio, porta con sé la vocazione della voce come *Stimme* e l’insieme delle parole con essa imparentate (*Stimmung, Bestimmung, Übereinstimmung, Einstimmung, Verstimmung*). È proprio una di queste parole – *Gestimmtheit* – che conduce a *Befindlichkeit* (*Sein und Zeit*, § 29) ossia l’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 in quella parte della mia esistenza personale “per il quale il mondo esiste prima che ci sia io e che in questo modo stabiliva il mio posto”²⁷). Ora, questo pre-personale è proprio il corpo, che aderisce sì ciecamente al mondo, ma che dà senso all’inizio della vita, rendendola *mia*, e a ogni momento successivo marcato da 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, forse: esso ci consente di pensare *Dasein* insieme al suo corpo, o il corpo come *Dasein* in ascolto.

Insomma, anche 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*.²⁸ *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*)”.²⁹ 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*. Il movimento di accesso alla parola fa tutt’uno con lo *Hören* e questo marca la situazione della differenza/*diaphorà*: il recupero/ritorno non si orienta verso l’orizzonte dei significati o verso lo spazio simbolico, ma verso l’elemento originario della voce, cui risponde l’intendere come ascolto (un comprendere estetico situato emotivamente nella diaferenza). 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

prossimità 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.³⁰

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 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 (*ibid.*, p. 88): è insomma la *carne universale* che determina, come dice Levin, la parola parlante sintonizzandola con gli scarti, con l’apertura estatica a quell’alterità costitutiva del livello più profondo del nostro modo corporeo di essere-nel-mondo (*ibid.*, p. 89).

Per compiere il recupero/ritorno di cui si è parlato, 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.³¹

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.³² 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 dimensione di

sintonia con l'origine dell'esperienza esistenziale e linguistica. Ma in quanto 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 l'uno all'altro e fa della musica (e con essa la poesia, quindi il canto) ciò che mostra ed esprime il continuo e reiterato esperire l'origine nella sua assenza mai più presentificabile.

Con ciò, oltre Derrida e insieme a lui, 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 il pensare di quell'essere sonoro che sono, un pensare ecologico che lascia-essere nella *Destruktion*.

3.

Come possiamo pensare il lasciar-essere attraverso un linguaggio che esige di dire il mondo e insieme porta con sé l'eco della voce che ha dato inizio al suo cammino a partire dal silenzio primordiale? Come interpretare il gesto iniziale attraverso un pensiero che conserva, tra le sue pieghe, la ragione di quel gesto in ogni singolo evento linguistico? Per seguire la direzione di queste domande è importante comprendere in che senso il linguaggio sia "la presa di posizione del soggetto nel mondo dei suoi significati", e quindi intendere il gesto fonetico come strutturazione dell'esperienza, modulazione dell'esistenza: recuperare nel linguaggio il "significato gestuale o esistenziale della parola".³³

Torniamo a parlare del senso emozionale della parola, del suo senso gestuale intessuto di situazione emotiva, di agire e di agirsi reciproco, di una dimensione comunicativa e cor-rispondente "che è esattamente quanto porta a evidenza l'esperienza estetica – in particolare musicale".³⁴ Lo ripetiamo: si tratta di risalire, e recuperare e ripetere, all'origine in quanto silenzio primordiale per descrivere il gesto che rompe questo silenzio, che apre e libera, che lascia-essere e getta lo sguardo, che si mette in ascolto e pensa. Si tratta di rispondere a una domanda senz'altro importante, decisiva nel suo riportarci alle fonti di quella fenomenologia dell'inapparente che veste i panni di una filosofia della musica, di un *pensare in musica*. Questa domanda è stata esposta in maniera esemplare così: "se la musica, invece, ci facesse segno, ci richiamasse verso *qualcosa di ben più radicale e inaggrabile? verso un intreccio paradossale e problematico*, forse un tempo già intravisto ma in seguito dimenticato, e che è rimasto alla base dei linguaggi artistici, in particolare contemporanei?".³⁵

Proverò a percorrere *uno* dei sentieri artistici del Novecento per indicare una possibile risposta a questa domanda.³⁶

Arnold Schönberg iniziò a scrivere il testo e le musiche del *Moses und Aron* sul finire del 1928, contemporaneamente alla stesura dell'operetta

comica *Vom Haute auf Morgen* e all'indomani del *Quartetto per archi n. 3* Op. 30 e delle *Variazioni per orchestra* Op. 31. Il progetto iniziale di Schönberg era quello di scrivere un oratorio che riprendesse e ampliasse le tesi della *Jakobsleiter* portandoli a definizione. In quell'oratorio, composto tra il giugno del 1917 e il luglio del 1922, veniva affrontato il tema della ricerca di Dio nello spazio dell'interiorità individuale, in un orizzonte di crisi della soggettività contemporanea 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 controluce per verificarne la debolezza e l'inconsistenza quotidiana.

In una lettera del 13 dicembre 1912 indirizzata a Richard Dehmel, Schönberg critica duramente le banalità del linguaggio quotidiano e l'arroganza dell'uomo moderno che 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. Tuttavia là dove non arriva l'intelletto può arrivare il *sentimento* che deve resistere, però, alle lusinghe della quotidianità, deve contrapporsi ai tentacoli del molteplice caotico e ordinato soltanto esteriormente secondo le norme della società tecnocratica e feticizzante.³⁷ Seguire le tracce di questo *sentimento* implica che ogni legame esteriore, ogni processo di cristallizzazione feticistica, ogni naturalizzazione e oggettivazione fossero sintomo del pericolo in cui cade inesorabilmente ogni ricerca del valore assoluto che ricorra a una religiosità votata alla rappresentazione oggettiva, che fissa in immagine la diffusa molteplicità del quotidiano. Ai limiti di una religione esteriore Schönberg contrapponeva una religione tutta interiore, intraducibile in immagini, una *via biblica* in cui *si rende possibile* l'incontro tra il Dio invisibile e irraffigurabile e la soggettività autoestraniata e perennemente in esilio. Schönberg si rivolse alla figura del Dio del deserto, percorrendo di nuovo le tracce di Mosè e assumendo su di sé e nella sua opera musicale la contraddizione tra l'anelito a volgersi direttamente all'irraffigurabile attraverso l'inesprimibile della fede etico-religiosa, e l'esigenza dell'espressione di questa fede nel nome di un agire concreto e storico.

Nel maggio del 1930 Schönberg inizia la vera e propria composizione del *Moses und Aron*. Egli decise a quel punto di scrivere un vero e proprio dramma musicale, piuttosto che un semplice oratorio, per rischiare una volta per tutte un'ipotesi conclusiva, dopo quella tentata con la *Jakobsleiter* Quanto il risultato sia stato effettivamente conclusivo è motivo di riflessione da circa 70 anni.

L'opera si apre (Atto I, Scena I) con l'invocazione di Mosè al Dio unico, eterno, onnipresente, invisibile e irraffigurabile. Dio parla attraverso il rovero ardente ordinando a Mosè di liberare il suo popolo comunicandogli i 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 e i limiti della lingua: 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”. Tuttavia Mosè non sarà solo nell’esecuzione di questo compito: suo fratello Aronne sarà la sua bocca, parlerà per lui, tradurrà l’idea per portarla innanzi al popolo, la renderà comunicabile, manifesta: egli esprimerà ciò che Mosè non è in grado di esprimere, ciò che a rigore è inesprimibile; non aiuterà direttamente Mosè a esprimerlo, ma lo dirà egli stesso. Proprio questa contraddizione, voluta e posta direttamente dalla voce del rovetto, mette fin da subito in chiaro come il rapporto tra Mosè e Aronne sia un conflitto ineludibile che, nello stesso tempo, deve essere sopportato nella sua integrità per poter realizzare il compito supremo imposto a Mosè da Dio: l’idea deve essere esposta (*ausgesetzt*), la Legge deve essere comunicata e tradotta al popolo. Si tratta, dunque, di tradurre l’intento dell’iniziale voce del rovetto nell’espressione della sua parola (la Legge), per far comprendere a tutto il popolo come l’amore e la verità passi attraverso l’invisibile e l’irraffigurabile, nasca dal silenzio e si trasformi in parola.

L’amore di Dio verso il suo popolo deve passare attraverso la mediazione di Mosè: Dio ha bisogno di Mosè per poter comunicare con il popolo che ha eletto e con il quale ha stretto alleanza, per poter trasmettere la Legge di cui questa ha bisogno. Aronne non possiede la stessa conoscenza di Mosè, ma ama Dio e ama il suo popolo; egli riesce a comunicare con esso perché la sua ragione è rappresentativa e discorsiva: a tal fine è Dio stesso che riconosce come la sua mediazione sia altrettanto necessaria in quanto costituirà il *trait-d’union* tra Mosè e il popolo.

Nella Scena II avviene il primo importante dialogo tra Mosè e Aronne in cui il primo accoglie titubante il fratello irrigidendosi nella posizione che manterrà per tutto il dramma: Mosè fin da subito fa capire che non v’è alcuna possibilità che l’irraffigurabile (*Unvorstellbaren*) possa in qualche modo darsi in immagine (*Bild*). Mosè pone da subito ad Aronne questo limite, quasi a voler sfidare il fratello riguardo al compito che lo attenderà: egli indica ad Aronne il limite di essere la sua voce, se questi intende essere soltanto il comunicatore e il traduttore di un significato e di un pensiero. Se Aronne intende essere soltanto il riformulatore di un’idea, nel suo significato segniconominale, egli fallirà nel suo compito e tradirà il senso della 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. Aronne risponde sul piano che gli è congeniale: 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?”. Tuttavia qui si cela il problema di fondo: ciò che Mosè a fatica vuol far capire ad Aronne è che egli deve tradurre la parola, senza che essa si scarichi in immagine, riconoscendone la sua natura gestuale, sonora e sensibile. La prova che il Mosè di Schönberg segue questo sentiero è proprio il suo canto parlato e la continua ricerca di uno *Sprechgesang* che annulla il riferimento oggettivo della musica (tonale) e si direzioni verso un canto sempre più ridotto alla pura sonorità, distillato di

suono e silenzio, intessuto di quel silenzio da cui proviene e gesto continuo di una voce sensibile, emozionale, autonoma, espressiva.

Il dialogo tra Mosè e Aronne si protrae a lungo trasformandosi in una sfida tra due piani in superficie inconciliabili. Aronne canta in maniera operistica, tutto rivolto all’esteriorità, il suo è un canto tenorile ricco di elementi espressivi apparenti e chiare reminiscenze tonali. Egli 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 del primo. Egli è disposto, per amore del suo popolo, a venire incontro alle esigenze della concretizzazione totalmente disponibile, dell’esibizione data una volta per tutte, della manifestazione tangibile e temporale di ciò che resterebbe oscuro e invisibile, al di là di ogni comprensibilità intuitiva e linguistica. Per questi motivi la veste propriamente musicale datagli da Schönberg è caratterizzata dal fatto che il canto 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 quindi costitutivi di un’atmosfera perlopiù tonale e perciò facilmente riconoscibile dal suo popolo e dagli ascoltatori conciliati.

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 tutta 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 drammatico, della sua figuratività e della sua capacità espressiva esteriore: in una parola, dell’illusione di dire l’irraffigurabile circoscrivendolo definitivamente in una parola significativa e in un’immagine spiegata, in una frase intonata.

Mosè invece non canta: egli intona la *Sprechstimme* accentando in modo sillabico l’assoluta convinzione dell’irraffigurabilità dell’eterno e onnipotente Dio unico. Egli non canta la parola che Dio gli ha consegnato perché essa non può essere cantata nella maniera della tradizione canora, non può essere riferita senza per questo essere tradita: ogni traduzione appare un tradimento. Mosè non può cantare il melodramma perché il canto, così *rappresentativo*, negherebbe quell’unità di suono e parola, di ritmo e di discorso, che integra il discorso con l’elemento musicale e a cui egli tende per portare alla luce l’unitotalità dell’invisibile, senza che esso sia definitivamente manifesto.

Come può l’eterno temporalizzarsi? Come può l’irraffigurabile essere catturato dall’immagine? Come può l’invisibile rendersi visibile? Come è possibile recuperare l’unità di parola e suono senza cedere alle lusinghe della significazione, cioè della figurazione linguistica e melodrammatica, evitando la discesa nell’ascolto regressivo e ponendo il suono direttamente in rapporto al silenzio da cui proviene (all’invisibile che porta con sé)? Sono le domande che pesano sul capo di Mosè e sul suo rapporto con Aronne, interrogativi che

lo accompagneranno lungo tutto il dramma musicale e che marcheranno la scelta di Schönberg di far cantare Mosè seguendo l'armonia delle altezze e non la circolarità della tonalità.

Le Scene III e IV non fanno che riproporre sotto altre forme la dualità tra Mosè e Aronne con l'aggiunta del coro che si fa strenuo sostenitore dell'idea di un Dio che deve, in qualche modo, mostrarsi. Qui si fanno incalzanti i dubbi del popolo nei confronti di un Dio invisibile e purtuttavia da amare. È il coro, in quanto espressione euripidea del popolo di Israele, che manifesta tutto il suo disagio ideologico: "adorare? Chi? Dov'è? / Non lo vedo!... Non lo si può vedere mai? / È invisibile in eterno? / Come? il tuo dio onnipotente / non può rendersi visibile a noi?". Di fronte a queste incertezze Mosè arretra sempre più sul fondo della scena lasciandosi andare a un ulteriore messa alla prova delle sue certezze. La ribellione del coro fa cedere Mosè: "Onnipotente, la mia forza è allo stremo: / la mia idea è impotente nella parola di Aronne!".

È a questo punto che Aronne si impone come colui che porta su di sé il peso dell'azione, ovvero della capacità dell'idea di realizzarsi concretamente e tangibilmente nella storia per imporsi al popolo e assecondarlo alla volontà di Dio. Aronne 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: la sua parola è stata offuscata, completamente fraintesa. La sua tensione antimelodrammatica verso un "silenzio parlante" scaturigine di una nuova e originaria espressività è stato totalmente rigettato. Non è altro che la stessa immagine del compositore Schönberg di fronte al pubblico che non lo comprende e non lo accetta.³⁸ Sarà il preludio della danza idolatrica intorno al Vitello d'oro.

Siamo così all'Atto II. Mosè è sul monte, lontano dalla sua gente che lo attende invano. Cercando una mediazione tra l'amore che porta per Israele e quello che nutre per il Dio unico ed eterno, Aronne concede, sotto la spinta dei 70 anziani delle tribù minacciati dall'ira del corifeo del popolo, la visibilità dell'invisibile. La danza orgiastica intorno al Vitello d'oro rappresenta il momento più melodrammatico e spettacolare dell'intera opera: il momento scenico e teatrale più lontano dall'impostazione e dalla figura di Mosè. L'oro che ricopre l'idolo è simbolo della luce che si rivolge agli occhi per mostrargli lo splendore ingannevole di una parvenza in verità accecante. All'occhio e ai sensi ben recettivi corrispondono la cecità della mente e del cuore. Il popolo gaudioso ha scelto la commercialità dell'immagine e il facile consenso rispetto alla Legge; esso non ha atteso il ritorno di Mosè e l'annuncio della Legge, ma ha preferito votarsi alla sicurezza che l'occhio può dare di fronte a una presenza innegabile e per questo salvifica.

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 che occupa la Scena V. Ai rimproveri sdegnosi 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. Aronne è costretto a giustificarsi di fronte all'accusa pronunciata da Mosè e rinfaccia al fratello che la distruzione dell'idolo altro non è stato che un ulteriore segno visibile della potenza dell'invisibile, un'altra manifestazione esteriore di colui che dovrebbe restare perennemente nell'ombra.

Qui Mosè ritrova per un attimo tutto il suo carisma: non si è trattato di un miracolo, ma dell'azione della Legge la quale ha lasciato che si mostrasse l'onnipotenza dell'idea sulle parole e sulle immagini significativamente dispiegate. Il popolo deve superare il piano della vita inautentica per poter affermare la sua elezione modellandosi sulla figura di Mosè, che ama l'idea e vive per essa. L'idea non può essere mistificata o trasfigurata in altro, non può essere trascritta o resa più comprensibile solo in nome di una sua più accessibile conoscibilità. Essa può passare solo attraverso un gesto che non si declina in raffigurazione, ma che di questa ne anticipa il contenuto mostrandone la sua opacità e intraducibilità. Il dualismo tra i due fratelli è giocato sull'esigenza di Aronne di dare un *segno esteriore* dell'azione dell'idea, un segno che Israele possa visibilmente percepire e che sia dell'ordine del già-visto, del già-conosciuto, del già-noto, in modo che il popolo possa trovare un ambito mondano di conciliazione con l'eterno che sia gestibile e controllabile. Egli non si accontenta del fatto che la Legge stessa è data nella sua intrinseca e autonoma significatività, attraverso il gesto della scrittura e la parola del profeta. Mosè dal canto suo rifiuta tale atteggiamento compromissorio di Aronne fino al punto da mostrare apertamente i segni della sua debolezza e della sua crisi. Mentre Aronne si allontana sullo sfondo del palcoscenico, Mosè si rivolge direttamente al Dio irraffigurabile e inesprimibile di cui egli dovrebbe essere il profeta: se Aronne, la sua bocca, crea immagini, e se l'immagine *in quanto tale* non può che essere sempre falsa, 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, di fronte a questo scacco, di fronte a questo dubbio irrisolto che pone Mosè nella condizione di dubitare della minima 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!".

La consapevolezza che Mosè ebbe di fronte al roveto – il fatto di sapere che non sarebbe stato in grado di trovare parole per restituire al popolo la *voce originaria* che Dio gli aveva consegnato – si risolve drammaticamente nella disperazione finale. La parola che manca mancherà per sempre: solo Aronne poteva venire incontro a questa esigenza, ma Mosè lo ha respinto e con esso ha allontanato ogni possibilità di farsi immagine dell'idea.

Schönberg ha composto il *Moses und Aron* rispecchiandosi nella figura di Mosè. Egli è il compositore portatore di un'idea che deve essere comunicata all'ascoltatore, ma che resta incompresa e inascoltata in un'epoca di

esaltazione dell'ascolto facile e regressivo. Le innovazioni compositive introdotte dalla dodecafonia vengono sistematicamente fraintese, se non completamente rifiutate, in nome di un ascolto raffigurativo, mimetico e significativo. La tradizione diventa dogma naturalistico e non consente di comprendere la novità. Il dramma musicale, pur tentando la strada della *Gesamtkunstwerk*, non fa che riproporre una filosofia della musica di stampo figurativo e spettacolare. 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 deve esprimere con i nuovi mezzi compositivi messi a disposizione dalla riforma dell'armonia. Ma come poter comunicare la nuova idea musicale attraverso mezzi espressivi che rimettano al centro i temi dell'intreccio tra suono e silenzio, parola e musica senza che nessuno di questi termini sia subalterno all'altro? 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 costruito 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, anche se dislocata e impenetrabile. 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 dispiegata completamente nella tensione percettiva: non si può dare in un'immagine musicale chiara e tangibile e pur tuttavia essa esige una capacità di ascolto non immediata e semplice. Così come la verità dell'idea che Mosè porta con sé non può scaricarsi in immagine per poter essere facilmente fruibile dal popolo, allo stesso modo la serie fondamentale non può scaricarsi in un'immagine sonora chiaramente comunicabile perché, in questo caso, si avvolgerebbe nel processo di feticizzazione che la porterebbe a essere un'ennesima ripetizione del già-udito e del naturalismo formalistico.

Il pensiero musicale si realizza solo attraverso astrazioni sonore che possono inverarsi 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 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 della 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. La *Sprechstimme* di Mosè è una strada in quanto è il canto parlato della necessità interiore, della legge interiore che si fa processo storico di emancipazione definitiva della dissonanza: essa è tappa fondamentale del comporre dodecafonico che si presenta, per dirla con parole di Merleau-Ponty, come un nuovo modo di condensazione di un nuovo linguaggio musicale. Ma per recuperare quella trasparenza che Merleau-Ponty richiede a una lingua e a una musica (anche se per quest'ultima il compito sembra più difficile), occorre ritornare a pensare la modalità essenziale di *cantare il mondo*, con parole e vocali per estrarre e ripetere quell'essenza emozionale prelogica che avvolge e permea il dire come il cantare e che *delinea da sé il suo senso*.³⁹

Schönberg, attraverso lo *Sprechgesang*, vuole recuperare questa modalità del cantare oltrepassando la presa oggettiva della rappresentazione drammatica, prendendo le distanze dalla tradizione e mettendo in evidenza l'autoespressione del canto parlato come vocalità originaria ed essenziale. In tal modo la nuova condizione della comprensione musicale che parte dalle esigenze interiori e le nuove modalità compositive proprie della completa riforma dell'armonia sono aspetti dello stesso programma perché una è l'idea che lo sostiene: il rigoroso senso della legge che la dodecafonia impone al compositore (necessità che si realizza in una nuova libertà) eleva la composizione su un piano di un *ascolto comprendente* e il rifiuto della irrepresentabilità coincide con il rifiuto di venire incontro all'ascoltatore all'interno di uno spazio uditivo comune e familiare, ovvero di una soggettività alienata, egologica, metafisica. La serie dodecafonica è simbolo dell'unità e irrepresentabilità del Dio biblico che è simbolo di quello *sfondo oscuro* su cui si staglia ogni possibile chiarezza; viceversa 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.

Appare chiaro, in questa prospettiva, che il commiato dal mondo della tonalità non può che essere definitivo: la tensione verso i limiti che l'agire dodecafonico impone all'idea musicale persegue l'esito di un nuovo appello della differenza, di un nuovo accordo con la voce e tramite la voce, neutralizzando consonanze e dissonanze fino all'approdo sulle rive del silenzio. 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. La musica ci mostra come la dimora (*ethos*) dell'uomo sia da *intendere esteticamente* come l'abitare la differenza, evocandola, portandola con sé, mettendosi in ascolto del canto dell'origine.

Dopo il *Moses und Aron* tutto questo appare più chiaro e imprescindibile.

Leonardo V. Distaso
lvdistaso@aliceposta.it

NOTE

- 1 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, p. 239; trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 281.
- 2 M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, p. 313; trad. it. di A. Bonomi, a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993, p. 277.
- 3 D'altra parte l'ontologia del sensibile mostra in che modo esso caratterizzi il senso dell'essere, ossia propriamente il senso d'essere di ciò che è. Vd. R. Barbaras, *La perception. Essai sur le sensible*, Hatier, Paris 1994; trad. it. di G. Carissimi, *La percezione. Saggio sul sensibile*, Mimesis, Milano 2002.
- 4 *Ibid.*, pp. 301-2; trad. it. p. 265.
- 5 *Ibid.*, p. 301; trad. it. pp. 264-5.
- 6 M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris 1964, pp. 18, 69, 75; trad. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, pp. 18, 49, 53.
- 7 Sulla questione del recupero e del ritorno si veda l'interessante dialogo tra M. Carbone e D.M. Levin in chiusura del volume in oggetto.
- 8 M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, cit. p. 266; trad. it. cit. pp. 230-1.
- 9 M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, cit. p. 85; trad. it. pp. 58-9.
- 10 M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, cit. p. 188; trad. it. p. 160. Riconosce inequivocabilmente M. Carbone: "l'atto espressivo non si caratterizza quale mera traduzione esteriore, bensì come infinita ripresa creatrice dell'esperienza silenziosa, ciò che equivarrebbe a disegnare, nel caso dell'espressione linguistica, un rapporto di indissolubile intreccio e reciproco rinvio fra silenzio e parola." In id., *Ai confini dell'esprimibile*, Guerini, Milano 1990, p. 61.
- 11 *Ibid.*, pp. 195-6; trad. it. pp. 166-7. Sulla questione del vedere l'idea, mi permetto di rimandare al mio studio (L. V. Distaso, *Lo sguardo dell'essere*, Carocci, Roma 2002) che prende in esame alcuni aspetti della fenomenologia di Heidegger.
- 12 *Ibid.*, p. 200; trad. it. p. 169.
- 13 *Ibid.*, p. 201; trad. it. p. 170. Come non pensare qui, anche al Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* § 527: "Il comprendere una proposizione del linguaggio è molto più affine al comprendere un tema musicale di quanto forse non si creda. ma io la intendo così: che il comprendere la proposizione del linguaggio è più vicino di quanto non si pensi a ciò che di solito si chiama comprendere il tema musicale." Su questo punto mi permetto di rimandare al mio L. V. Distaso, *Estetica e differenza in Wittgenstein*, Carocci, Roma 1999. Si veda anche G. Di Giacomo, *Comprensione e rappresentazione in Wittgenstein*, in "Il Cannocchiale", 3, 2001, pp. 197-224.
- 14 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 210; trad. it. p. 251.
- 15 *Ibid.*, p. 214; trad. it. p. 255.
- 16 *Ibid.*, p. 209; trad. it. p. 250.
- 17 M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, cit. pp. 134, 135, 136; trad. it. cit. pp. 120 e 121-2.
- 18 *Ibid.*, p. 136; trad. it. cit. p. 122.
- 19 Ho trattato la questione dello stupore come inizio nel citato *Lo sguardo dell'essere* a cui rimando per l'approfondimento (in part. capp. 3 e 4).

- 20 M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, cit. p. 230; trad. it. cit. p. 196.
- 21 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 218; trad. it. cit. pp. 258-9.
- 22 M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1927, § 34, p. 163; trad. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, UTET, Torino 1986, p. 263.
- 23 J. Derrida, *Politiques de l'amitié. Suivi de l'Oreille de Heidegger*, Galilée, Paris 1994; trad. it. a cura di M. Ferraris e G. Chiurazzi, *L'orecchio di Heidegger. Filopolemologia*, in *La mano di Heidegger*, Laterza, Roma 1991, pp. 81-170.
- 24 *Ibid.*, p. 83.
- 25 *Ibid.*, p. 89. Vd. *Unterwegs zur Sprache*, GA 12, p. 22.
- 26 *Ibid.*, p. 90.
- 27 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit., p. 294; trad. it. cit. 339.
- 28 M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, cit. pp. 200-1; trad. it. cit. p. 170.
- 29 J. Derrida, *L'orecchio di Heidegger. Filopolemologia*, cit. p. 98.
- 30 *Ibid.*, pp. 98-9.
- 31 *Ibid.*, p. 99. Derrida richiama qui un passo di *Sein und Zeit* a p. 163, alle righe immediatamente successive al passo che è in questione; trad. it. cit. pp. 263-4.
- 32 *Ibid.*, p. 110. *Sein und Zeit* § 6. Il riferimento è alla conferenza di Heidegger *Was ist das – die Philosophie* (1955).
- 33 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit., p. 225; trad. it. cit. p. 265.
- 34 E. Lisciani Petrini, *La passione del mondo. Saggio su Merleau-Ponty*, ESI, Napoli 2002, p. 234.
- 35 *Ibid.*, p. 235.
- 36 Questa parte è una ripresa e un ampliamento significativo di un testo apparso in "Lettera Internazionale", 76, 2003, pp. 50-2.
- 37 Sulla questione della feticizzazione si fa riferimento a Th. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, trad. it. di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1959, pp. 7-51.
- 38 "Il terrore che la musica di Schönberg e Webern diffonde, e non da oggi, non deriva dal fatto che essa sia incomprensibile, ma dal fatto che la si comprende fin troppo esattamente: essa dà forma a quell'angoscia, a quello spavento e a quella visione di una condizione catastrofica, a cui gli altri possono sottrarsi solo regredendo. Li si chiama individualisti, eppure l'opera di questi musicisti è tutto un dialogo con le forze che distruggono l'individualità, e le cui "ombre informi" si proiettano gigantesche sulla loro musica", in Th. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica*, trad. it. cit., p. 51.
- 39 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit., pp. 217, 218, 219; trad. it. cit., pp. 257, 259, 260.

L'écoute de la différence : *Aisthesis* et *Ethos* de l'oreille

La publication récente en italien d'un livre qui rassemble deux écrits et un colloque de Mauro Carbone et David Michael Levin (*La carne e la voce*, Mimesis, Milano, 2003) a relancé les questions relatives au fond esthétique-éthique de la phénoménologie de Merleau-Ponty. Ce texte veut être une sorte de glose problématique – avec toute la prudence requise dans ces cas-là – de la position soutenue par Levin dans l'ouvrage en question. Levin relance la problématique relative au rapport fondamental entre éthique et esthétique, sur le plan de la récupération de la voix originaire qui constitue la correspondance initiale avec l'altérité.

Le sens de l'ouverture cor-respondante, comprise comme voix qui se syntonise et occupe le domaine pré-personnel de l'altérité ; l'exposition originaire et la responsabilité qui s'ensuit ; le chant qui se pose comme origine inaccessible du langage et, en même temps, comme possibilité d'invocation, appel et écoute de l'autre, sont des thèmes qui selon Levin mettent en lumière, en accord avec certaines thèses de Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible*, la nécessité de remonter jusqu'au " toujours déjà-là " corporel et pré-égologique de l'existence, que l'on peut retrouver uniquement si l'on se tourne de nouveau vers la dimension de la voix comme ce qui est à penser pour l'avenir de la pensée.

Pensant avec Levin le long du sillon tracé par lui, ce texte entend souligner que le retour et la répétition de cette origine sont une tâche de l'esthétique autant qu'ils le sont pour l'éthique, et que " mon être sonore " (Merleau-Ponty) met en question cette problématique de fond dans l'urgence d'une réflexion esthétique-philosophico-musicale. Dans ce but, le rapprochement avec un écrit de Derrida et quelques observations sur le *Moïse et Aron* de Schönberg suggéreront que la réflexion esthétique peut rendre compte de la pensée et de la rencontre avec une origine présente, mais qui doit d'urgence être rappelée à la mémoire dans le chiasme que nous sommes.

Hearing Difference: *Aisthesis* and *Ethos* of the Ear

The recent Italian publication of a book that gathers together two texts and a conference presentation by Mauro Carbone and David Levin (*La carne e la voce*, Mimesis, Milano, 2003) has re-opened the questions relating to the aesthetic and ethical foundation of Merleau-Ponty's phenomenology. This essay aims at being a sort of problematic gloss – with all the care required in this case – of the position supported by Levin in the work in question. Levin re-opens the problematic relating to the fundamental relation between ethics and aesthetics at the level of the recuperation of the originary voice that constitutes an initial cor-response with alterity. The sense of the corresponding opening, understood as the voice (which is a kind of radio receiver and which concerns the pre-personal domain of alterity), the originary exposition and responsibility that follows, the song that is positioned as the inaccessible origin of language, and, at the same time, as the possibility of an invocation, the call and listening of the other, all of these are the themes which, according to Levin, bring to light – harmonizing with certain theses that we find in Merleau-Ponty's *The Visible and the Invisible* – the necessity of re-ascending up to the corporeal and pre-egological "always already there" of existence. We can find this "always already there" only if we turn ourselves again towards the dimension of the voice as that which it is necessary to think in order to give a future to thinking. Thinking, with Levin, the length of the furrow traced by the "always already there," this essay intends to emphasize that the return and the repetition of this origin are an aesthetic task as well as an ethical task. "My sonorous being" (Merleau-Ponty) questions this fundamental problematic through the urgency of a musical, aesthetic, and philosophical reflection. Towards this end, the rapprochement with one of Derrida's texts and some of Schoenberg's observations concerning *Moses and Aron* will suggest that the aesthetic reflection can give an account of thought and of the encounter with a present origin, but which must be urgently recalled to memory in the chiasm that we are.