



A DUEVOCI

la rivista di

NUMERO 3
GEN - MAR 2019

N.3

Sommario

_ Editoriale di Manuela Moretti	4
_ Scritti	7
L'œil n'écoutezpas di Santiago Espinosa.....	8
Amalgamando il pensiero di Clément Rosset.....	27
Cantare il nome per tenere vivo lo spirito di Primavera Fisogni.....	32
Antinomia dell'interprete / Filosofia dell'interpretazione musicale di Margherita Anselmi.....	37
Quando i filosofi sono bambini di Francesca Giani	41
I CaféPhilo, filosofia che “si fa” insieme di Katia Trinca Colonel	44
_ Frammenti.....	48
La musica come incarnazione del mondo.....	49
La musicain sè	50

Al centro del mondouditivo.....	51
_Nietzsche e la musica	52
La sovranità e lo sguardo degli altri di Timon Böhm.....	53

Editoriale

di Manuela Moretti

“Vedere e sentire”: è questo il titolo scelto per l’edizione 2018 del Festival di musica e filosofia *A Due Voci*, che ha visto importanti contributi da parte degli ospiti invitati. È dal filosofo che ha ispirato il tema della scorsa edizione, François Jullien, tra i maggiori pensatori contemporanei, che desideriamo partire per mettere in luce i temi e gli spunti di riflessione che sono nati grazie a questa importante iniziativa. I lavori di Jullien, che da anni animano il dibattito internazionale sul rapporto tra pensiero europeo e pensiero cinese, mostrano come non solo il nostro modo di pensare, ma il nostro stesso modo di percepire la realtà sia condizionato dai nostri sensi: se il mondo orientale privilegia l’udito, i greci hanno invece accordato alla vista una sorta di privilegio, che impedisce di cogliere la realtà nella sua interezza. Sul superamento del paradigma visivo si è soffermato un altro ospite di *A Due Voci*, Santiago Espinosa, filosofo franco-messicano vincitore 2015 della “Cioran Fellowship” del National Book Center, che ha tenuto una conferenza dal titolo *L’œil n’écoute pas* (“L’occhio non ascolta”) di cui riportiamo qui il testo integrale in francese. L’autore parte da una raccolta di saggi sulla pittura del poeta francese Paul Claudel dove sottolinea come la vista, al contrario dell’udito, agisce: se la vista corregge la realtà, la strappa dal tempo, ne fa un’immagine, l’udito prende il flusso del tempo e lo accetta come tale. La vista divide dunque la realtà che percepisce: in primo luogo la stampa nella retina e da transitoria ed effimera quale è la restituisce con effetto retroattivo sotto forma di immagine. L’udito, al contrario, si

accontenta dell'impressione fuggitiva della realtà e confonde giustamente le cose e le percezioni: scambia ciò che ascolta per tutta la realtà e, nel caso della musica, ne gioisce.

Tra i relatori dell'ultima edizione del Festival, ricordiamo il professor Timon Böhm, docente di filosofia presso il Dipartimento di Studi Umanistici e Scienze Sociali dell'ETH di Zurigo, che ha tenuto una conferenza dal titolo "La sovranità e lo sguardo degli altri", riportata in questo numero nella sezione dedicata a Nietzsche e la musica, dove esamina la possibilità di non condividere la moralità come norma assoluta e di non lasciarsi identificare dall'altro.

Il Festival *A Due Voci* si è arricchito, nell'ultima edizione, di due importanti iniziative, entrambe riportate in questo numero: i CaféPhilo, condotti dalla giornalista e filosofa Katia Trinca Colonel, e i laboratori di filosofia per bambini a cura di Francesca Giani. La prima iniziativa ha preceduto i giorni del Festival con quattro incontri, durante i quali i temi di questa edizione sono stati declinati a partire da una suggestione - una musica, una lettura o un'esperienza - che sono serviti come spunto di approfondimento e riflessione. E dall'esperienza sono nati anche i laboratori di filosofia per bambini della giovane filosofa Francesca Giani dal titolo "Quando i filosofi sono bambini". Riprendendo le tematiche del "Vedere e sentire", Francesca Giani ha invitato i giovani partecipanti a osservare i quadri della Pinacoteca cittadina per sentire quali emozioni suscitassero in loro, come esercizio per una filosofia non avulsa dalla realtà, ma al contrario ad essa intimamente legata.

In questo numero della rivista potrete anche leggere, sentire e ascoltare alcuni altri importanti contributi proposti, tra cui quello di Margherita Anselmi, musicista, laureata cum laude in Pianoforte e in Filosofia del Linguaggio e docente di Pianoforte presso il "Conservatorio F.A. Bonporti di Trento", che con "Antinomia dell'interprete" ci allontana dal luogo comune secondo cui filosofo e

musicista sarebbero due figure lontane, accomunate tutt'al più da una estraneità al mondo reale.

Primavera Fisogni, filosofa e giornalista, studiosa anche del pensiero egiziano antico, ci ricorda invece, nel suo breve ma intenso saggio dal titolo "Cantare il nome per tenere vivo lo spirito", come nell'Antico Egitto la voce modulata nel canto nell'antichissima serenata di Tenja avesse il potere di coniugare materiale e immateriale, di individuare e trascendere. Da non dimenticare inoltre il contributo del filosofo francese, recentemente scomparso, Clément Rosset, tratto dal suo libro "La logica del peggio" dove, con un efficace metafora tra opera culinaria e filosofia, si chiede, lasciando aperta la domanda, come il pensiero tragico possa rinunciare a rientrare all'interno di un sistema di ragioni.

_Scritti



L'œil n'écoute pas

di Santiago Espinosa

Ne sachant pas écouter, ils ne savent pas non plus parler.

Héraclite.

L'œil écoute est, comme on sait, le titre d'un ouvrage de l'écrivain Paul Claudel qui recueille des articles au sujet de l'œuvre d'art, en particulier de la peinture. Le titre est surprenant à plusieurs égards. Strictement parlant, il ne veut rien dire: l'œil voit, regarde, reçoit des impressions de lumière, perçoit des nuances de couleur —à la limite, on peut dire qu'il rend possible l'image (mais cela pose problème et nous aurons à y revenir plus loin). L'écoute n'a rien à voir avec tout

cela: pas de lumière ni de couleur à proprement parler pour elle; elle est produite par des vibrations dans l'air, lesquelles ne sont à l'origine d'aucune espèce d'image. Naturellement, Claudel ne veut pas parler au sens propre, organique et matériel du terme. Il veut dire que l'œuvre d'art doit être prise, pour être «comprise», pour un double appel au spectateur: d'un côté pour un assemblage de formes matérielles (lignes, couleurs, espaces), de l'autre pour le véhicule d'un sens, d'une idée que l'esprit seul est à même de saisir. Autrement dit, on ne doit pas se contenter de regarder un tableau si l'on veut en saisir la beauté, encore faut-il le lire, et donc l'interpréter. C'est en cela justement que Claudel estime devoir faire appel à la faculté auditive. En effet, tout semble à première vue double pour elle. D'un côté, il y a, là encore, les sons, la pure matière sonore, l'air vibrant et frappant notre tympan; de l'autre, il y a le sens, les idées toutes spirituelles que l'esprit — ou, disons-le franchement, puisque Claudel ne cache pas son jeu: l'âme — est capable d'entendre (au double sens du terme en français: sentir les sons et comprendre le sens) à travers, au moyen des sons. Double sensibilité donc, si ce n'est triple: sensibilité aux sons, sensibilité au sens véhiculé par ces sons, spiritualité en prime, puisque l'ouïe «traduit» le sens perçu — le sens littéral d'un texte par exemple — en sens spirituel, non perçu: caché, crypté — la vérité qu'on comprend par le biais du texte. «C'est à nous de l'écouter, écrit Claudel, de prêter l'oreille au sous-entendu.» Le sous-entendu, voilà l'affaire de l'artiste autant que celle du spectateur: tout ce qui est «dit tout haut» dans l'œuvre — entendez: peint, écrit, montré — veut dire quelque autre chose «tout bas» — un message non sensible. Un contenu non pas à écouter mais à entendre; non pas à sentir mais à penser.

Cette manière de considérer l'écoute, qui me semble loin d'être satisfaisante, du moins dans le domaine de l'art (on comprend qu'elle soit ainsi considérée au regard de la signification langagière), a cependant une longue histoire dans la philosophie et est amplement répandue de nos jours. Hegel écrivait dans son Esthétique que l'ouïe est le sens le plus «intellectuel» de tous dans la mesure

où elle saisit, au travers des sons, les «échos de l'âme». Plus près de nous, Heidegger nous dit qu'entendre signifie «se recueillir» pour comprendre un sens, le logos (voyez sa conférence qui porte ce titre), ce qui revient somme toute à interpréter. Il écrit: «Nous sommes tout oreilles quand notre recueillement se transporte, pur, dans notre pouvoir d'écouter, quand il a complètement oublié les oreilles et la simple impression des sons». Écouter, comme à sa suite le redisent à loisir les phénoménologues — auscultare —, signifie alors «prêter l'oreille» non à ce qui est perceptible, les sons, mais justement à ce qui ne l'est pas, à ce qui ne s'écoute pas, à l'imperceptible, au sous-entendu (donc au non entendu). Écouter, c'est tendre vers un sens, et, sens voulant dire, ici, «renvoi», cela signifie non pas faire attention et prendre en compte ce qui est présent, ici, maintenant (les sons), mais «être tendu vers» autre chose. Il ne resterait qu'à décrypter, à sortir de sa crypte cette «autre chose». On comprend ainsi les bizarres analyses que font généralement les philosophes sur la musique: si les sons qu'on entend sont le véhicule d'un message qu'on n'entend pas, alors l'attitude de l'auditeur ne saurait être une attention passive, l'écoute ne saurait être réception d'un sens déjà donné, réclamant à être pris en considération en tant que tel, mais elle se devrait d'être au contraire active, dirigeant son attention vers l'objet que ces sons cherchent en vain à désigner, essayant de traduire ce que les sons veulent dire sans jamais parvenir, paradoxalement, à le dire. Le sens de la musique ne saurait alors se trouver dans la musique même — dans les sons, dans les notes arrangées dans le temps, dans les jeux et les variations avec les thèmes qu'on peut entendre —, mais il se trouverait perpétuellement ailleurs, «entre les lignes, entre les notes». Dès lors, parler de musique revient à parler de toute chose, à l'exception expresse de l'objet proprement musical. L'auditeur qui dirait avoir «compris» le Bolero de Ravel et qui, interrogé sur ce sujet, se contenterait de le fredonner correctement, dans le temps, serait pris pour le dernier des ingénus, pour un homme sympathique mais somme toute un peu simplet.

Aimant par-dessus tous les arts (que j'adore) la musique, je me refuse à la prendre pour autre chose qu'elle-même, et je dirai plus loin pourquoi le point de vue que je viens d'esquisser brièvement tout à l'heure me semble, quoique largement répandu, indéfendable. La musique est de la musique, elle est faite de sons, et ces sons ne sont le véhicule de rien d'autre qu'eux-mêmes. Les sons sont tout ce qu'il y a à comprendre dans la musique; ils sont le sens, et comprendre le sens musical revient à les entendre et, comme l'écrit joliment Charles Rosen, à «se sentir bien» avec eux. Mais avant d'en venir à un développement succinct de ce propos, il m'importe de chercher à comprendre d'où vient cette manière particulière d'envisager l'écoute qui dessert la musique (et en un certain sens la philosophie), qui est, je le répète, très courante — ce qui explique que la plupart des gens qui s'aventurent à parler musique se trouvent, comme on dit de certains devoirs d'élèves en France, hors sujet. À dire vrai, tout ce qu'on a dit jusqu'ici de l'écoute, peut être également dit de la vue, ce qui justifie le titre du livre de Claudel. Heidegger l'écrit sans ambages dans la conférence citée plus haut: «S'il demeure un "avoir-vu", dont le "voir" n'est pas celui des yeux du corps, aussi peu que l'"avoir-entendu" est un entendre des organes de l'ouïe, alors vraisemblablement avoir-entendu et avoir-vu sont identiques». En d'autres termes, si voir et entendre sont deux activités qui consistent à interpréter les impressions sensibles dans le but de saisir un sens dont elles diffèrent, il est évident qu'il importe peu quel est l'organe qui se trouve à l'origine de l'impression qui se prête à l'interprétation, que fait pour sa part la conscience, puisque le sens saisi ainsi par l'un ou par l'autre est justement un et le même. On dira alors que l'œil écoute dans la même mesure qu'on peut dire que l'ouïe voit. Écoute et vue sont les intermédiaires de l'activité de la conscience (entendue au sens transcendantale, c'est-à-dire métaphysique: c'est elle qui rend prétendument possible l'expérience). Il ne faut pas, du reste, se contenter d'identifier ces deux sensations: toute sensation fait de ce point de vue la même chose. Peut-être vous souvenez-vous que Levinas, par exemple, écrit: «nous voyons la dureté

d'un objet, le goût d'un mets, l'odeur d'un parfum, le son d'un instrument, la vérité d'un théorème»... Propos étrange, au premier abord aberrant, qui devient néanmoins intelligible à partir du moment que l'on accepte — et c'est l'essence de cette affaire — que, selon une tradition ancestrale, millénaire, voir c'est savoir.

Je me suis attardé jadis à trouver les développements de l'étymologie commune de ces deux notions (-weid), pourtant assez différentes¹. Voir c'est, comme je l'ai dit, recevoir une impression rétinienne de la lumière — onde ou corpuscule —; savoir c'est connaître la vérité d'un objet qu'on se donne à penser. On sait que chez Descartes la méthode tout entière repose sur l'évidence, l'intuition claire et distincte de l'esprit; il est quoi qu'il en dise, là du moins, très proche d'Aristote, qui écrit dès les premières lignes de la Métaphysique que le plaisir de voir qu'on retrouve chez l'enfant prouve d'ores et déjà que l'homme est porté naturellement à faire de la science. Et la science vraie est celle qui est évidente, celle qui se voit donc. Toute philosophie de type platonicien (et je comprends ici celle à laquelle j'ai fait allusion plus haut) repose en dernière analyse sur le modèle de la vision: les idées immuables ne sont rien d'autre que des images des choses changeantes. Car l'image a cette vertu (ou ce vice?) qui consiste à immobiliser la durée, à enlever tout trait de temporalité aux choses que l'on perçoit. Donnez à ces images un nom, vous avez l'eidos. On comprend alors le lien qui relie le voir et le savoir: savoir c'est saisir, derrière la chose sensible, passagère et changeante, ce qui en elle est censé ne pas changer, et qui, par conséquent, fait qu'elle est ce qu'elle est. La notion d'essence est le résultat d'une telle vision: c'est l'image — le «portrait» de la chose, comme dit Descartes — qui est vraie, non la chose vue. Sans doute la notion même d'Être est le produit le plus frappant de cette identification

¹Cf. Voir et entendre. Critique la perception imaginative, Paris, Encre Marine, 2016.

des choses et des images.

Il n'est pas question ici de citer toutes les occurrences ni tous les effets de cette association de la vue et de la connaissance. Qu'il suffise de dire qu'elle est à l'origine du privilège dont bénéficie la vue dans le domaine philosophique, qui a toujours considéré qu'elle était le sens le plus noble, et qui s'est parfois pris elle-même pour une théorie de la connaissance. Il serait tout aussi inutile de chercher à lui ôter un tel primat ou prestige — le fait voir est en effet une merveille. Néanmoins, il convient d'observer que, lorsque nous parlons de la vue comme moyen de connaissance, nous ne parlons pas, nous venons de le signaler, de l'acte de voir à proprement parler. Nous ne parlons pas de l'impression rétinienne, mais d'un acte de l'esprit, d'une «vision de l'âme», comme le suggère Platon dans le Phédon par exemple, craignant de rendre aveugle cette dernière en prêtant trop d'attention à la vision des yeux. Nous parlons en un mot d'images.

Or c'est là qu'apparaît le problème: il n'y a pas d'image du réel — c'est pourquoi toute théorie (theôria = vision) de la réalité est essentiellement vouée à l'échec, comme le montre le premier coup d'œil jeté sur l'histoire des sciences, et ce jusqu'à nos jours (on cherche encore, dans le domaine de la physique, la «bonne image», et c'est peut-être la raison pour laquelle on n'y parvient toujours pas — quoique la mécanique quantique ait déjà commencé à désamorcer cette volonté de rendre en image de l'univers) . Le réel — ce qui existe —, comme disait mon maître et ami Clément Rosset, est sans image à sa mesure. Voici ce qu'il écrit dans son *Traité de l'idiotie*:

Toute chose, toute personne sont ainsi idiots — de idiôtès: unique, singulier — dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont: incapables

donc, et en premier lieu, de se refléter, d'apparaître dans le double du miroir. Or, c'est le sort finalement de toute réalité que de ne pouvoir se dupliquer sans devenir aussitôt autre: l'image offerte par le miroir n'est pas superposable à la réalité qu'elle suggère. C'est le cas, notamment, de l'univers, qu'Ernst Mach a décrit dans une formule très étrange et très profonde, comme «un être unilatéral dont le complément en miroir n'existe pas ou, du moins, ne nous est pas connu».

Si la vue a été considérée comme «sens par excellence », c'est parce qu'on a tôt fait d'associer la réalité à ce qu'on voit, et par là à une image. Image aux contours bien définis, telles les «formes» ou les «idées» — «voici un arbre, un chien, un homme» — dont le langage peut ensuite rendre compte. C'est ainsi qu'apparaît l'idée selon laquelle l'âme fournit une image vrai-semblable des choses, ou encore qu'elle est elle-même «l'ensemble des réalités », comme on peut le lire dans le *De Anima* d'Aristote. On ne peut penser sans images, écrit-il, et les images sont les choses mêmes. Le lien avec la grammaire, ou plutôt la «logique» est dorénavant tracé: un mot renvoie à une image, d'où il s'ensuit que la pensée est à même de connaître le réel.

Mais justement: aucune chose n'a d'image à sa mesure. Toute chose se trouve dans le flux continu, le *pantarhei* héraclitéen qui fait qu'une chose est et en même temps n'est pas elle-même, qu'un fleuve est et n'est pas lui, tout comme celui qui prétend s'y baigner. Qu'est-ce que, je vous le demande, une «chose»? Et qui êtes-vous, vous-mêmes? Ni l'image ni le nom ne sauraient en rendre raison. *What's in a name?* — voilà la grande question de Juliette, qui cherche à savoir non pas qui est Roméo, ce qu'elle ne sait que trop bien, mais ce qu'il est: le nom n'est ni une main ni un pied, ni un bras ni un visage... Un nom n'est rien — et cependant il se présente comme l'ennemi. — *Denythyfather and refuse thyname...* — C'est pourquoi Juliette refuse peu après que Roméo jure pour quoi que ce soit, si ce n'est pour lui-même (*thygracious self*), s'il veut être pris au sérieux dans ses serments amoureux. L'image fixe, raidit la réalité; en

voulant lui attribuer une forme — firmus (ferme), frenus (frein), fretus (appui, support) —, elle la malforme, elle l'altère (la rend autre qu'elle). Le réel échappe à l'image parce que tout ce qui existe dans l'univers est un, unique, iritérable, passager, changeant. Disons-le clairement: l'image est incapable de saisir la réalité parce qu'elle se doit nécessairement de lui en ôter l'essence (si l'on peut encore se servir de semblable concept), à savoir la durée. Pour l'image tout est éternel, y compris son antithèse exacte, le temps, lequel est d'après Platon une «image mobile», donc défectueuse, «de l'éternité». Drôle de définition, puisque le propre de l'image est de manquer non seulement de changement, mais surtout de mobilité. C'est plutôt l'éternité qui se présente comme image déformante de la réalité changeante.

Nous voilà plongés dans le vrai problème: la durée ne saurait-elle être perçue en tant que telle? La perception humaine, prétendument soumise comme on l'a vu aux prérogatives de la conscience, est-elle essentiellement interprétative — rendant toujours une chose en une autre, A renvoyant à B, ne pouvant donc jamais saisir A en tant que A? Penser le réel revient-il forcément à s'en faire une image?

L'expérience musicale nous offre, lorsqu'on la prend pour ce qu'elle est réellement, une réponse à cette question, et ouvre par là une voie vers une autre forme d'envisager l'écoute et la philosophie. Schopenhauer, sans doute le philosophe qui, avec Nietzsche, ait pris le plus au sérieux la question musicale, semble avoir dit à ce sujet le fin mot en affirmant, sans tomber dans l'extravagance ni même dans l'exagération, que la musique est la quintessence de la réalité, qu'elle pourrait continuer d'exister même sous l'hypothèse que l'univers cessât de le faire, et ainsi que, si nous parvenions à comprendre «ce qu'elle exprime à sa façon» (l'essence du monde), nous aurions par la même occasion l'exposition et l'explication même du réel. Autrement dit, la musique, à supposer qu'elle pût être exposée en concepts, «serait la vraie philosophie». Voilà ce qu'on peut appeler une véritable philosophie de l'écoute. Mais

remarquez bien que la philosophie renoncerait alors à tout jamais, par l'identification de la chose qu'elle se donne comme objet de pensée et de la saisie immédiate de ce dernier, à ce qui d'habitude la caractérise spécifiquement: sa tendance à interpréter. La «vraie philosophie» serait tautologique, comme le disait encore une fois Rosset, et comme je me plais à le dire depuis un certain temps, inexpressive: les choses qu'elle essaie de penser n'ont pas une signification qui différerait d'avec elles-mêmes, au contraire, le sens des choses est identique aux choses mêmes.

Cette intuition, au sens schopenhauerien, et plus encore bergsonien du terme, est fournie par l'écoute musicale — les deux penseurs en conviennent et s'en recommandent, d'ailleurs. C'est ici que nous pouvons introduire une nouvelle manière d'envisager l'écoute, en tout opposée à celle que nous présentions tout à l'heure. En effet, que signifie comprendre une pièce de musique? La réponse fait souvent débat. Les personnes qui ne s'intéressent pas à la musique, ou qui ne l'aiment pas, ou qui tout simplement ne l'écoutent pas à proprement parler — tout cela va de pair de toute manière —, chercheront à coup sûr, inéluctablement, une signification non musicale. Ils chercheront le sens de la pièce dans tout ce qui ne relève pas de l'écoute, par exemple, dans la biographie du compositeur, dans le contexte historique qui vit naître la pièce, etc. Certains autres, interpellés par la musique, mais incapables de se contenter de son écoute, quoique plus entrepreneurs que les premiers, iront jusqu'à lire, non la partition, mais les lettres ou les journaux intimes de l'artiste, espérant y trouver une clef qui perce le soi-disant mystère. Les plus curieux, dans un esprit quasi revancharde vis-à-vis de leur incompréhension première, ou en tout cas de leur refus d'identification du sens et des sons, affirmeront que le sens de la pièce, toujours prétendument inaudible, se trouve en réalité dans ce qu'elle exprime, dans ce qu'elle veut dire sans vraiment réussir à le faire. Ils chercheront ainsi à déchiffrer non pas les arrangements des sons mais les titres des pièces, ou, le cas échéant, le texte qui les accompagne. Ils diront ainsi qu'une cantate de Bach «signifie» — par où il faut entendre qu'elle véhicule —

tel ou tel psaume de la Bible. Même chose évidemment pour bon nombre d'opéras. J'ai entendu il y a à peine quelques jours, un soir où l'on débattait vaguement sur ce sujet, une musicologue qui affirmait «entendre» littéralement une cathédrale s'engloutir lorsqu'elle écoutait le prélude ainsi intitulé de Debussy. Je ne sais pas, personnellement, quel est le bruit que fait une cathédrale lorsqu'elle est engloutie — je ne sais même pas à vrai dire ce que signifie qu'une cathédrale soit engloutie de quelque manière que ce soit. Je sais simplement que je n'entends pas cela lorsque j'entends les notes qui donnent corps à cette pièce de Debussy (qui commence par ré, mi, sol, si, do, ré). Et je sais surtout que lorsqu'on envisage de cette manière le sens de la musique, on ne prend pas en considération les renseignements fournis par l'ouïe, mais on songe avant tout à la vue, du moins à la vision dont il était question plus haut, c'est-à-dire à celle qui produit des images. On traite la musique comme si elle était une image. La musique illustrerait, comme le prétendait Wagner (et plus tard Walt Disney), des idées non musicales — elle en serait le moyen, et en aucun cas la fin.

Or il est clair que prendre la musique pour une image revient à mettre «de la cire dans ses oreilles », comme le disait Nietzsche à propos des philosophes allemands — certainement dans le sens où nous sommes ici en train de critiquer les auditeurs qui se refusent à entendre ce que la musique leur offre — , ce qui est bien entendu un affront fait à l'art des sons. On se prive par là, d'ailleurs, du plaisir qu'il est à même de procurer. Mais c'est un affront surtout parce que nous lui refusons d'emblée la capacité de dire quelque chose par lui-même, se trouvant toujours contraint de parler dans une sorte de métaphore picturale, ne parvenant donc jamais à transmettre son message mais seulement à le figurer. Wagner, cible par excellence de Nietzsche pour son «expressionnisme» — il appelait ses opéras «des faits de musique devenus visibles» —, avait déclaré une fois, après avoir dirigé le Conservatoire de Paris, qu'il était désormais possible de «peindre à l'aide de la musique».

Le critique d'art, le musicologue, le «narratologue» — j'appris l'existence de ce nouveau métier il y a peu — se donneraient pour tâche, là encore, d'interpréter ce langage figuratif, et, comme le font maints commentateurs de peinture, ils nous montreraient que telle ou telle idée musicale renvoie à telle ou telle objet non musical.

C'est là une attitude, ce me semble, en tout opposée à celle du bon auditeur, je veux dire celui qui prête l'oreille à la musique et, par là, s'oublie lui-même et cesse d'interpréter. Du reste, une telle attitude me semble déjà très inappropriée en ce qui touche à la contemplation des images elles-mêmes. La peinture, la photographie (quand elle cherche à faire de l'art), pas plus que la musique ou l'architecture, ne sont des simples mediums de quelque autre chose; elles ne sont pas des indices d'un objet autre qui se trouverait rendu visible par leur moyen: elles sont la fin, l'objet lui-même. Je voudrais vous citer ici un très beau passage d'Ortega y Gasset pour mieux me faire comprendre:

Imaginez que nous sommes en train de regarder un jardin à travers la vitre d'une fenêtre. Nos yeux s'adapteront de sorte que le rayon de la vision traverse la vitre sans s'y arrêter et aille se ficher dans les fleurs et les frondaisons. Comme le jardin est le but de la vision et que c'est vers lui que se dirige le rayon visuel, nous ne verrons pas la vitre : notre regard passe à travers elle sans la remarquer. Plus le verre sera pur, moins nous le verrons. Mais nous pouvons ensuite, moyennant un effort, nous désintéresser du jardin et faire reculer le rayon visuel de sorte qu'il s'arrête sur la vitre. Le jardin se dérobe alors à notre regard et nous ne voyons de lui que des masses de couleurs confuses qui semblent collées à la vitre. Par conséquent, voir le jardin et voir la vitre de la fenêtre sont deux opérations incompatibles ; elles s'excluent l'une l'autre et exigent différentes mises au point.

Il s'ensuivent alors quelques considérations d'Ortega au sujet du prétendu contenu d'une œuvre picturale: est-ce que le portrait de Charles V, par Titien,

cherche à se substituer à la personne de Charles V? Est-ce que la peinture qui le figure essaie de nous rapprocher de la personne de Charles V? Et Ortega de répondre que cela est naturellement absurde: ce que la peinture nous offre est le portrait de Charles V — la vitre —, qui n'a rien à voir avec le vrai Charles V — le modèle derrière la vitre —, dont l'artiste n'a peut-être que faire, et nous encore moins. Ortega finit ainsi ce passage:

Eh bien, la plupart des gens sont incapables d'attacher leur attention au verre et à la transparence de l'œuvre d'art : au lieu de quoi ils passent à travers elle sans la remarquer et vont se plonger passionnément dans la réalité humaine évoquée dans l'œuvre. Si on les invite à lâcher cette proie et à fixer leur attention sur l'œuvre d'art elle-même, ils diront qu'en elle ils ne voient rien parce qu'en effet ils n'y voient pas des choses humaines, mais seulement des transparences artistiques, de pures virtualités.

Le propos de la conférence d'Ortega La Déshumanisation de l'art vise ainsi à critiquer l'incapacité du public de prendre l'œuvre, surtout l'œuvre «neuve», celle qui inaugure un style, pour tout ce qu'il y a à voir. Elle cible le rejet invétéré mais irréfléchi du spectateur ou du critique du fait que le sens des œuvres d'arts soit «transparent» — perceptible, ne cachant rien, immédiatement sensible. Il prétend que ce rejet trouve ses racines dans l'axiome romantique et démocratique (l'art romantique est le seul qui ait eu immédiatement et spontanément le soutien de la masse) qui prétend qu'un artiste «exprime» toujours sa propre personne, et que son œuvre est de ce fait un simple moyen d'expression (d'émotions humaines que tout public peut alors y reconnaître et comme ressentir par son biais). Et il a très certainement raison. Mais je pense qu'on peut aller plus loin et montrer que ce refus de la transparence dans l'art n'est pas l'apanage des artistes et spectateurs romantiques et postromantiques, mais qu'elle a été l'attitude la plus naturelle et la plus récurrente des hommes lorsqu'ils se sont demandé ce qu'une œuvre pouvait bien signifier, au sens de «vouloir dire». Sans compter que toute

œuvre, et non seulement celle qui succéda à l'œuvre romantique au début du XXe siècle, est neuve, ne pouvant être comprise au moyen de quoi que ce soit d'autre qu'elle-même, ne s'inscrivant au sein d'aucun cadre référentiel autre que celui qu'elle établit pour la première fois, et qui nous permettrait de déchiffrer son message prétendument crypté. C'est l'œuvre qui procure à vrai dire le cadre à l'intérieur duquel son sens peut être saisi. C'est à l'intérieur, jamais à l'extérieur de l'œuvre, que se trouvent les éléments qui permettent de la comprendre.

Mais revenons à ce que je disais tout à l'heure: on a tendance à prendre toute œuvre d'art pour une image, y compris les œuvres qui n'ont strictement rien à voir avec la représentation, telle la musique. Ce que je veux dire par là, c'est que, habitués comme nous le sommes — du moins en France — à considérer que parler d'une œuvre d'art consiste essentiellement à parler de tout ce qui l'entoure, mais à éviter soigneusement de parler de l'œuvre elle-même, dès qu'il s'agit de prêter l'oreille à une pièce musicale, l'idée survient infailliblement dans l'esprit (it pops in our mind) selon laquelle il faut prendre ce qu'on entend — comme la vitre de la fenêtre — pour la forme à travers laquelle quelque chose d'autre est dit ou suggéré. On a tendance somme toute à distinguer la forme du contenu. Or nous avons vu que cette abstraction — au sens fort du terme: en abstrayant on fait d'une chose, en principe inséparable, deux pseudo-choses — peut à la limite avoir un sens lorsque nous songeons à l'expérience visuelle, qui doit toujours envisager son objet, afin de produire une image (je ne parle toujours pas de l'impression rétinienne de la lumière), «en tant que... ceci ou cela». Vous vous souvenez tous du célèbre canard-lapin dont parle Wittgenstein. Et vous vous souvenez peut-être aussi de ces images en 3D qui, sans une adaptation particulière des yeux, ne montraient que des taches, et ensuite, lorsque la position adéquate des yeux était trouvée, l'image en émergeait. Soit. Mais réfléchissez: est-il possible d'en faire autant lorsqu'on écoute? Peut-on rendre les sons d'une pièce en autre chose, les «entendre en tant que...» ceci ou cela? Et qu'est-ce que cela donne? Ou, si vous préférez,

peut-on traduire la musique? Mais alors, si on le pouvait, si le compositeur pouvait dire ce qu'il voudrait dire avec des mots bien clairs, pourquoi déguise-t-il son «message» (le contenu) avec des sons ambigus qui ne le livrent pas mais le cachent au contraire? Paradoxe insurmontable, ou plutôt aberration patente: l'œuvre d'art, les sons arrangés dans le temps, nous empêchent de percevoir le sens de l'œuvre d'art.

Voilà ce que l'écoute authentique, si je puis m'exprimer ainsi, suggère: les choses ne sont pas des véhicules d'autres choses, il n'y a rien d'autre au monde que les choses. La signification au sens langagier — le sens comme renvoi, comme image d'autre chose à laquelle on fait signe — n'est l'affaire ni de l'art ni du monde. Si la vue apparaît comme un sens interprétatif — au sens des phénoménologues: ce que l'œil perçoit est censé différer d'avec l'objet perçu —, où l'image n'apparaît que lorsque le cerveau (ou la conscience, ou l'esprit) échange les rayons de lumière sur la rétine contre une image qui en diffère, l'ouïe apparaît au contraire comme un sens qui se refuse à interpréter, dont la perception est en quelque sorte tautologique: ce que l'ouïe perçoit coïncide avec l'objet perçu — comme l'être coïncide avec la perception qu'on en a, si l'on en croit Berkeley (ma perception de l'objet et l'objet perçu sont une seule et même chose).

Excusez-moi ce passage un peu technique philosophiquement, et sans doute un peu obscur. Je veux dire que lorsque nous faisons véritablement attention aux renseignements recueillis par l'oreille, aux sons donc, il ne nous vient à l'esprit, sauf quand nous parlons (où un son émis doit véhiculer un message qui n'est pas juste le son mais aussi un mot qui réclame une action de ma part, fût-ce un hochement de tête), qu'il faille distinguer entre le son comme forme et le contenu de cette forme, comme on distingue (mais à tort) entre l'image qui représente et ce qu'elle représente. Le morceau de musique ne réclame aucune interprétation, au contraire: il réclame de l'attention; les sons ne veulent rien dire d'autre qu'eux-mêmes, ils veulent être écoutés en tant que sons — en

tant qu'arrangement particulier jouant dans le temps et cherchant à séduire l'oreille. Les sons ne veulent pas être «compris» au sens langagier du terme, ils veulent plaire. Mais je continue de parler de manière un peu obscure — et c'est peut-être une fatalité: la musique parlant très bien et très clairement elle-même, lorsqu'on en parle, on en obscurcit forcément l'essence. Je voudrais néanmoins introduire un concept qui peut sans doute me permettre d'apporter une réponse à la question de l'écoute et par là à celle du sens musical qu'elle seule peut saisir. C'est le concept d'idée artistique². J'entends par là une idée qui ne peut être exprimée que par le matériau et le moyen artistique qui la rendent possible — peinture, morceau de musique, sculpture, etc. —, et qui est de ce fait intraduisible en quoi que ce soit d'autre. Je ne peux malheureusement pas m'attarder ici à donner les illustrations de cela qu'il faudrait. Qu'il suffise de dire qu'il aurait été impossible de «comprendre», au sens artistique du terme, la «même» chose dans la Pietà de Michel-Ange si, au lieu de faire une groupe statuaire, il avait fait une peinture (et il excellait dans les deux arts). Si l'on accepte la distinction forme-contenu, il est évident que le contenu de l'œuvre est la Vierge Marie souffrant par la mort de son fils Jésus-Christ; la forme serait alors le marbre (qui aurait pu être un autre matériau), pour la sculpture, ou l'huile sur la toile pour la peinture — et ce serait là quelque chose de secondaire. L'essentiel reviendrait à comprendre la douleur de la Vierge, et les moralistes de l'art trouveraient même que l'œuvre est très bonne dans la mesure où elle est édifiante et invite au recueillement. Au contraire, si l'on n'accepte pas, comme moi, la distinction forme-contenu, on dira que ce qu'exprime la Pietà que Michel-Ange a faite effectivement n'aurait pu en aucun cas être rendu par un autre moyen. Je veux dire que, s'il est vrai qu'il faut savoir que nous voyons là la Vierge et son fils mort, c'est dans et par l'œuvre qu'il nous est possible de le faire: c'est la disposition particulière des deux figures

² Voir mon *Traité des apparences*, Paris, Encre Marine, 2017, ch. I.

humaines, et notamment le pied droit surélevé de la Vierge, qui fait comprendre que le Christ est en train de tomber, et du coup — et c'est là l'idée proprement artistique, proprement sculpturale, que la peinture ou la poésie ne sauraient dire ni traduire — qu'un même matériau, le marbre, peut, grâce au génie de Michel-Ange, rendre la chair vivante et la chair morte. Aucun autre art ne peut faire cela, comme la littérature ne peut nous montrer des images en mouvement, à l'instar du cinéma, comme la musique ne peut nous transmettre des images tout court.

En d'autres termes, pour en revenir à la musique, le sens que celle-ci exprime est un sens musical, et par conséquent seule l'oreille est capable de le saisir. Les idées musicales sont nées musicales, elles ne sont pas des traductions plus ou moins maladroites d'autres idées non musicales (émotions, paysages, opinions politiques³). La Cathédrale engloutie de Debussy est née, non pas lorsque Debussy imagina une cathédrale en train de disparaître dans les océans, image qu'il aurait ensuite voulu — mais comment faire pareille chose? — au moyen des sons. Non, l'idée de Debussy était dès le début de jouer, de varier, d'entendre et faire entendre des manières de dire ré, mi, sol, si, do, ré, comme le Prélude à l'après-midi d'un faune est un jeu permanent avec l'intervalle de quarte augmentée (sol-do dièse), le triton — le diabolus en musica —, l'intervalle le plus perturbé et perturbateur qui soit, l'instabilité même, la négation de la tonalité. Ces pièces sont nées à partir d'idées sonores intraduisibles — et le fait que Debussy ait donné le titre de «Cathédrale engloutie» après avoir composée la pièce devrait suffire pour qu'on renonce à chercher des pierres et des vitraux «exprimés» par les notes qui la constituent. Le sens de ces pièces, comme le dit très bien Leonard Bernstein, qui analysa délicieusement, dans ses fameuses conférences à Harvard, le Prélude à

³ Cf. *L'Inexpressif musical*, Paris, Encre Marine, 2013.

l'après-midi d'un faune d'un point de vue strictement musical (il fit de même avec des pièces prétendument descriptives, comme la 6e symphonie de Beethoven), est exclusivement musical. Voici d'ailleurs sa définition de l'œuvre musicale:

Une œuvre musicale est une constante métamorphose d'un matériel donné [les arrangements sonores], impliquant des opérations transformationnelles telles que le renversement, l'augmentation, la récurrence, la diminution, la modulation, l'opposition de la consonance et de la dissonances, les diverses formes d'imitation (canon et fugue, par exemple), toutes les variétés du rythme et de mesure, les progressions harmoniques, les modifications d'ornementation dynamique, sans compte les corrélations infinies de ces différents procédés. Voilà les significations de la musique.

En d'autres termes, chercher une sémantique de la musique est une très bonne idée, du moment qu'on comprend que les signes qui la composent, si l'on tient à l'analyser comme un langage (et nul n'est tenu de le faire), n'ont aucune volonté communicationnelle mais uniquement et exclusivement poétique. Les signes dans la musique ne renvoient nulle part, ils sont tautologiques, inexpressifs, blancs, je ne sais comment le dire autrement. «Viens signe qui n'es signe que de toi», écrit le dramaturge Valère Novarina, interpellant probablement un dieu (Je suis). C'est ce que fait en permanence la musique: il n'y a pas de lexique, pas de dictionnaire, pas de logique au sens propre, mais seulement des signes qui se représentent, qui se signifient (qui n'invitent nullement l'oreille à chercher un ailleurs, ni à regretter une absence auxquels ils feraient vaguement allusion). On pourrait dire que la musique est une grammaire sans référent, où le sens se comprend par l'usage particulier dans chaque contexte (dans chaque pièce, dans chaque mouvement, dans chaque mesure même), mais qui ne communique à strictement parler rien. La vue, au sens métaphorique, a du mal à accepter cela — que la vision n'est que rayons de lumière —; l'oreille au contraire ne peut pas même imaginer que les sons

soient autre chose que des sons. Et non seulement elle l'accepte volontiers, mais en prime elle s'en délecte.

Par ailleurs, si la vue réclame l'image, l'immobile, la répétition du même, comment pourrait-elle voir la différence entre une interprétation, au sens musicale du terme, et une autre? C'est toujours la même partition que l'on joue, et pourtant, ce sont deux œuvres que l'on entend. L'œil ne saurait rendre compte d'une différence de timbre — même si nous parlons là maladroitement de «couleur». Comment la vue pourrait-elle comprendre que le même thème, dans une pièce de Berlioz ou dans une pièce de Wagner, ne «signifie» pas la même chose? Et, si l'on tient à l'idée selon laquelle la musique a une capacité de narration, comment rendre compte du fait qu'un même thème extra-musical, la crucifixion de Jésus par exemple, puisse être «rendu» tantôt par un thème musical en majeur, comme chez Schütz, tantôt en mineur, comme chez Bach? Nous sommes obligés de revenir sans cesse, si on ne veut pas rater pour de bon la signification et la beauté de la musique — ce sont peut-être là une seule et même chose —, à cette évidence première qu'on oublie trop souvent: la musique s'entend, elle ne se voit pas. Le plaisir entre par les oreilles, non par les yeux (comme lorsqu'on voit une partition de Logothetis), ni par le cerveau (comme lorsqu'on pense à une pièce de Cage).

Je dirai pour terminer que voir et entendre sont donc en principe deux activités similaires: elles ouvrent notre perception au réel, comme toute autre sensation. Elles saisissent toutes les deux, dans leur immédiateté, le caractère fugace et instable de toute chose. Mais il faut ajouter à cela que la vue, en tant que productrice d'images, a souvent été prise pour autre chose ; on a estimé longtemps qu'elle était une sorte de prolongement de l'esprit, ou que l'esprit lui-même voyait (cela revient au même), et ainsi que la réalité était non pas un état passager des choses mais plutôt une image stable, connaissable donc. On en est venu à penser que la perception sensible était simplement l'indice de cette image, sorte de puzzle que l'esprit seul pouvait voir, tandis que les sens ne

nous en montraient que des pièces isolées. Nous avons ainsi voulu faire une science, une ontologie, un savoir immuable du réel. L'écoute musicale quant à elle nous a fourni l'intuition que le réel n'a rien à voir avec ces images, qu'il est pure durée, et qu'il est possible non seulement de s'en contenter, mais d'y prendre plaisir au sens fort du terme. La musique, comme le disait à peu près Stravinsky, a cette vertu, que l'oreille saisit spontanément, de nous réconcilier avec le temps. Privilégier l'écoute aux dépens de la vue ne signifie donc nullement renoncer à voir, mais renoncer à l'idée que les choses — la réalité — sont autre chose que ce qu'elles paraissent être, qu'elles cachent un sens ou une vérité quelconques, et affirmer plutôt qu'elles sont la seule chose à être — et que cela suffit à toutes nos attentes.



Amalgamando il pensiero

di Clément Rosset

Quando prepara una salsa, il cuoco ha a sua disposizione elementi sparsi e discontinui; sta a lui legarli in una sostanza nuova. Due stati: uno iniziale, in cui gli elementi coesistono, senza rapporto fra loro, eccetto il caso (in questa occorrenza, l'intervento del cuoco) che li ha riuniti in luoghi contigui l'uno all'altro, nell'interno del medesimo recipiente. L'altro finale, sintesi omogenea in cui nulla più permette di riconoscere i componenti precedentemente distinti. Tra questi due stati, un gesto: l'azione del frullino, che, se eseguita in modo opportuno, fa sì che gli elementi "si rapprendano". Il problema più generale della filosofia è simile a questo problema di cucina elementare. Si tratta in tutti e due i casi di passare da uno stato di dispersione ad uno stato strutturato. Come il cuoco dispone di tutta la diversità degli ingredienti, il filosofo dispone di tutta la

varietà di “ciò che esiste”: bisognerà far “rapprendere” in un sistema questa diversità, esattamente come la salsa maionese riesce quando i suoi tre elementi principali si sono finalmente amalgamati. In tutti e due i casi questa operazione richiede un minimo di abilità. “Sistema” significa precisamente “pensieri che stanno insieme”. Quindi, un sistema definisce tanto l’afferrare sinteticamente un’unità ricca di tutti gli elementi concepibili (Plotino, Hegel), quanto l’affermare almeno un certo numero di elementi.

Prima della filosofia, come prima della cucina, c’è dunque il disperso, il discontinuo, il separato, il caotico: il mondo freddo, inerte, insignificante, della coesistenza di fatto. Come nella scodella del cuoco vi sono le uova, l’olio, la mostarda, così nella rappresentazione del pensatore vi sono cose in numero infinito non legate a priori da nessuna struttura (eccetto le strutture apprese, trasmesse da un determinato ambiente culturale, che sono però seconde e subordinate). Cucinare significa intervenire nell’inerte dispersione degli oggetti commestibili: favorire artificialmente incontri che consentono di passare da uno stato di fatto (la discontinuità esistente) a uno stato culinario (la continuità conquistata). Fare della filosofia significa intervenire nella dispersione inerte degli oggetti di pensiero, ossia nella totalità di “ciò che esiste”: intessere qua e là relazioni che permettano di passare dalla visione di aggregati casuali alla comprensione di sistemi. Così ogni visione del mondo si riconduce a due grandi possibilità: visioni di elementi inerti e contigui (il primo stato, precedente alla salsa) o visione di insiemi di elementi (la salsa riuscita). In tutte le occasioni pensare corrisponde a far “rapprendere” e riunire certi elementi di caso (in tutte le occasioni: anche i pensieri che affermano radicalmente il caso non negano la possibilità di tali “rapprendimenti”, ma li considerano soltanto a loro volta casuali). In questo modo ogni filosofia si può definire un caso che si è rappreso.

L’opera culinaria e la filosofica corrono i medesimi rischi. Vi sono filosofie amalgamate e filosofie non amalgamate, come le salse. Ma qui bisogna

precisare meglio. Se in realtà la salsa ha un solo modo di rapprendersi, ne ha però due diversi di non rapprendersi. Uno consiste nella cattiva riuscita del miscuglio intrapreso, l'altro nel rifiuto preliminare di fare il miscuglio. Ora, il cuoco otterrà un risultato assai diverso a seconda che la salsa non gli riesca o che invece rinunci a farla. Nella prima circostanza ottiene un risultato che si chiama "salsa non riuscita", che è una mostruosità culinaria, una combinazione ormai inutilizzabile, destinata di solito alla pattumiera. Nella seconda circostanza, il cuoco conserva intatti gli elementi che ha rinunciato a combinare insieme: l'olio, l'uovo e la mostarda sono ancor sempre a sua disposizione in fondo alla scodella.

Quindi la pratica culinaria può produrre tre risultati: trascendere gli elementi in favore di una sintesi che è la salsa riuscita; sciupare gli elementi per ottenere un ammasso pseudo-sintetico che è la salsa mal riuscita; conservare gli ingredienti rinunciando alla confezione della salsa, ossia alla ricerca di una sintesi. Allo stesso modo, l'esercizio del pensiero può conoscere tre diverse sorti: trascendere il caso costituendosi in sistema, negare il caso senza riuscire a costituirsi in sistema, affermare il caso. O anche, tre modi d'espressione: parlare, farfugliare, tacere. Di qui, tre grandi forme di filosofia: le *filosofie riuscite* (conseguimento della sintesi), le *filosofie fallite* (fallimento della sintesi), le *filosofie tragiche* (rifiuto della sintesi).

Da quali condizioni generali dipendono dunque, secondo la circostanza, la buona riuscita, il fiasco o il silenzio della filosofia? Dipendono dalle medesime condizioni che prevalgono nella confezione della salsa. Perché una filosofia riesca, si deve disporre di prodotti freschi e si deve essere pari all'impresa: non accontentarsi di riutilizzare tali e quali gli elementi di cui si sono già serviti i filosofi precedenti; e, d'altra parte, disporre di un'intuizione combinatoria originale che nella filosofia che ne verrà ha un compito simile a quello del frullino nella confezione delle salse. Così, per mettere in ordine i suoi concetti,

Platone dispose dell'Idea, Aristotele della potenza, Leibniz di Dio, Hegel dello spirito assoluto, Schopenhauer della volontà. Viceversa una filosofia non riesce quando si serve di prodotti avariati, e non sa trovare un principio comune per far stare insieme i vari prodotti utilizzati. Il filosofo senza genio è un cuoco sfortunato o malaccorto, che si fida di idee sbiadite, di temi alterati, che soltanto un miracolo di originalità combinatoria potrebbe ri-amalgamare in una filosofia nuova. E questo miracolo non si produce affatto, poiché il pensatore disgraziato manca d'immaginazione architettonica tanto quanto gli mancano argomenti nuovi. Quindi, ha un bel girare le sue idee in tutti i sensi: la salsa non gli riesce. E, come succede al cattivo cuoco, questo pensatore non sa che fare della filosofia che si trova tra le mani: con l'inconveniente che è più facile buttar via una salsa non riuscita che una filosofia fallita.

Rimangono ancora le filosofie che non sono né fallite né riuscite: le filosofie tragiche. Qui il paragone culinario deve essere leggermente attenuato. È vero che il pensare tragico conserva intatti gli elementi che ha rifiutato di mescolare, esattamente come il cuoco recupera gli ingredienti, se rinuncia alla salsa prima



d'aver cominciato a frullarla. Ma il pensatore tragico si astiene dal "montare" i suoi elementi in sistema, non perché abbia paura di sciuparli affrontando l'alea

della buona o della cattiva riuscita del montarti: egli diffida della buona riuscita più che della cattiva, poiché un mondare riuscito, a suo parere, è inutile e causa impoverimento. È inutile giacché per il pensatore tragico lo stato prima di “ciò che esiste” (lo stato che precede la salsa) si manterrà attraverso le sue differenti metamorfosi e trasfigurazioni, che si limiteranno a trasporre il caso di fatto in caso di fabbricazione. È causa di impoverimento, perché c'è più caso nell'in-organizzazione di “ciò che esiste” che in qualsiasi caso organizzato (e per conseguenza vi sono più cose, se vogliamo ripetere un vecchio detto, sulla terra e in cielo che non in ogni filosofia). A questo punto il processo di pensiero tragico è il contrario del processo culinario. Rapprendendosi, la salsa maionese accresce gli elementi che la compongono, e dei quali modifica la natura in profondità. Rapprendendosi,

una filosofia, a detta del pensiero tragico, né accresce né modifica in nulla il caso da cui procede, con il risultato, non di trascenderlo, ma di velarlo e di impoverirlo. Ricapitolando, vi sono dunque tre grandi modi di pensare: pensare bene (filosofie costituite, cui è riuscito un sistema), pensare male (filosofie mal costituite, il cui sistema è fallito), o non pensare (filosofie tragiche, che hanno rinunciato all'idea di un sistema). Si potrebbe chiedere in che modo un pensiero propriamente tragico sia caratterizzato dal rifiuto di far rapprendere il caso in sistema, quale appare per esempio in Lucrezio, Montaigne e Pascal.

CLÉMENT ROSSET, *La logica del peggio*, Longanesi, Milano 1973

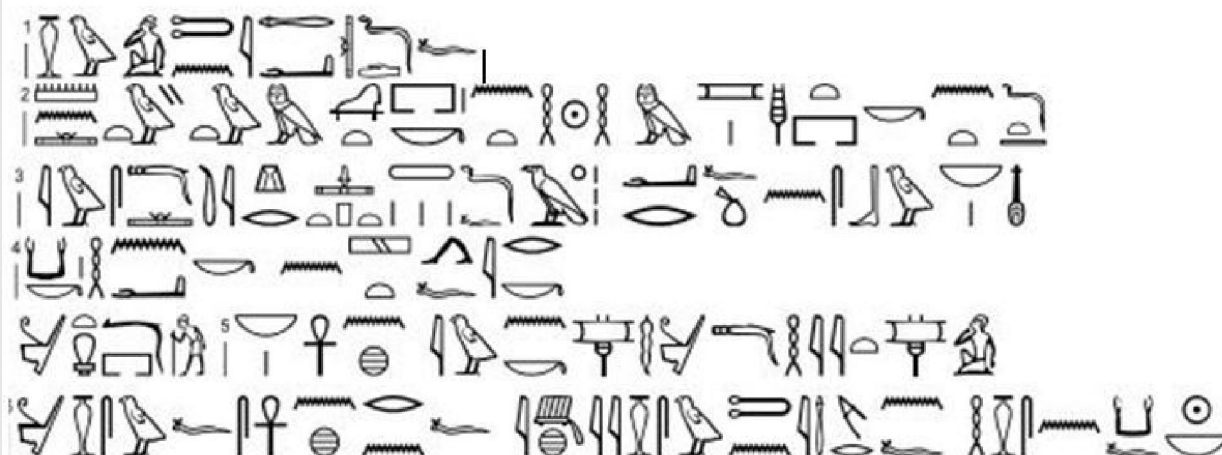


Cantare il nome per tenere vivo lo spirito di Primavera Fisogni

La voce umana (*hrw*) esprime, nell'antropologia dell'Egitto antico, la potenza creatrice, sia in relazione ai miti cosmogonici, sia in rapporto alla vita ultraterrena. Se il dio Ptah aveva dato origine all'universo mediante il suo grido, l'individuo trapassato può tornare pienamente padrone di sé soltanto a patto che ritrovi, insieme con bocca, le parole per dar vita al mondo, secondo i capitoli 21 e 22 del *Libro dei morti*. Il canto enfatizza e amplia la cassa di risonanza di questa forza pragmatica, per il suo entrare in relazione con la componente immateriale del soggetto umano, in particolare con lo spirito o *ka* (k□).

Mentre l'azione del cantore (ḥsw , da ḥsi, cantare) – o della cantatrice – ha nel tempio il compito di placare il dio residente, nel contesto privato della casa o della tomba partecipa a marcare l'identità del committente. In scala ridotta rispetto all'eulogia di corte, di cui abbiamo un suggestivo esempio nella *Canzone dalla tomba del re Intef*, il genere letterario rivolto alle élites cittadine apre suggestivi percorsi teorici in ambito metafisico.

Ad esempio, il canto di Tenja per il suo signore Nebank, di cui racconta una celebre stele originaria di Abido (K. Sethe, *Aegyptische Lesestücke*, 1924), ribadisce la centralità del nome (rn) come baricentro personale entro una costellazione di svariate componenti; in secondo luogo il canto è la modalità per stabilire una relazione con lo spirito del defunto e per attivarlo. L'antichissima serenata di Tenja mostra come la voce, modulata nel canto, avesse il potere di coniugare materiale e immateriale, di individuare e trascendere, nella modalità armonicamente equilibrata che nell'Egitto faraonico si riassume nell'intraducibile termine maat (*m3't*).



Il breve testo consegna l'immagine di un artista che prova venerazione per l'alto funzionario Nebank, al quale lo hanno legato in vita affetto e dedizione. Mettersi in ascolto del testo geroglifico, attraverso la modalità della traslitterazione, si rende necessario per coglierne le sfumature, anche musicali e ritmiche originarie.

ḥswtni-ꜣ dd=f mn{t}.wjt w m st=k nt nḥḥ m m'ḥ't=k nt dt

iw=s mḥ.tiḥrḥtptdfꜣ w'rf.n=s bwnbnfrkꜣ =k ḥn'k

n tš =f ir=k ḥtmw-bitiiimi-r□ pr wrnb-ḥḥ

iw n=k t□wndm n mḥyt in ḥsw=f s'ḥrn=f

im□ḥyḥswtni-ꜣ mr.n=f ḥs n kꜣ =f r'nb

Il cantore Tenja dice: “Come sei stabile nella tua pace eterna, nella tua sempiterna tomba! Essa è colma di offerte e provviste, contiene ogni sorta di bontà. Il tuo spirito è con te / e non ti abbandonerà mai. O grande amministratore Nebank, responsabile del sigillo reale, / a te (è dato) il dolce soffio del vento del Nord!”. Così dice il suo cantore, che ne tiene vivo il nome, / il riverito cantore Tenja, che egli ha amato, che canta per il suo spirito (di Nebank, *ndt*) ogni giorno (*ḥs n kꜣ =f r'nb*).

Nella stele viene chiaramente portata a tema una relazione tra il suono della voce, in forma di canto, e due tratti dell'individuo personale: lo spirito e il nome. Entrambi immateriali, si possono considerare una coppia molto affiatata, nell'antropologia egiziana; il *ka* riassume le funzioni del sé e non si distacca, generalmente, dal corpo mummificato, a differenza del *ba*, che può svolazzare ovunque e, non a caso, viene raffigurato con le sembianze di un uccello.

Questo stare del *ka* sempre accanto al defunto evoca il carattere di baricentro personale, la funzione auto-riflessiva del principio incorporeo, ben rimarcata dalla canzone di Tenja (“Il tuo spirito è con te e non ti abbandonerà mai”). L’alter ego del trapassato è piuttosto il *ba*, con il quale è possibile aprire persino un confronto faccia-a-faccia, per far emergere il proprio malcontento sulle miserie esistenziali. Classico esempio, nella letteratura del Medio Regno, è quel capolavoro noto come *Disputa di un disperato con il suo ba*. Più fragile, in un certo senso, il *ka* ha bisogno costante di un rinforzo psicologico; l’autoriflessione va esercitata con metodo, specie nell’oltretomba, perché sia garantita al defunto una continuità identitaria e una solida persistenza del baricentro personale.

Si motiva così la funzione di Tenja, il cui canto – si badi – non parla del *ka* di Nebank in forma astratta, ma piuttosto del “nome” di costui, della fama che aveva guadagnato in vita come potente portatore del sigillo reale, con un ruolo decisivo in ambito amministrativo. A differenza di altri benestanti che potevano al massimo contare sulla formula dell’appello ai vivi (*’nhwtpiw-t□*) Nebank si era assicurato il canto non-stop di un professionista.

Come in altri documenti, ma in una forma altamente poetica e ritmica, la stele di Nebank ribadisce l’associazione tra il sé spirituale e il nome. Pur non avendo sviluppato alcuna idea vicina a quella di “persona”, nel termine *rn* l’egiziano antico intuiva una sintesi delle funzioni materiali/immateriali, corporee/spirituali dell’essere umano. Possiamo affermare che il *nome-rn* nell’Egitto faraonico possedeva almeno alcune delle prerogative assegnate al concetto di “persona” a partire da Severino Boezio, ad esempio era *principiumindividuationis* (*individua substantia in natura rationali*), ma pure rinvitava a un’idea di integrità tematizzata da Tommaso d’Aquino (*persona significatidquodperfectissimum est in tota natura*, Summa Theologiae I, q. 29, a 3) e di centro attivo di razionalità, emozione, volontà molto vicino alla formulazione di Max Scheler (*L’eterno*

nell'uomo, Roma, Logos, 1995). Suggestiva è anche l'associazione, che mi permetto di formulare, sulla base di un'etimologia del termine *persona*, quella di *per-sonare* o ri-suonare. Il canto di Tenja, in buona sostanza, questo fa: consente al nome di Nebank di vibrare, attraverso la memoria dei gesti e nel suono delle parole che lo evocano. Lo fa vivere/s^ˈnh̄ (s è prefisso causativo + ^ˈnh̄, vivere/vita), restituendogli – con il flusso modulato del ritmo canoro – il soffio dell'Esser-ci.



Antinomia dell'interprete / Filosofia dell'interpretazione musicale

di Margherita Anselmi

Si crede in genere che filosofo e musicista abitino mondi interiori profondamente dissimili, e che le due figure siano tutt'al più accomunate da una certa estraneità al mondo reale: l'uno, il filosofo, sarebbe avulso dal mondo e dallo scorrere quotidiano e politico della vita perché perduto entro speculazioni tanto alte quanto inapplicabili alla realtà; l'altro, il musicista, sfogherebbe la propria interiorità (non meglio specificata) in colloqui con se stesso in cui prevale uno spontaneismo immediato e vagamente ispirato, ma appunto perciò troppo personale perché la sua attività possa essere capace di ricadute

significative sulla concretezza dell'esistenza, da cui egli pare, piuttosto, saper felicemente evadere.

Il tasso di luoghi comuni e cliché è qui altissimo. In particolare non è vero il primo assunto: soprattutto se si considera quella strana ancillare attività musicale che è l'interpretazione, si scorge non solo una sostanziale somiglianza tra filosofo e musicista, ambedue interpreti dell'essere, ambedue ingaggiati in un confronto con l'Altro cui è necessario riconoscere vari volti (storico, mistico, personale, oggettivo, soggettivo, strutturale); ma anche una comune dinamica relazionale, un essere rapporto, un sentirsi tramite che è tutt'altro che appannaggio di uno spirito sdegnosamente speculativo o perso entro poetiche autoespressive incomprensibili ai più. Filosofo e musicista hanno, piuttosto, la commovente passione del mondo: desiderano e provocano fecondità di emozioni e grandi sommovimenti ideali; sono potenti evocatori di futuri possibili e custodi di un passato teoretico e spirituale assai vivo, in cui è lecito supporre di dover riporre, oggi, molte speranze. Ambedue le figure, sia pure considerate in senso generalissimo, senza ricorrere ancora ad esempi concreti, parlano un linguaggio che è già traduzione d'altro, che è resa di un dire che chiede d'essere annunciato e metabolizzato e compreso, che apre a grandi ulteriorità, che fonda e rifonda il mondo persino in senso cosmologico, e fa baluginare salvezza e sommovimenti messianici: così sono la musica agita e la vera filosofia.

Appunto perciò questi due sensazionali dicitori dell'essere – entro quel linguaggio che è sempre più del linguaggio stesso – questi esseri mimetici e profetici, sono donne e uomini estremamente inquieti, sensibili e ipersensibili, antinomici, ricettivi, generosi, complessi.

Interprete musicale: labor quotidiano e volo d'aquila. Questi i due poli entro cui si muove la vita privata di un musicista che riconosca in sé la vocazione alla

interpretazione più che alla composizione. Ogni giorno l'interprete coltiva il suo approccio fisico e quasi ginnico al proprio strumento (anche quando questo fosse la sua voce: anzi, si tratta di caso particolarmente intenso) in rapporto a ciò che sta studiando: il suo lavoro è metodico; il bisogno di suonare (questo strano verbo che Schumann considerava intransitivo e riflessivo) è quasi fisico. Ma ecco, a ora incerta egli è visitato da un volo d'aquila che si può a buon diritto chiamare ispirazione, illuminazione, visione, salto. È strana forma di rivelazione: è un dover fare, e non solo un concepire; è un contemplare ma, implicitamente, un fare tattile, espressivo, geometrico, che tende verso il telos di ogni studio: l'annuncio pubblico, la condivisione. L'ente che il pezzo è, è ora tale per l'interprete, è "la sua testimonianza irrefutabile", come amava dire Celan: ella, egli ha l'impressione di conoscerne ogni anfratto, di dominarlo come dall'alto, di percorrerne le sezioni a volontà – a ritroso, en avant, comparando e decidendo, e ascoltando necessità di equilibrio che tendono a correggersi da sole, come barometri infallibili di una verità che ora pare dettare legge: l'interprete porta la visione – questa strana forma di visione dinamica, che muove, che abita, che sconvolge, che urge, che distrae, che non lascia tranquilli – anche nei posti più impensati, affollati, caotici, anelando spesso al silenzio e al ritmico passeggiare solitario, a contatto con la natura. La musica lo ruba alla parola e lo comanda. Da ora in poi sua ambizione è riprodurre in pubblico quella visione ricevuta in privato: nutrirla, preservarla; ma soprattutto solidificarla, poiché quella riproduzione va fatta in condizioni anomale, emotivamente alterate, difficili, eccitanti: va fatta in concerto. E ciò cui egli deve dar forma non è la descrizione dell'opera, ma un farla che coincide con la trasposizione dei segni in vera musica, in una parola con il più decisivo mutamento d'essenza: è far divenire musica ciò che senza l'interprete resta muta intenzione, archeologia, non-suono. E il pezzo è forma, non personaggio: è ente che ci giunge sulle spalle di interpretazioni, storicamente condizionato in vari sensi e modi, ma, indiscutibilmente, da far vivere ora, da portare all'altezza dei nostri giorni; di più: da annunciare, da costruire come ectoplasma che vive e

si agita e si erge ad architettura transeunte mentre è fatto. E chi lo fa, se non l'interprete, con ogni sua propria risorsa, e in quella pericolosa condizione performativa che è il concerto pubblico?

Concerto: evento esaltante e insieme estremamente preoccupante, aperto al rischio, indecidibile a priori riguardo agli esiti e agli effetti; evento che espone l'interprete a una luce impietosa, che ne mostra lati insospettabili, ne narra storie; ne testa autenticità, sincerità d'ispirazione, concentrazione, coraggio, pulizia interiore – tutti parametri che possono mutare ogni sera, imprevedibilmente, a ogni concerto: lo sappiamo, è materiale sensibilissimo ai marosi dell'inconscio, che non si domina mai completamente. Il concerto vincola l'interprete a un tempo paradossale: tempo della libertà, che trascende il quotidiano, terribilmente codificato dal rito ma aperto alla più pura contingenza, al cui laccio è preso tanto l'interprete quanto il pubblico, coinvolto nel qui-e-ora dell'esecuzione. Fascino, irripetibilità, magia, corpo mistico della musica e presenza fisica dell'interprete che quel corpo è e fa: eppure questo fare che è un artigianato, un rifare: quanto è di creazione, quanto di esecuzione in tale evento? L'evento-concerto ha in sé qualche cosa di funambolico, di spettacolare, di circense, di feroce, come ebbe a dirne Glenn Gould; eppure un concerto ben riuscito è tremendo anche nel senso illuminante, estetico e quasi religioso del termine: è dono da cui, a volte, si esce arricchiti, trasformati, con nuovo, segreto, luminoso senso dell'esistenza. Molto è da indagare, poste queste dense basi. Quali le fonti filosofiche dei nostri immediati appuntamenti? Hannah Arendt, Platone; e, tra gli interpreti, in primis, Glenn Gould, Claudio Arrau: il primo assolutamente contrario all'idea della performance pubblica, con importanti motivazioni etiche; il secondo altrettanto assolutamente risoluto ad accettarne le sfide psicologiche, emotive, di nuovo etiche, ed esistenziali. Sullo sfondo, due grandi figure platoniche e preplatoniche: l'Hermeneia e la Mimesis. Ci occuperemo, però, di molto altro ancora.



Quando i filosofi sono bambini

di Francesca Giani

A Due Voci quest'anno ha pensato anche ai più piccoli! Durante il festival Vedere&Sentire è stato proposto agli alunni di quinta elementare della Scuola Primaria Corridoni di Como un laboratorio di filosofia che li ha davvero entusiasmato. I quadri dell'ala del '900 della Pinacoteca Civica sono stati fonte di ispirazione per una riflessione nata da una domanda filosofica essenziale:

“Che cos'è un'emozione?”

Vi presentiamo alcuni dei pensieri che sono emersi durante la discussione e l'attività creativa che ne è seguita.

Iniziamo dal bambino che con disinvoltura e senza il minimo sospetto ha citato uno dei massimi filosofi del novecento – Martin Heidegger – facendo notare come le emozioni ci siano sempre. Alle volte sono fortissime e riusciamo a malapena a controllarle, altre volte sono meno intense e quasi non ce ne accorgiamo, tuttavia non capita mai di non averne affatto. Heidegger scriveva della costante presenza nell'uomo di uno "stato emotivo".

Accade spesso – fanno notare altri bambini – di dover dissimulare ciò che proviamo. Naturalmente non utilizzano un termine filosofico così complesso, ma è ciò che intendono facendo l'esempio di quando riceviamo un regalo che non ci piace, che addirittura ci «disgusta» (qui si vede l'influenza lessicale del cartone Inside Out), ma fingiamo che sia di nostro gradimento soltanto per non ferire chi ce lo ha donato. È vero però che riusciamo a fingere bene soltanto perché in noi convivono più emozioni contemporaneamente: nel caso del regalo oltre al disgusto può esserci l'amore per chi dona, e la gioia che si sia ricordato di noi.

Di una tale compresenza di sentimenti gli alunni di quinta sono pienamente consapevoli: i contorni sono sfumati, «le emozioni si trasformano l'una nell'altra». Perché? Una bambina spiega che i neonati vivono le emozioni diversamente da noi, le vivono in maniera assoluta, sono o pienamente felici, oppure pienamente tristi, piuttosto che del tutto arrabbiati. Non provano, come capita a chi è già un po' cresciuto, un "mix" di emozioni. A cambiare le cose è il ricordo, è la memoria – continua –. Ai "bambini grandi" capita infatti di essere felici ma poi di ricordarsi qualcosa di brutto, e allora si infastidiscono, si arrabbiano, o altro ancora. «Io mi ricordo sempre del brutto sogno che ho fatto una volta» conferma qualcuno. «Sì» – continua qualcun altro – «e poi si impara che le cose belle non durano, e che, per esempio, ora siamo contenti ma può succedere qualcosa che ci fa diventare tristi».

Una riflessione così profonda ricorda quella dei tanti filosofi che si sono interrogati sulla dimensione temporale dell'esistenza sottolineando come ad un certo punto della vita diventi particolarmente difficile vivere il presente (come i bimbi piccoli dalle "emozioni pure") perché il pensiero si rivolge al passato oppure al futuro.

Quando invitiamo gli alunni ad osservare i quadri della pinacoteca per sentire quali emozioni suscitano in loro, notiamo come sono influenzati dai colori, dagli elementi naturali, dai volti tratteggiati. Più di un bambino connette la neve delle rappresentazioni montane alla felicità, «perché la neve non c'è quasi mai e quando arriva siamo tutti contenti». Una bambina definisce triste un quadro perché non vi sono uomini, allora chiediamo: «sono gli uomini a portare nel mondo emozioni come la felicità?» ne nasce un dibattito che ci dà da pensare, qualcuno dice che anche gli alberi hanno emozioni...

Quando invece tocca ai bambini dipingere alcuni degli stati emotivi precedentemente individuati, i grandi fogli che abbiamo dato loro si riempiono di paesaggi fantastici, perché «ciò che si prova vola in alto e crea nuovi mondi»; un gruppo di bambini dipinge un maggiolino con un fiocco regalo sul cofano: si tratta di un dono e ricevere un dono è tra le cose che più ci danno gioia. Notiamo stupefatti un disegno estremamente filosofico: un coniglietto – che rappresenta la curiosità – sbuca dalle giacche ammassate sulla sedia della sala del '900, in cui si è tenuto il nostro dibattito. Sotto la sedia sono nascosti due cagnolini – simboleggiano il timore – perché si ha sempre un po' paura di quel che di nuovo si può scoprire. Non è forse ciò che accade in filosofia? Non è forse la compresenza di curiosità e timore, eccitazione della scoperta e paura del nuovo, l'intricato sfondo emotivo del pensiero filosofico? D'altronde un bambino ci ha detto che le domande nascono da una forte emozione, parlava forse del Thaumàzein di Platone e Aristotele?



I CaféPhilo, filosofia che “si fa” insieme

di Katia Trinca Colonel

Sette ragioni per amare la filosofia. Sono quelle che Giuseppe Cambiano ha elencato in un suo recente saggio. Io personalmente ne ho molte di più ma sono d'accordo con Cambiano quando scrive che “gli eventi promossi possono essere apprezzati” e che dunque per fare promozione alla filosofia sia necessario essere semplici e chiari. Sì, perché il primo grande pregiudizio nei confronti della filosofia è che sia, nel migliore dei casi, appannaggio di illuminati, intellettuali (preferibilmente di sinistra) e professori; nel peggiore, di predicatori da blog o urlatori da media generalisti.

A cadenza regolare giornali e case editrici pubblicano “le collane dei filosofi” perché i lettori vogliono capire, sentono il bisogno di fondare il loro pensare. Non è scontato però che prendere in mano un testo di Platone – per quanto

introdotto, contestualizzato, attualizzato, semplificato – sia utile a comprendere e soprattutto a vivere la filosofia.

Scrive Rossella Fabbrichesi che “la filosofia non si può insegnare ma solo mostrare mentre si fa”. Lei, illuminata docente di filosofia teoretica, lo ha sperimentato direttamente con i suoi studenti universitari. “C’è però bisogno – dice ancora – che ci siano maestri consapevoli e allievi che stiano produttivamente nel cerchio dell’ascolto”.

Ecco un altro, imprescindibile, aspetto: la dimensione pubblica del lavoro dei filosofi. Nulla contro chi si chiude nei suoi anni di studio filosofico matto e disperatissimo, ma è pur necessario che la filosofia, per esser tale – e non condurre da un lato a un impazzimento di chi la pratica, dall’altro a un girare a vuoto su se stessa – esca dall’esclusività della sfera privata. “Una ricerca puramente individuale è illusoria, alle spalle e intorno a ogni filosofo ci sono sempre esperienze, conversazioni, letture che mettono a confronto con altri”, rimarca Giuseppe Cambiano.

Uno dei cerchi dell’ascolto dentro cui si può praticare la filosofia è il caffè filosofico. La formula è quella ideata da Marc Sautet: “Né circolo per iniziati, né gruppo di terapia selvaggia” ma un modo di stare insieme profondo e piacevole. E così è stato per me nei quattro appuntamenti CaféPhilo che ho organizzato in una cornice accogliente e simbolica, L’Ostello Bello di Como, luogo di passaggio di viaggiatori come tanti filosofi sono stati, Nietzsche in testa, e “bello” come bella è la filosofia. Quattro, nel nostro caso, aperitivi filosofici durante i quali il “Vedere / Sentire”, tema dell’ultimo Festival “A due voci”, si è declinato a partire da una suggestione da me proposta: una musica, una lettura, a volte un’esperienza capitata lì per lì, e da cui sono nate libere discussioni. Nessun obbligo di arrivare a una conclusione per forza ma la possibilità per tutti di mettere in circolo i dubbi, le domande, le critiche o le

emozioni via via emerse. Io che in quel cerchio ero la moderatrice, la collettrice di pensieri, a volte semplicemente uno specchio che rifletteva le voci altrui, ho potuto vivere la filosofia. Un grande privilegio. Giovani e meno giovani, provenienti da contesti diversi con storie personali e cammini distanti per formazione e vocazione, abbiamo trovato quel che ci accomunava e che ci differenziava nell'approccio alla vita e alle sue domande. Qualcuno tra i partecipanti, terminata la discussione, sulla soglia dell'Ostello o camminando verso l'automobile mi ha poi aperto altre porte sulla sua vita. Un altro grande privilegio.

Mai come ora la filosofia può essere arma di difesa dalle mitologie contemporanee. Una scommessa (quando serve) carbonara contro l'assimilazione acritica delle posizioni del cosiddetto senso comune. La filosofia però può rivolgersi solo a chi è pronto ad accoglierla e il gruppo dei CaféPhilo l'ha fatto pienamente.

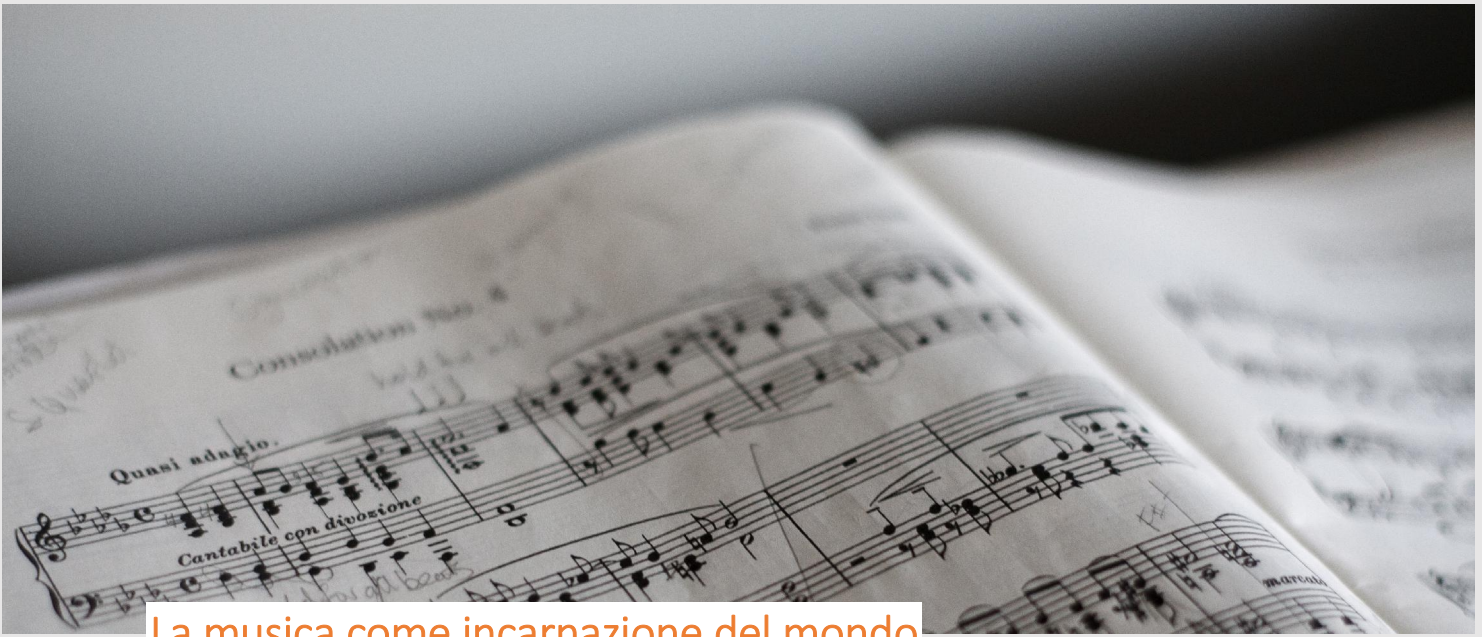
La filosofia è nata nella vita quotidiana come diretta emanazione dell'uso della ragione. E per prima cosa si è interrogata sull'uomo e sul senso del suo essere in questo mondo. Ciò che accomunava maestri e discepoli della filosofia, fin dal suo sorgere, era il desiderio di essere liberi. Liberi dalla paura, dall'ignoranza, dal bisogno, da dipendenze distruttive, dall'avarizia, dalle malattie dell'anima. Il primo passo del cammino che porta, se non alla libertà a una qualche forma di libertà, è una domanda: perché?

E con un "perché" sono cominciati (o finiti!) i caffè filosofici. Perché interpretare la musica? Perché sentire/vedere una cosa invece che un'altra?

William James avvertiva sull'importanza di partire dall'esperienza pura cioè "dal flusso immediato della vita che fornisce il materiale per la nostra successiva riflessione con le sue categorie concettuali". Vita e conoscenza spesso cozzano

tra loro ma questo è il bello, direbbe Nietzsche, che ci porta a vedere il necessario delle cose come quello che v'è di bello in loro. Divieni ciò che sei, prova a conquistare ciò che da sempre appartiene alla tua forma di vita. Coltiva la sapienza per condurre una vita felice.

_Frammenti

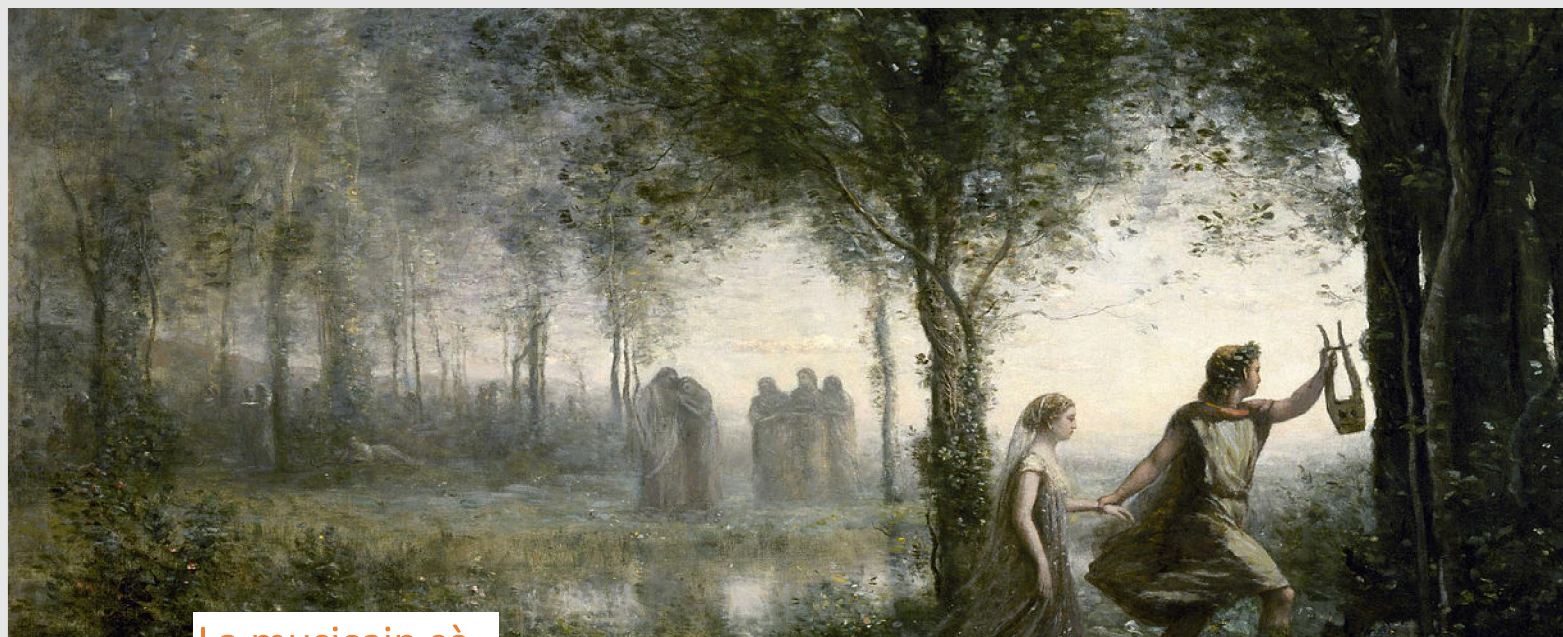


La musica come incarnazione del mondo

«La musica non è, a differenza delle altre arti, una riproduzione del fenomeno, o, più esattamente, dell'adeguata oggettività della volontà; è immaginediretta della volontà in se stessa, e quindi esprime l'elemento metafisico del mondo fisico, l'in sé di ogni fenomeno.

Si potrebbe, di conseguenza, definire il mondo un'incarnazione della musica, non meno che della volontà; è dunque chiaro perché la musica dà immediatamente ad ogni quadro, ad ogni scena di vita del mondo reale, un senso più alto e profondo».

ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*

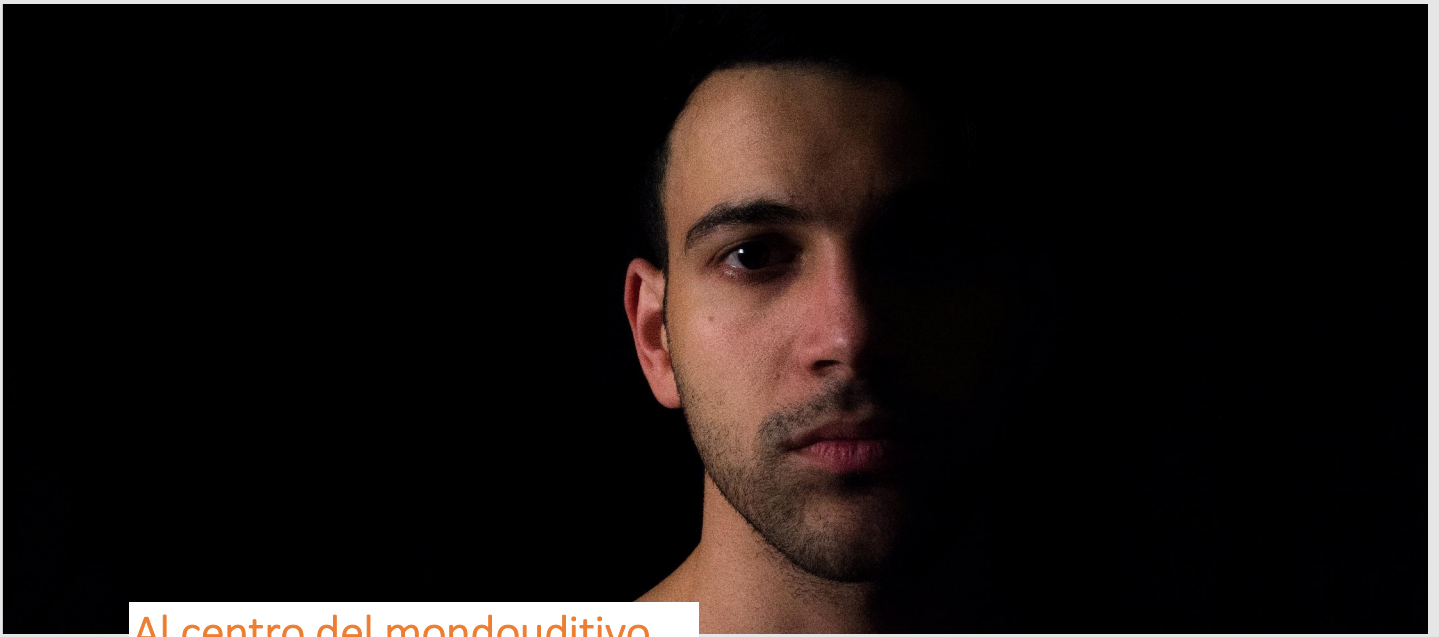


La musicain sè

«Il mito di Orfeo ci insegna che la musica è un ordine del mondo, che sta nel mondo e che impartisce ordini al mondo. La musica non dice niente, non esprime niente, non significa niente, è soltanto una delle modalità di ciò che è. In senso etimologico, essa forma, dà una forma, informa il reale scolpendo su misura le sue velocità e le sue lentezze, le sue folgorazioni e le sue paralisi, i suoi vortici e le sue stasi.

Offre forme al tempo e tempo alle forme. Distende e accorcia le durate, che governa a proprio piacimento. È la cifra del mondo che interferisce con il numero di ciò che è».

MICHEL ONFRAY, Cosmo



Al centro del mondouditivo

«La vista isola gli elementi, l'udito li unifica. Mentre la vista pone l'osservatore al di fuori di ciò che vede, a distanza, il suono fluisce verso l'ascoltatore [...]. Quando si ascolta il suono giunge simultaneamente da ogni direzione: chi ascolta è al centro del proprio mondo uditivo, che lo avvolge facendolo sentire immerso nelle sensazioni e nell'esistenza stessa».

WALTER JACKSON ONG, *Oralità e scrittura*

Nietzsche e la musica

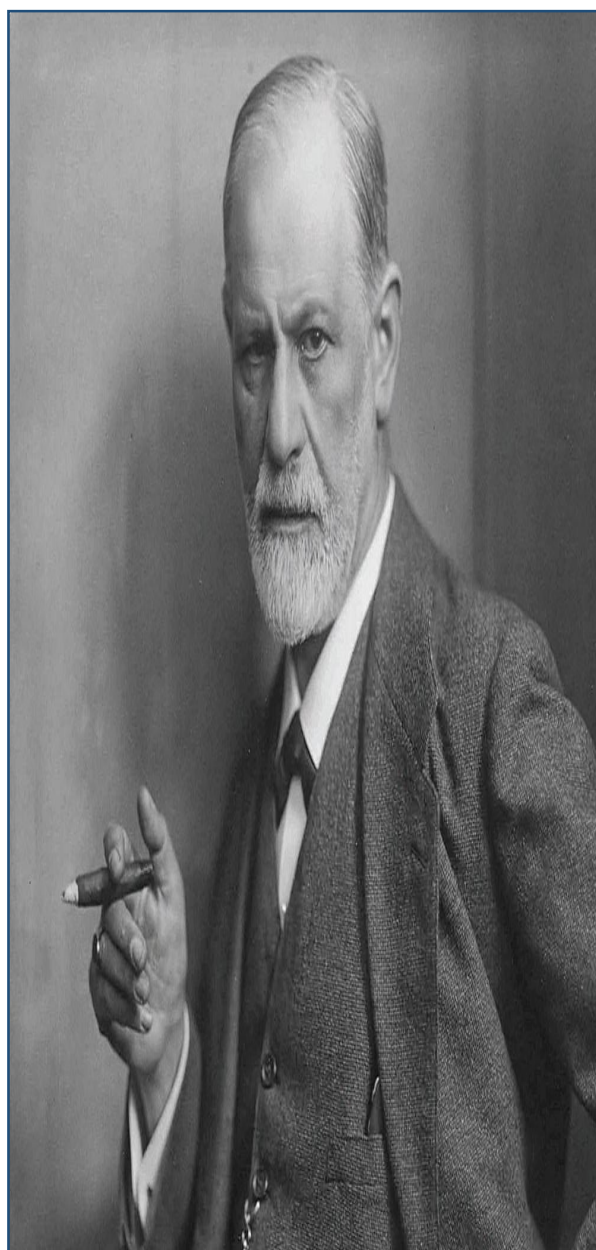
La sovranità e lo sguardo degli altri

di Timon Böhm

La cattiva coscienza secondo Freud

Nel suo libro “Il disagio della civiltà” Freud mostra la genesi della cattiva coscienza. Essa è un tipo di nevrosi condizionata dalla vita in comunità. Freud parte dall’assunto plausibile secondo cui esiste negli uomini una pulsione aggressiva. Gli effetti di questa pulsione non si manifestano solo tramite l’uso della violenza fisica, ma anche nel compimento di quelle azioni che sono in genere considerate “vietate”. Gli esempi possono essere molto vari: dal bambino che ruba una mela a qualcuno che guida oltre i limiti di velocità consentita. La domanda che sorge a questo punto però è: che cosa significa “vietato”? E soprattutto: come viene in essere il divieto?

Secondo Freud tutto comincia nell’età infantile. Supponiamo che un bambino



faccia qualcosa che non dovrebbe fare e che si accorga di essere osservato dai genitori. Egli non esegue il suo atto da solo ma con la presenza dello sguardo di qualcuno. La persona osservatrice viene riconosciuta come autorità e in questo caso non permette o disapprova l'azione compiuta. Il bambino sviluppa quindi l'ansia di essere sanzionato in relazione a una privazione di amore. Questo elemento nella psicanalisi è molto importante perché ogni circostanza è considerata in base al rapporto tra il desiderio e la sua possibilità di essere soddisfatto. In questo esempio il desiderio è quello di essere amato e la conseguenza emozionale dell'ansia deriva dal rifiuto, dalla privazione dell'amore. Freud dice che non è cattivo qualcosa in sé (così come espresso da Spinoza e Nietzsche), ma ciò che è collegato ad una sanzione, come appunto la privazione dell'affetto. Il bambino impara così a controllare la pulsione aggressiva, a contenersi e a conoscere i divieti. Anche in una comunità più grande la pulsione aggressiva deve essere addomesticata. Con lo sviluppo per sorvegliare il rispetto dei divieti non serve più il controllo esterno dei genitori, ma questo controllo viene gradualmente interiorizzato nella famosa forma del Super-Io. Il lavoro culturale, il lavoro della civiltà – secondo Freud – consiste nell'interiorizzazione del controllo della pulsione aggressiva e del rispetto dei divieti. Il punto di forza di questo tipo di sorveglianza risiede nel fatto di essere stabile e durevole, perché instaurata dall'individuo stesso, che non vi si può sottrarre. L'individuo infatti non si può nascondere da se stesso. Nel Super-Io sono ammassati, archiviati, i divieti, i precetti, le regole della comunità.

A questo punto, a fianco a quello che Freud definisce l'aspetto "topografico" della psiche (conscio, preconscious, inconscio), possiamo considerare l'aspetto "economico" che riguarda la dinamica dei flussi di energia (Io, Es, Super-Io). Il Super-Io prende l'energia aggressiva e la rivolge verso un'altra dimensione, non quella esteriore, ma quella interiore, cioè quella dell'Io. Da un punto di vista logico sembrerebbe contraddittorio cercare di rivoltare l'energia contro se stessi, perché in ogni cosa dovrebbe essere insita la tendenza all'autoconservazione

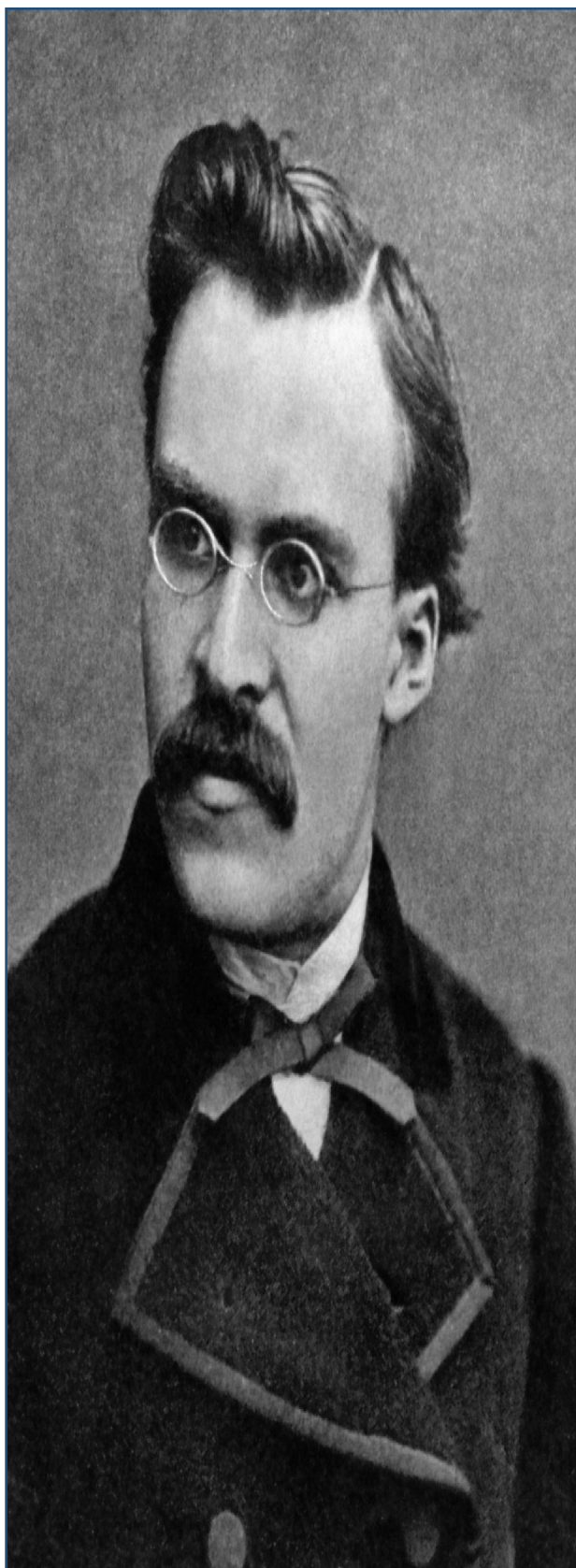
(in Spinoza il “conatus”). La contraddizione si risolve introducendo due dimensioni.

Ciò che gestisce l'energia dell'aggressività è la cattiva coscienza. Non è una voce della morale interiorizzata, che mostra la via da percorrere, ma originariamente è semplicemente l'ansia, la paura di essere scoperto, che adesso si manifesta in questa forma.

Insieme alla cattiva coscienza sorge un senso di colpa, di colpevolezza. È il sintomo di un conflitto tra l'io e il Super-io. È l'essere di fronte al Super-io avendo fatto qualcosa di vietato. Anche il senso di colpa è un'ansia trasformata. Freud afferma: «Il senso di colpa non è nient'altro che una sottospecie topica dell'ansia [...] In qualche modo si trova nascosta sempre l'ansia, la paura dietro a questi sintomi». Questa è la scoperta geniale e sempre valida di Freud, anticipata da Friedrich Nietzsche nella sua “Genealogia della Morale”. All'inizio della cattiva coscienza c'è lo sguardo dell'altro, che è sempre inquietante e minaccioso.

Moralità, livellazione ed identificazione

Facciamo un salto da Freud a Nietzsche (che sono in realtà molto vicini). Un comportamento in conformità con i divieti, i precetti e le regole accumulati nel Super-lo può essere chiamato, come fa Nietzsche, con il nome di "moralità". In Aurora scrive: «[...] moralità non è nient'altro (e quindi niente di più!), che obbedienza ai costumi, di qualunque tipo possano essere; i costumi però sono il modo tradizionale di agire e di valutare». Al contrario Kant aveva attribuito un valore assoluto alla moralità. Un'azione è morale o buona quando corrisponde all'imperativo categorico, quando è la sola forma della legge morale a determinare l'agire, e non ad esempio un oggetto desiderato. Invece per Nietzsche la morale è nient'altro che una norma tradizionale e la moralità nient'altro che un'ubbidienza. Nella parola tedesca *herkömmlich* [tradizionale, ndr] è implicato il fatto che la norma



non è eterna o celestiale, ma che viene da qualche parte, che sorge e si trasforma in determinati contesti storici, e appunto questo è il lavoro culturale, il lavoro della civiltà di Freud.

Nella Genealogia della morale Nietzsche parla esplicitamente di un'obbedienza indotta, a cui l'uomo viene "addestrato". Nietzsche è sempre un pò più spietato degli altri filosofi della morale, che parlano di educazione, processo culturale o contratto sociale. Con questo addestramento l'uomo è reso «necessario, uniforme, uguale tra gli uguali, coerente alla regola e di conseguenza calcolabile». Il suo comportamento e le sue azioni sono prevedibili. Da una parte questo è senz'altro desiderabile perché non potrebbe aver luogo nessuna attività comunitaria, se non esistessero certi standard che condividiamo. E ovviamente alla fine la pulsione aggressiva e la violenza sono arginate da tali norme, standard, precetti e divieti. Per dirla con Georges Bataille, «È il rispetto dei divieti e non l'uso della ragione che dava all'uomo il senso di non essere animale». Possiamo dire che la pulsione aggressiva rappresentava un problema e la moralità è stata la risposta, la soluzione al problema.

Allo stesso tempo però la moralità a cui si è addestrati è problematica. Si acquista il vantaggio della tranquillità collettiva al prezzo di nevrosi individuali. Più grave però è un altro problema, cioè la tendenza ad elevare una certa idea di moralità, che sempre è condizionata dalla storia, a una morale obbligatoria per tutti e ad imporla come legge assoluta. È la tendenza a non tracciare la genesi delle norme e a difendere la loro validità con argomenti laboriosi. Ci si dimentica di chiedere quale fosse il motivo di certe distinzioni, per esempio quella tra buono e cattivo. Secondo Freud, l'abbiamo visto, è cattivo ciò per cui l'individuo viene sanzionato con una privazione d'amore. E Nietzsche scrive in Aurora: «in tutti gli stati primordiali dell'umanità il significato di "cattivo" corrisponde a quello di "individuale", "libero", "arbitrario", "insolito", "imprevisto", "incalcolabile"».

Ci si dimentica anche di chiedere perché è buona cosa distinguere tra buono e cattivo. Qual è il buono in questa distinzione? Chi è che lo definisce? Per quali motivi? È questo il paradosso di una morale che opera con valori come buono e cattivo, ma che non può dare un concetto di buono che vada oltre. Tuttavia si atteggiava come assoluta ed esclude quelli che non l'accettano, dato che la morale non è solo una forma di inclusione, ma anche una strategia di esclusione.

Ugualmente grave è un altro problema, quello dell'assorbimento e dell'addestramento all'ubbidienza per ottenere degli individui uniformi ed equivalenti tra loro.

Lo sguardo reciproco ha un effetto livellante: uno è osservato e si adatta alle attese degli altri, e viceversa, uno osserva e incalza l'altro ad adattarsi. Risulta una complicità che Nietzsche dipinge nel tipo dell' "ultimo uomo". Nella prefazione allo Zarathustra afferma: «Guardate! Io vi mostro l'ultimo uomo. / Che cosa è amore? Che cosa è creazione? Che cosa è nostalgia? Che cosa è astro? – così chiede l'ultimo uomo ammiccando. / La terra sarà divenuta allora piccina e su di lei saltellerà l'ultimo uomo che impicciolisce ogni cosa. / La sua razza è indistruttibile come quella della pulce; l'ultimo uomo vive più a lungo di tutti. "Noi abbiamo inventato la felicità" – dicono gli ultimi uomini e ammiccano. [...] / Nessun pastore è un solo gregge. Ognuno vuol la stessa cosa, ognuno è simile: chi sente altrimenti, va volentieri al manicomio. / Una volta tutto il mondo era pazzo dicevano i più astuti ammiccando».

Nella quarta parte dello Zarathustra Nietzsche contrappone l'ultimo uomo all'oltre-Uomo : «Uomini superiori, imparate questo da me: sulla pubblica piazza non crede nessuno al super-uomo. E se voi volete parlarne, ebbene! La plebe ammicca come per dirvi: "Noi siamo tutti uguali". / Uomini superiori?! – così ammicca la plebe; – non esiste l'uomo superiore, noi siamo tutti eguali, l'uomo è

buono, dinanzi a Dio – Siamo tutti eguali!” / [Una contro-voce disse:] Dinanzi a Dio! – Ma ora questo Dio è morto. E dinanzi alla plebe, noi non vogliamo essere eguali. Uomini superiori, allontanatevi dalla pubblica piazza!».

A causa del controllo reciproco viene impedito che un individuo si innalzi sopra gli altri. Anche questo processo è ambivalente: ci sono casi in cui un controllo reciproco è desiderabile (pensiamo alla corruzione). Ma quello che viene problematizzato qui è un' uguaglianza nel senso di livellazione, di un appiattimento dogmatico e presuntuoso.

Tramite lo sguardo degli altri l'individuo è stato identificato, assegnato, giudicato, „liked“, valutato, categorizzato, condannato; se ne registrano le presunte caratteristiche e i presunti desideri. I concetti di identità e di persona sono un ancoraggio per attribuire qualcosa a qualcuno, e per poterlo giudicare. Nei Nuovi saggi sull'intelletto umano Leibniz discute il concetto dell'identità morale. Filaletedice: «La parola persona significa un essere pensante e intelligente, capace di ragionare e di riflettere, e che possa considerare se stesso come uno stesso [...]». Poi Theophilus: «Nell'uomo, in conformità con la provvidenza divina, l'anima mantiene una identità morale, evidente a noi stessi, per formare la stessa persona, che di conseguenza può sentire la pena e la ricompensa». Questa situazione può provocare un'alienazione dell' individuo, perché è relegato in un ruolo che non gli corrisponde, perdendo così la sovranità sulla sua vita.

La moralità comporta da parte sua dei problemi e un paradosso della morale, siamo quindi in cerca di nuovi concetti e di nuove distinzioni per superare questi problemi.

Una coscienza positiva

Esaminiamo la possibilità di non condividere la moralità come norma assoluta e di non lasciarsi identificare dall'altro. Nietzsche ha esplorato questa possibilità sotto la cifra dell'individuo sovrano. Nella seconda dissertazione della Genealogia della morale intitolata "Colpa, cattiva coscienza e simili" Nietzsche scrive così: «Mettiamoci invece al termine dell'immenso processo, là dove l'albero finalmente fa maturare i suoi frutti, dove la società e la sua moralità [da Ferruccio Masini: eticità] di costumi porta infine alla luce lo scopo per il quale essa fu unicamente il mezzo: troveremo il più maturo frutto del suo albero, l'individuo sovrano, l'individuo eguale soltanto a se stesso, nuovamente riscattato dalla morale [eticità] dei costumi, autonomo, sovra-morale ("autonomo" e "morale" [etico] si escludono)». Quest'uomo, l'individuo sovrano, si distingue per la propria autonomia.



Ma che genere di autonomia è intesa qui?

George Bataille ha dedicato un testo favoloso alla sovranità. Il concetto di sovranità, dice lui, «si oppone per principio a tutte le limitazioni di fatto, che contrassegnano la sovranità reale o immaginabile. La sovranità appartiene soltanto a chi nega per principio tutto ciò che limita l'autonomia della sua decisione. Se questo è vero, ciascuna definizione empirica di una sovranità più o meno grande ha poco senso. Quello che conta è sempre il carattere sospeso, revocabile di un limite di fatto – se non in relazione ad una sovranità data, a questa sovranità intangibile, che si trova sempre al di là del possibile-». In questo concetto c'è una dialettica storica di divieto e trasgressione: «Il dato era per l'uomo originalmente quello che è stato rimandato dal divieto: l'animalità non limitata da nessuna legge. Il divieto è diventato da parte sua il dato, che viene rimandato dall'uomo – adesso appunto nella forma singolare dell'individuo sovrano».

Dunque sovranità vuol dire che uno si riserva di rompere un precetto o divieto, con le parole di Bataille, di trapassarlo in una trasgressione: «Gli uomini rispettano questi divieti [della moralità], però si riservano momenti seri, in cui li rompono. Non hanno bisogno di trapassare ciascuna legge sistematicamente; però generalmente il momento della trasgressione ha un posto insostituibile nella vita umana». E di nuovo incontriamo una ambivalenza. Da una parte sembra una promessa di farsi indipendente, di fare qualcosa in un altro modo, di non rispettare una norma non approvata, di dire: lo faccio a modo mio. D'altra parte si rischia un'offesa dell'altro, un'arroganza o una hybris. Inoltre la rottura del divieto o del precetto non può essere tutelato da un altro precetto (non è il carnevale, dove l'ordine pubblico è scardinato per un paio di giorni, e poi incardinato di nuovo. Il carnevale è un comportamento amorale conforme alla moralità basilare).

In un certo senso anche la sovranità è un paradosso. Da una parte l'individuo è un concetto paradossale, e non qualcosa che si lascia definire come persona morale, come ha pensato Leibniz. Perché quello che un individuo è si determina tramite la differenza da tutti altri individui. D'altra parte anche il concetto della sovranità è paradossale. Cito due critiche a Nietzsche: «L'uomo sovrano si libera e insorge contro la moralità, però può farlo solo perché ha interiorizzato la capacità di collegarsi alle regole, perché sono diventate la sua seconda natura». E ancora: «L'individuo nel senso positivo inteso da Nietzsche è un individuo sovrano, liberato da tutte le catene esteriori dello stato, della società, della chiesa e della morale [...]. Liberazione non significa isolamento o alienazione dalla realtà sociale, ma superamento della realtà tramite il suo riconoscimento e allo stesso tempo il riconoscimento della realtà tramite il suo superamento».

La sovranità è ambivalente anche da un altro punto di vista, così come ciascuna forma di dominio è consegnata al pericolo di perderla. Nel passaggio già citato di Aurora Nietzsche scrive: «In origine quindi tutto era costume, e chi intendeva elevarsi al di sopra di esso, doveva diventare legislatore e stregone, una specie di semidio: cioè doveva creare dei costumi – cosa terribile e pericolosa per la vita!». Perché: «Ovunque ci sia una comunità e quindi una moralità del costume, domina anche il pensiero che il castigo per la offesa al costume ricada soprattutto sulla comunità». L'individuo che offende un precetto è punito per la sua slealtà. Ciò è valido soprattutto per l'individuo sovrano, il contrario dell'uomo armentizio e dell'uomo utile per la comunità. Come dice Bataille: «L'uomo utile è quello che si occupa di cose che l'uomo sovrano nega».

Torniamo alla domanda: in che misura un'azione sovrana non è un'arroganza o una hybris? Di solito ci si indigna quando qualcuno non rispetta le regole obbligatorie per tutti, quando uno contravviene arbitrariamente ai precetti

(pensiamo a certi uomini di stato). Si potrebbe dire, che questa indignazione non è nient'altro che il risentimento di quelli che non hanno il potere di fare lo stesso. Si tratta allora solo di una questione di potere, della preponderanza economica, finanziaria, istituzionale? Se da Nietzsche il concetto di potenza e potere è onnipresente, bisogna servirsene prudentemente e vedere come egli lo intende in vari contesti. Nel contesto dell'individuo sovrano non è inteso come potere economico, finanziario e istituzionale. Piuttosto propone un altro concetto, con cui la possibilità di una gerarchia alternativa appare. È il concetto di rango. Certamente anche rango suona marziale e militare, ma è inteso in altro modo (in tedesco non si distinguono "potere" e "potenza", ma è semplicemente "Macht"). Nietzsche utilizza questa parola in entrambi i sensi: "potenza" è più ontologico, mentre "potere" è più politico.

Esaminiamo quindi come Nietzsche lo intende. Nel concetto di "rango" l'uguaglianza dei dritti è messa in dubbio, l'uguaglianza prescritta dalla moralità delle morale. Nietzsche confronta i due concetti in *Al di là del bene e del male*: «Ovunque si credeva in una gerarchia [Rangordnung; qui mi sembra inadeguata la traduzione di Ferruccio Masini] e non già nell'uguaglianza e negli uguali diritti». E gli preferisce una tale gerarchia a una uguaglianza proclamata dalla morale. «Per esempio, in chi fosse destinato al comando e fatto per comandare, il sacrificio di sé e il tenersi indietro per modestia non sarebbero una virtù, bensì la dissipazione di una virtù: così a me pare. Ogni morale non egoistica, che si afferma in guisa assoluta e si rivolge a ognuno, non pecca soltanto contro il buon gusto: essa è uno stimolo a peccati di omissione, una seduzione sotto la maschera della benevolenza per gli uomini superiori, più rari e privilegiati. Occorre costringere le morali a inchinarsi soprattutto dinnanzi all'assetto gerarchico [anche qui in tedesco Rangordnung], occorre mettere di fronte alla loro coscienza la loro presunzione — finché non giungano concordemente a rendersi conto che è immorale dire: "Quel che è giusto per uno deve essere giusto per l'altro"».

Così Nietzsche passa al contrattacco. Immorale non è la presunzione che vede una asimmetria, ma la presunzione che tutti debbano aggiustarsi allo stesso schema, dove l'uomo è «necessario, uniforme, uguale tra gli uguali, coerente alla regola e di conseguenza calcolabile».

Ma che cosa vuol dire rango? Ci sorprende, ma sono associati al rango dei concetti come nobiltà («uomini non abbastanza nobili per scorgere quale gerarchia abissalmente diversa e quale scissura di rango sussista tra uomo e uomo – tali uomini, con la loro, uguaglianza dinanzi a Dio») o responsabilità (un filosofo «determinerebbe persino il valore e il rango, a seconda di quali e quante cose uno sia in grado di sopportare e di assumere sopra di sé, a seconda del limite fino al quale uno può tendere la sua responsabilità»).

E qui entra in gioco di nuovo la coscienza. L'abbiamo conosciuta come coscienza cattiva, insorta dallo sguardo degli altri. Nell'Aurora Nietzsche scrive: «L'originalità di ogni tipo, sotto il dominio della moralità dei costumi, ha acquistato una cattiva coscienza». Al contrario c'è adesso una prospettiva per una buona coscienza. Il secondo articolo della seconda parte della Genealogia della morale chiude con una tale nozione di coscienza: «La consapevolezza di questa rara libertà, di questa potenza sopra se stesso e sul destino è discesa in lui sino al suo infimo fondo ed è divenuta istinto, istinto dominante – quale nome darà a questo istinto dominante, ammesso che senta in sé il bisogno di una parola per esso? Ma non v'è dubbio: questo uomo sovrano lo chiama la sua coscienza [...]».

Si instaura così una nuova forma di coscienza. Il concetto di Super-lo sorvegliante, secondo la mia ipotesi, è convertito in una figura interna, che ha la forza di decidere. La sua forza si mostra nella frase «è lecito far promesse», perché è capace di difendere una promessa e «poiché si sa abbastanza forte da mantenerla persino contro casi avversi, persino contro il destino» (la formula

“versprechendürfen” si ripete tre volte, mentre nella traduzione si trova anche “è consentito promettere”). L’individuo sovrano non agisce più a partire da un senso di colpa di fronte a un chip impiantato di nome Super-io, bensì da se stesso. Un atto sovrano è un’espressione di questa figura interna. L’opera intera di Nietzsche è una liberazione da mille catene e catture: dalla famiglia (madre, sorella), dai padri sostituivi (Schopenhauer, Wagner), dalla comunità (i tedeschi, i cristiani), dai paradigmi in voga (la morale). Nell’individuo sovrano questo sforzo è diventato carne e sangue.

A due voci

Rivista culturale trimestrale - ISSN 2611-9056

Numero 3 / gennaio-marzo 2019

Responsabile Redazione

Manuela Moretti

Redazione

Bruno Dal Bon, Francesca Giani, Guido Giannuzzi, Renato Principe, Giacomo Rota, Roberto Sala

Grafica e impaginazione

Ilaria Corti

Editore

Associazione Casa della Musica

Via Collegio dei Dottori 9

22100 Como

info@casadellamusica.org