



**Citation:** AA.VV. (2021) Note e recensioni. *Aisthesis* 14(2): 181-190. doi: 10.36253/Aisthesis-13340

**Copyright:** ©2021 AA.VV. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The authors have declared that no competing interests exist.

## Note e recensioni

### Il *quiet sound* delle periferie urbane. Nota sulla mostra di Pino Musi *Polyphōnia* (Salerno, Tempio di Pomona 10/7 - 5/9 2021, a cura di Stefania Zuliani)

È stato Kant a mostrare come «l'immaginazione esplica una grande potenza nella creazione di un'altra natura tratta dalla natura reale». Sicché, se pure «prendiamo a prestito la materia dalla natura, possiamo però elaborarla in vista di qualcos'altro, cioè di ciò che trascende la natura» (Kant [1790]: 287). E, trascendendola, quanto di questa rimaneva possibilità inespressa, eccedenza compressa, afonia irremovibile si anima e dispiega la sua potenza. Se, poi, sarà nell'immagine che il *di più* rappreso nelle cose troverà espressione, ciò non vorrà dire che l'immagine debba tradurlo in figura piena, né che debba rischiare le opacità o placarne le irrequietezze. Piuttosto, l'immagine ne darà conto sostituendo al gesto del *rappresentare* quello del *presentare*, essa sarà, cioè, *presentazione* dei movimenti sulfurei del reale, nel loro accadere imprevedibile e disordinato, senza operarne alcuna bonifica. Da qui l'operare paradossale dell'immagine: mostra il non mostrabile senza renderlo mostrabile. È, però, tale paradossalità a consentirle di testimoniare, senza violarlo, il temerario esperire i coni d'ombra del mondo, il calcarne le pieghe più riposte e a continuare farlo anche quando ci si spinge fino a dove non vi è che «Colore o Luce» (Deleuze [1981]: 69). È così, procedendo di azzardo in azzardo, che l'immagine offre *viel zu denken*, ossia offre da pensare al pensiero ciò che sfugge alle maglie troppo rigide del concetto e si accalca impensato ai suoi bordi, ciò che mai è giunto alla presenza o è soltanto annuncio indeciso di quanto sta maturando nelle fibre del reale.

Di un simile azzardare dicono pure le fotografie di Pino Musi nella mostra *Polyphōnia* (Salerno, Tempio di Pomona 10/7 - 5/9 2021, a cura di Stefania Zuliani) ed è perpetrando l'azzardo di opera in opera che esse fanno proprio il gesto kantiano e offrono al pensiero segmenti di impensato. In questo caso a essere impensato è quanto si aggruma pesante negli interstizi delle periferie metropolitane, quanto rimane muto delle vite senza vita che vi trascorrono, quanto

scorre nelle anonimità ostentate e nella levigatezza delle architetture.

Nella mostra le fotografie delle periferie urbane si susseguono secondo un ordine calcolato, ma è ordine il cui rigore non è volto a disegnare itinerari né a dar luogo a una narrazione organica e compatta. A impedirlo è l'assenza di un nome e di un indizio che identifichi i luoghi ritratti – le fotografie sono volutamente prive di didascalie – giacché ogni nome e indicazione di luogo sarebbero superflui per quella che a Musi appare l'unica, infinita periferia del *mondo città*. Ciò fa sì che le fotografie, pur nella loro autonomia, finiscano per comporsi in un'unica opera che, alla maniera di un affresco, prende man mano forma. Un affresco che non si fonde, però, mai con lo spazio che lo ospita, piuttosto da questo ricava la spinta a esibire la propria estraneità e a opporre al *carico di storia* del Tempio di Pomona il proprio *senza storia*. Se è questa una divergenza che non trova composizione, se intransitive si rivelano le reciproche differenze, sarà proprio l'impossibilità di un piano convergere a farsi relazione e relazione capace di inquietare ciascuna parte – la mostra e il luogo che la ospita – e di ciascuna, per mano dell'altra, far emergere quanto è taciuto. Da questa complessa relazione, dai mobili effetti prodotti dal loro discordare, il visitatore è segnato ed è segno che, impedendogli di abbandonarsi al godimento smemorato di una pacificata contemplazione, lo apre a un pensoso interrogare, a un turbamento che rende acuto e indagante lo sguardo.

E lo sguardo così allertato incomincia a interrogare lo stesso luogo che ospita la mostra chiedendosi se la *storia alta* che vi si respira non ne sia *tutta* la storia. A rendere sospettoso lo sguardo è proprio lo stridente contrasto di colonne e archi con l'anonimità delle periferie urbane, le quali, esponendosi, sembrano spingere un'altra anonimità assai più remota a farsi presente e uscire dal suo mutismo. È questa l'anonimità di antiche fatiche e dolori quotidiani, di sentimenti e accadimenti che non hanno lasciato traccia e che nessun monumento celebra. Ma, nel momento in cui ciò accade, la non storia appena affiorata induce a sospettare della *perfetta* geometria esibita dalle periferie urba-

ne e l'occhio del visitatore, così sollecitato, si chiede se nel nitido tracciarsi di linee e forme, esaltate dal ricorso alla dualità del bianco e nero, non si taccia l'*imperfetto* trascorrere di un tempo che si consuma nel succedersi vertiginoso di *fatti* che mai giungono a provocare «un mutamento nel modo in cui la realtà ci appare», né, tantomeno, mai riescono a essere «una trasformazione sconvolgente della realtà stessa» (cfr. Žižek [2014]: 14-15).

Stare dentro l'irrisolutezza del confronto che continuamente s'inscena fra le fotografie e il luogo che le ospita, accogliere ed elaborare gli effetti del discordare delle loro lingue, diviene il compito a cui la mostra chiama il visitatore. Un compito certo arduo, ma assolutamente necessario giacché è al visitatore che spetta ogni volta, e sempre di nuovo, completare il lavoro intrapreso dall'occhio-obiettivo di Musi. E completarlo significa fare dell'opera di Musi l'"occasione a pensare" a *come* noi abitiamo un *mondo città*, *come* il nostro sia divenuto un abitare senza appartenenza e *come* ciò, anziché una mancanza, possa essere l'"occasione a pensare" una nuova etica dell'abitare che all'appartenenza fusionale sostituisce la relazione che sa alimentarsi del contrasto e delle differenze, che all'identità che è fissazione e ripetizione del medesimo sostituisce l'affluenza agonica dei molti.

Se a una tale responsabilità richiama la mostra, è responsabilità che si è già assunta l'occhio-obiettivo di Musi e lo ha fatto plasmandolo e decidendo della postura stessa che lo sguardo doveva assumere e, quindi, di *come* guardare. Da guardare era il corpo-città, un corpo così simile, ha detto *da scrittore* Murakami, a quello di un "gigantesco animale" che si distende e si dilata compatto ed eterogeneo, unico e multiplo. Su questo "gigantesco animale", sulla sua vivezza sfrenata, Musi è intervenuto da fotografo-chirurgo e ha estratto dal «confuso agglomerato (...) di organi avvinghiati l'uno all'altro» (Murakami [2004]: 3) parti ben definite delle periferie urbane. Parti che, una volta emerse, sono state sezionate e disarticolate in maniera che il minimo e l'inessenziale assumessero un'imprevista evidenza. Bordi, angoli, spigoli degli edifici o di ponti e fontane sono stati poi sottoposti a un lavoro di riduzione fino

a farli giungere alla purezza geometrica di linee e forme che, tracciandosi con nettezza, ostentano la loro guadagnata autonomia da qualsiasi referente. In tal modo Musi sembra accogliere con virtuosa infedeltà modalità della *poesia pura* e restituire nell'estrema rarefazione di configurazioni geometriche elementi urbani. Linee e tratti finiscono così per adempiere allo stesso compito che la *poesia pura* affidava ai movimenti arbitrari del significante ed è agendo alla maniera del significante che essi si fanno produzione *interminabile* del senso plurale e mai definitivo del *di più* rappreso nelle periferie urbane. È a questo punto che l'occhio-obiettivo fa suo quanto *da poeta* Rilke chiedeva alla parola poetica e mostra «casa, ponte, fontana, porta, (...) finestra» come neanche «intimamente mai credertero d'essere» (Rilke [1923]: 97).

Perché un simile mostrare fosse possibile è stato necessario che l'occhio-obiettivo mantenesse una distanza frontale rispetto alle cose. Tale postura ha consentito, infatti, di non subire il contagio emotivo degli umori e della pressione del “gigantesco animale” e, quindi, di non intrattenere alcun rapporto empatico con luoghi e situazioni poiché solo raggiungendo l'assoluta neutralità l'occhio-obiettivo poteva restituire le cose come esse stesse “mai credertero d'essere”. Per raggiungere tale neutralità l'occhio-obiettivo ha dovuto sottoporsi a un duro esercizio di svuotamento e proseguire questo esercizio fino a essere *occhio spropriato*, occhio, cioè, di *nessuno*. Lo scatto fotografico diviene allora quello di «un io senza me, una puntualità non personale oscillante fra nessuno e qualcuno» (Blanchot [1977]: 96) e può esserlo perché *guardare* ha smesso di essere il gesto che s'impone della cosa e la impregna del proprio sentire e volere ed è divenuto un *ospitare* che esclude l'appropriazione e non pretende assimilazione alla propria storia. È a questo punto che la neutralità del *guardare* si carica di valenze etico-politiche e diviene atto di responsabilità verso l'alterità della cosa, modo di affermarne l'intransitività e, quindi, di rispondere alla sua «profonda estraneità, inerzia, irregolarità» (*ibidem*).

In ciò l'esercizio di *spropriazione* intrapreso dall'occhio-obiettivo rivela come sullo sfondo

abbiano agito momenti essenziali della storia personale di Musi: la ricerca di suoni smarriti della tradizione popolare campana, l'attenzione per le culture marginali e, accanto a questo, la sperimentazione teatrale e l'intensa frequentazione dell'arte e dell'architettura contemporanea. Se tutto ciò è presente è, però, presenza mai ingombrante giacché anch'essa sottoposta a un severo lavoro di riduzione in cui le tecnologie giocano un ruolo cruciale. Esse penetrano, e di sé irrorano, saperi e linguaggi sgravandoli del proprio peso e consegnandoli e a una levità inedita. L'occhio-obiettivo può essere così sgombro e attrezzato, vuoto ed esperto ed essere attrezzato ed esperto con una consapevolezza libera dallo proprio stesso ingombro.

In questo complesso lavoro di riduzione e svuotamento era però necessario che non fosse coinvolto solo il vedere, ma alla medesima *spropriazione* doveva giungere l'intera sfera del sensorio. Bisognava, cioè, che da *spropriati* ogni senso e tutti i sensi insieme si attivassero, fra loro si scambiassero e infiltrassero fino a essere ciascuno multiplo e plurale. Per simile sinestesia *spropriata* il vedere arriva ad acquisire la stessa impalpabilità dell'udito e ad agire *come* l'udito cosicché quello dell'occhio-obiettivo sarà *anche* udire. E viste-udite saranno le parti accuratamente sezionate delle periferie che, come tali, imprimono il loro segno nell'occhio-orecchio. Se questo le restituisce in forme geometriche, sono geometrie che ora rivelano appieno la loro natura: trascrizione dell'atto sinestetico compiuto dall'occhio-orecchio. Ma qui, ancora una volta, il lavoro di Musi sembra incrociare, e creativamente elaborare, gli esiti più estremi della poesia del '900. Se Rilke *da poeta* scriveva che il «volo piatto» dell'uccello lo «sguardo traversa, / e scrive l'immagine lunga del suo grido isolato» (Rilke [1923]: 103), le periferie *scrivono* il loro “grido isolato” nell'occhio-obiettivo.

Questo “grido” che si *de-scrive* in estenuate figure geometriche è, però, fortemente connotato: è il suono delle composizioni di Morton Feldman<sup>1</sup>. Un suono che interviene nel lavoro di Musi

<sup>1</sup> Va osservato che Feldman iniziò a studiare pianoforte con Vera Maurina-Press allieva di Ferruccio Busoni. E

scandendo e imprimendogli il suo andamento che si distende in superficie in un movimento unico, lento, prolungato. Se questo è il suono che di opera in opera si *de-scrive*, *polyphōnia* è allora il fluire del molteplice, è pluralità di *presenze* condotte all'estrema riduzione, è la loro distanza come relazione senza unità. E ancora *polyphōnia* è la discordante co-esistenza di più tempi storici - il *carico di storia* e il *senza storia* - come delle anonimità che a ciascun tempo appartengono e di cui colonne e volte austere, linee e figure geometriche *de-scrivono* il *quiet sound*.

(di Pina De Luca)

*Riferimenti bibliografici:*

- Kant, I., 1790: *Critica del giudizio*, a cura A. Bosi, UTET, Torino, 1993.
- Deleuze, G., 1981: *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata, 1995.
- Žižek, S., 2014: *Evento*, trad. it. di E. Acotto, UTET, Torino 2014.
- Murakami, H., 2004: *After dark*, trad. it. di A. Pastore, Einaudi, Torino, 2008..
- Rilke, R.M., 1923: *Elegie duinesi*, in *Poesie*, vol. II, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino, 1995.
- Blanchot, M., 1977: *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, trad. it. di R. Ferrara, Einaudi, Torino.

**Marc de Launay, *Peinture et philosophie*, Paris, Cerf, «Passages», 2021.**

On entre dans *Peinture et philosophie* de Marc de Launay comme dans la galerie de tableaux de Philostrate; sans doute en aimant la peinture autant que la vérité, mais en accordant aussi au peintre ce que l'auteur des *Eikones* appelait du

nom si puissamment philosophique de *sophia* - sagesse serait trop dire, mais en tout cas savoir, connaissance, et finalement pensée. La philosophie de la peinture, pleine des malentendus qui ont fini par se confondre avec son histoire, nous avait habitués à plus grande prudence. Bien sûr, le plaisir de la *mimēsis* n'était pas tout à fait étranger, chez Aristote, à celui de la connaissance, mais le vieil anathème platonicien - complexe et capable d'encourager bien après lui d'innombrables théories de l'art - avait aussi contribué à entériner, même chez les mieux disposés à l'égard de l'image, un certain *habitus* philosophique consistant à vouloir penser la peinture sans les tableaux ou, avec eux, sans les créditer de la moindre pensée propre et, en fait, picturale, en leur attribuant donc de la pensée comme malgré eux, c'est-à-dire, une nouvelle fois, *sans eux*. Même Philostrate n'échapperait peut-être pas, d'ailleurs, à ce dernier écueil, tant la reconnaissance de la *sophia* du peintre participait de l'exercice immanquablement rhétorique et quelquefois complaisant d'une *ekphrasis* dont la tradition, un peu après Goethe, a progressivement découvert la part fictive.

En échappant à cette double méprise, le livre de Marc de Launay reprend ainsi l'antique question des rapports entre peinture et philosophie là où la philosophie l'a, pour ainsi dire, presque toujours laissée : à ce point de la générosité philosophique qui, au lieu de considérer ce que le tableau pense, croit devoir penser pour lui. La critique périodiquement réactivée de ce trop-plein, de cette extériorité de la réflexion philosophique, aurait quelque chose d'un vœu pieux si la galerie de Marc de Launay (huit tableaux principaux, de 1470 à 1653) ne nous conduisait pas, on voudrait dire *pour une fois*, à philosopher dans le tableau, non pour porter l'image au niveau d'un concept, mais pour voir de quelle manière la peinture, pour reprendre les mots de l'auteur, « intervient » en philosophie. La possibilité d'une telle intervention dépend, à cet égard, de la disposition même du philosophe à ne pas penser avant d'avoir vu, et pour tout dire attentivement contemplé, jusqu'à ne plus laisser de prérogative qu'aux différents tableaux qui, chose très rare en philosophie,

---

allieva di Busoni era anche stata Magda von Hattimberg con cui Rilke intrattene un intenso epistolario sulla musica.

constituent l'objet premier – le « motif » – de chacun des six chapitres de l'ouvrage.

La grandeur et l'originalité d'une telle entreprise philosophique viennent donc précisément de ce que le tableau, reconnu pour sa réflexion propre, exerce sur la pensée une certaine *contrainte*, à laquelle échappent paradoxalement certaines des méthodes les plus apparemment susceptibles de rendre justice à l'œuvre d'art. La voie tracée ici par Marc de Launay évite, en ce sens, ce que l'on pourrait appeler l'illusion de la correspondance, que partagent à divers degrés des approches aussi franchement opposées que le contextualisme historique, la description phénoménologique ou encore l'herméneutique. En nous transportant dans le « milieu naturel » du tableau, en nous rappelant aux nécessités de sa tradition et de son époque, l'œil strictement historien sacrifie aussi la singularité de l'œuvre, que jamais le contexte ne saurait définir tout simplement. Pour décrire et comparer des tableaux que seule une information même minimalement historique rend descriptibles et comparables, le discours phénoménologique perd, dans l'effacement de l'histoire, le sens réel des valeurs esthétiques qu'elle se propose de manifester pourtant. Et dans l'audace herméneutique, enfin, le tableau ne parle plus qu'avec la voix de la philosophie, qui l'oblige à penser, non seulement ce qu'il ne pense pas, mais qui lui refuse même jusqu'à la possibilité de pouvoir penser quelque chose sans elle, comme si le silence de la peinture devait justifier que l'on parlât à sa place. En chacune de ces trois méthodes, donc, une même illusion nous persuade d'avoir affaire au tableau lui-même au moment où nous nous en détachons le plus.

La distribution de ces différentes critiques tout au long du livre confère, en ce sens, une certaine urgence à la question de savoir ce que signifie, exactement, que d'atteindre un tableau. Car la subtile polyphonie méthodologique de l'ouvrage réinvestit paradoxalement les approches qui, considérées en elles-mêmes, constituent d'authentiques impasses. On comprendra ainsi pourquoi l'un des gestes les plus ostensiblement philosophiques de Marc de Launay consiste à réunir, dans la synthèse d'un regard, des méthodes individuellement

insuffisantes, pour que celles-ci réalisent ce pour quoi elles sont justement faites : nous faire accéder à l'œuvre. Une telle synthèse du regard retrouvera ainsi l'effort d'une enquête contextuelle (mais sans y noyer la singularité), la patience d'une description phénoménologique (mais solidaire de l'histoire), et la nécessité d'une herméneutique (mais attentive à la pensée *du* tableau). Quelques résonances iconographiques lumineuses permettent, par ailleurs, de documenter, mais par simples touches fonctionnant comme autant d'indices, le processus historique à l'intérieur duquel la peinture intervient, et qui permet, en dernière instance, de saisir la force philosophique de la peinture.

On se demandera ainsi ce que peut signifier l'affirmation d'une intervention de la peinture en philosophie, et ce que Marc de Launay entend précisément par là. Sans discours ni concept, la peinture ne peut intervenir en philosophie que sur un tout autre terrain qu'elle, et la reconstitution des intentions subjectives du peintre ne suffiraient jamais à accomplir un tel programme. À cet égard, même les « formes de l'intention (*patterns of intention*) » de Michael Baxandall – aussi prudentes qu'elles soient à l'égard d'une subjectivisation des intentions artistiques – ne parviendraient pas à rendre compte précisément de cette intervention, pour la simple raison qu'elles éliminent dès l'entrée la question du sens. Marc de Launay part de là tout au contraire, en se donnant les moyens de ressaisir le sens que le tableau contribue à faire surgir et grâce auquel il peut intervenir en philosophie.

Le sens des huit tableaux analysés est donc celui qui, dans le seul élément de la peinture, constitue une forme de réponse à certaines questions qu'une tradition rend pressantes à tous et au sujet desquelles le peintre peut, lui aussi, avoir quelque chose à dire, ou plus exactement à montrer. On voit ainsi chacun des tableaux répondre à des questions que la philosophie se pose elle-même, quoique tout autrement: dans une singulière profanisation de l'épisode sacré du Christ chez Marthe et Marie, Aertsen révèle quelque chose de l'inachèvement propre à la contemplation; les citrons amers de Heda figurent par l'image l'absence de toute présence réelle; la des-

cente du Christ dans les limbes que del Piombo nous représente de face, en une vision «subjective», participe de l'entrée progressive de l'histoire dans la quête individuelle du salut, que les déceptions de l'an mille rendent théologiquement nécessaire; dans le regard d'Homère, aveugle quoiqu'ironiquement porté vers l'avenir, l'Aristote de Rembrandt enregistre non sans quelque nostalgie le destin conceptuel et scientifique de la philosophie, désormais détachée de la poésie; la présence atopique et transhistorique de Dürer au beau milieu du martyr des dix mille chrétiens du mont Ararat ébauche une réflexion sur les conditions de la représentation et de sa temporalité propre; la fureur de la Procnè de Rubens, enfin, dévoile, dans le port anormal de la thyrses de sa sœur Philomèle, quelque chose d'un non-dit de la vengeance et de la cruauté mythologiques.

L'intervention philosophique de la peinture, solidaire de la progressive autonomisation de l'artiste – dont le couronnement de Pétrarque au Capitole constitue l'acte symboliquement fondateur – ne peut donc s'imposer à l'évidence qu'en reprenant pour soi-même, à l'image de la méditation cartésienne, cette synthèse du regard dont Marc de Launay nous livre ici le modèle, offrant à la philosophie de la peinture, mais à la philosophie tout court, si l'on veut savoir à la fin ce que c'est que regarder, l'un de ses meilleurs accomplissements.

Table des matières: Avant-propos; La contemplation réfléchiée en peinture; Le citron des «vanités»; Les limbes. Historicité d'une image; L'«Aristote» de Rembrandt. Une intervention de la peinture en philosophie; Passation de témoins; Métamorphoses de la fureur.

Marc de Launay est philosophe et traducteur. Chercheur au CNRS (Archives Husserl, Paris, ENS-Ulm), il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Qu'est-ce que traduire* (Paris, Vrin, 2006) et *Nietzsche et la race* (Paris, Seuil, 2019) ainsi que de très nombreuses traductions de philosophes et de poètes de langue allemande.

(par Quentin Gailhac)

**Ramón Andrés, *Il mondo nell'orecchio*, trad. it. M. Nicola, Adelphi, Milano 2021**

Dobbiamo al lavoro di Maria Nicola la traduzione italiana, uscita presso Adelphi nel settembre del 2021, del testo di Ramón Andrés, *Il mondo nell'orecchio*. Il testo originale, pubblicato in spagnolo nel 2008, è apparso presso la casa editrice Quaterns Crema (Acantilado), Barcellona.

L'indice annuncia una ricognizione dei *modi*, dei *simboli*, delle *figure*, attraverso le quali le principali civiltà antiche hanno pensato l'essenza e le forme della musica. «Antiche» qui significa «originarie». Il testo è attraversato dalla consapevolezza che il primo passo, per comprendere *essenzialmente* la musica (e le specifiche forme che la incarnano), consiste nell'attingere alla potenza dell'origine, alla *potissima pars* che genera l'accadere storico del fatto musicale. «La nascita della musica nella cultura»: così suona il sottotitolo del libro. Per Andrés, si tratta dunque di indagare non tanto la «musica» *in abstracto*, ricostruendone semplicemente le declinazioni nelle antiche civiltà, ma di indagare una *nascita*, un *punto di insorgenza*, un *arché* del fatto musicale *in quanto tale*. Il testo ratifica l'evidenza che la «musica dell'origine» coincide in ogni punto con «l'origine della musica», ed è solo comprendendo questa reversibilità concettuale, che si potrà attingere qualcosa di essenziale nella determinazione della musica. «Esattamente come il silenzio, la musica è un frammento delle nostre origini» (p. 29). Qui, «musica» non va intesa primariamente come «artefatto» umano, ma come il «luogo spirituale», nel quale gli esseri umani fanno *conoscenza uditiva* del mondo (il primo paragrafo del testo si intitola «Orecchio e conoscenza», pp. 21-31). La musica traccia dunque lo spazio ideale, nel quale l'universo viene *appropriato e ricostruito* nel dominio dell'udibile, nel dominio dell'ascolto (il testo, ricco di immagini, riproduce un'opera di William Blake, il quale, nella sua *Scala di Giacobbe* [ca. 1800], ha dato la forma di un orecchio, la forma di una sorta di «coclea spirituale», a quella «spirale senza fine che conduce all'Ultimo Cielo», p. 47). La musica rappresenta dunque la *rinascita del mondo nell'orecchio*, e tale

“rinascita”, tale “ricostituzione”, è possibile, perché il mondo, *per sua natura*, è *essenzialmente* musicale. Come scrive Andrés, «l’identificazione della musica con le origini del cosmo, la sua associazione con la genesi del mondo, giunse nella cultura greca a un grado fino allora sconosciuto. Pensare la musica era riflettere sulle origini, riconoscere il ritmo della terra, ascoltare ciò che solo agli eletti viene rivelato. La musica, come l’intero pianeta, è azione, è luce» (p. 382). Il fatto musicale non è altro che la risposta umana alla natura *essenzialmente musicale* dell’universo. A dispetto del videocentrismo della tradizione filosofico-scientifica dell’Europa, qui si rivendica il fatto che anche l’oroscopo “pensa” – e *conosce*.

Mentre i primi due capitoli, «Il suono delle origini» e «L’evocazione del grido», cercano una «musica che precede sé stessa» (p. 41), i successivi capitoli sono dedicati a specifiche declinazioni culturali di questa musica “essenziale”: il capitolo terzo è dedicato alla civiltà musicale della Mesopotamia, il quarto a Israele, il quinto all’Egitto. Il sesto capitolo, dedicato alla Grecia, apre la ricognizione “archeologica” della *nostra* civiltà musicale, approfondita poi nel capitolo settimo, dedicato al «corpo musicale dell’universo» e, più specificatamente alla figura di Orfeo (e dunque alla determinazione “orfica” dell’esperienza musicale del mondo). L’ottavo e ultimo capitolo, «Nessuno tocchi la casa di Pindaro», richiama in modo più esplicito l’intreccio *strutturale* di musica e filosofia (il primo paragrafo si intitola «Dell’amore dei filosofi per la musica») nello spazio della civiltà europea.

È riduttivo guardare a questo testo come a una sorta di contributo alla “storia dell’idea di musica”. Qui vi è in gioco qualcosa di più essenziale. Ramón Andrés non si sottrae alla sfida di fornire alcune generalissime definizioni di musica, e per farlo non può che ascoltare l’origine della parola, il timbro del suo etimo: «*Mousiké* è, per l’appunto, l’arte delle Muse, la tecnica combinatoria dei suoni che permette di costruire uno spazio confacente alle necessità spirituali e fisiche dell’uomo» (p. 252). Ma la musica non è solo conoscenza dello spazio cosmico attraverso l’udito, è anche formazione dell’umano, pedagogia dell’invisibile: «la

*mousiké* abbracciava tutto quanto noi oggi definiremmo “formazione umanistica”» (p. 252). Tuttavia, queste definizioni, questa ricerca di una formula essenziale, che comprende il nucleo centrale del fatto musicale e dell’esperienza acustica del mondo, non si chiudono in una semplice equazione concettuale. Tali definizioni, con un gesto teoreticamente sorprendente, si “aprono” a tal punto, da coincidere con la vastità storica dell’accadere musicale. La ricerca di un’essenza della musica non mira a rinvenire tale *arché* in qualche momento storico della cultura (l’antichità classica, il rinascimento, il contemporaneo...), ma tale “*principio*” rappresenta una sorta di *perdurante esigenza* dell’accadere musicale di rimanere fedele a sé stesso, di rimanere “presso di sé”, di rimanere in relazione al fuoco centrale da cui si irradiano le diverse forme del suo fare e del suo darsi. Ciò che colpisce del testo non è tanto lo squadernamento di un’erudizione notevole (che tuttavia non impressiona il lettore colto), ma il *senso di continuità* e di *coerenza* dell’accadere, nello sviluppo della sua storia, di un’idea *alta* di musica, di un’idea di “musica essenziale”, che fa del rapporto tra composizione, forme della produzione sonora e speculazione filosofica un’insopprimibile *esigenza interna* del fare musica. Il rapporto tra musica e filosofia acquista dunque un’inedita profondità: non si tratta di un mero interesse speculativo della filosofia nei confronti dell’*oggetto* musicale, ma di un’esigenza speculativa che sta al *cuore* del fare musicale. Tale criterio di esigenza speculativa fornisce all’autore un timone per attraversare l’intero arco della nostra tradizione musicale e speculativa con forza e precisione. Si ottiene dunque un sorprendente effetto di *continuità storica* del fatto musicale. La ricerca di una definizione di musica è funzionale alla comprensione che tale definizione essenziale non è altro che un *principio eternamente in opera* nel fare musicale, e che, più che chiudersi in un punto di intensità storicamente o concettualmente localizzato, determina la musica come un “campo di esperienza”, la cui durata, i cui confini, le cui regioni interne, le cui articolazioni, i cui modi, le cui forme, coincidono letteralmente con la *totalità* della nostra tradizione musicale. A

dispetto della diversità di codici, di modi espressivi, di strumenti, di esigenze semantiche, il lettore si trova “a casa” *in ogni luogo* della storia musicale, perché sente di appartenere ad uno *spazio musicale comune*, di un *Zeitraum*, di una vicenda artistica, storica, concettuale, estetica, acustica, che dagli inizi più remoti, giunge fino a noi – *includendoci*. La musica, così intesa, è la *spaziatura* del suo accadere nella storia, ma che ci fa sentire a casa, nella misura in cui il suo accadere si tiene presso l'intensità assoluta della sua definizione essenziale.

Adorno, Agostino, Dante, Anassimandro, Archita di Taranto, Aristosseno, Aristotele, Boezio, Borges, Cacciari, Marziano Capella, Cicerone, Clemente Alessandrino, Damone, Democrito, Mircea Eliade, Empedocle, Esiodo, Eulero, Euripide, Marsilio Ficino, Filosseno, Robert Fludd, Goethe, Herder, Jankélévich, Jung, Keplero, Athanasius Kircher, Leibniz, Macrobio, Marin Marsenne, Milton, Nietzsche, Novalis, Pindaro, Pitagora, Platone, Plutarco, Porfirio, Proclo, Rilke, Marius Schneider, Scoto Eriugena, Shakespeare, Simonide di Ceo, Carlo Sini, George Steiner, Terpandro, Tolomeo, Virgilio, Paul Valéry, Zarlino (tutti nomi citati rigorosamente nel testo), costituiscono un ideale *pantheon* speculativo, che pensa il nesso essenziale tra indagine filosofica e indagine musicale. Fare musica consiste dunque, per l'autore, nel porre in essere la relazione fondamentale tra la dimensione “oggettiva” della consistenza acustico-musicale del mondo, e la dimensione “soggettiva” dell'esperienza umana di questa stessa consistenza: «la musica fu intesa come un ponte di concordia tra l'esterno e l'interno dell'uomo» (p. 257). Quello che oggi chiamiamo “musica”, «frutto di un'osmosi acustica fra interno ed esterno, e risultato dell'osservazione di come la materia sonora, dotata o meno di forma strutturata, divent[er] una modalità di relazione e organizzazione umana, una messa in comune dell'inesplicabile» (p. 28). Attingere alla dimensione “arcaica” dell'esperienza musicale significa iscrivere tale esperienza in un'origine *inesplicabile*: per questo, quegli “inizi”, sacri e misteriosi, sono tutti iscritti sotto il nome di alcune “divinità” tutelari: Giove, Apollo, Ermete Trismegisto, Lino, Orfeo, Dioniso, Iside, Iubal, persino Omero, e il suo Uli-

se. A dispetto di ogni “astratta” distinzione storica, o di ogni radicale cesura nella trasmissione di alcune esperienze fondamentali del fenomeno musicale, la presenza di Orfeo costituisce il nesso essenziale tra l'arcaico e il contemporaneo, tra l'*antichissimo* e il *novissimo*. Gli inni omerici e le tavolette d'oro orfiche, gli inni orfici e Giamblico, Pitagora e Macrobio, Ovidio e Virgilio, risalgono la china del tempo, fino a raggiungere – in una continuità doviziosamente descritta da Andrés – fino a Monteverdi, a Stravinskij, a Rilke, Campana, Brodskij e oltre (qui si potrebbero aggiungere i nomi di Salvatore Sciarrino, con la sua “nuova Euridice”, e il romanzo *Orfeo* di Richard Powers).

Allo stesso modo, la tradizione musicale è attraversata da Andrés con analogo “metodo”: il testo raggiunge una felicissima comprensione *lineare* del fatto musicale, e vede – a dispetto della varietà di codici, di forme, di occasioni, di pratiche – la coerenza nella trasmissione di un *sapere* musicale, di quello che Marius Schneider chiamava il «pensiero acustico» (p. 23). Nessuna fuorviante attenzione a specifiche regioni della tradizione musicale (Berio le avrebbe chiamate le «stanze della storia della musica»), astrattamente innalzate a paradigmi normativi. Il testo fa percepire l'esaltante qualità estetica di *tutta* la tradizione musicale, purché essa sia frequentata *in excelsis*, purché vengano frequentate solo le atmosfere più alte e rarefatte della speculazione e della composizione musicale. Nessuna astratta contrapposizione fra la tradizione musicale e le regioni più estreme delle avanguardie contemporanee, tra lo stile osservato e lo stile classico, tra il canto piano e lo *stylus luxurians* – e anzi: il testo è tutto innervato di analogie, prossimità, recuperi, citazioni, riusi, che costituiscono il carattere di *concordia in varietate* della nostra tradizione musicale. Come suggerisce Andrés, «la musica è la più sorprendente essenza comune a coloro che hanno la prerogativa di ascoltare il passato come se avvenisse ora, trasformandolo in presente» (p. 31). Nelle pagine del testo si allineano, con perfetta coerenza e continuità, i nomi di Bach e di Palestrina, di Lully e di Orlando di Lasso, di Binchois e di Lachenmann, di Schumann e di Boulez, di Bartók e di Du Fay,

di Mozart e di Messiaen, di Pérotin e di Takemitsu. La visione matematica della musica, che si estende *coerentemente* da Pitagora fino al contemporaneo, implica che vengano citati, dopo Platone, Aristotele e Boezio, i nomi di Babbitt, Feldman, Nono, Crumb, Lachenmann, Berio, Xenakis, Boulez, Ligeti (cfr. p. 346).

Ma si comprende ancora poco della musica, se non si sottolinea, come fa Andrés, che essa non soltanto *costituisce* un sapere, e non soltanto *implica* un sapere, ma essa *costituisce* la matrice strutturale della nostra stessa *enciclopedia*. Nella musica, convergono i saperi più diversi, senza la quale essi perdono il loro carattere speculativo “analogico” e “relazionale” («la musica è tutta relativa», dice Dante in un famoso passo del *Convivio*). Tale indagine “archeologica” ha necessariamente bisogno della storia, ed essa diventa così storia della musica – e storia *per* la musica. Per comprendere le sue “ragioni”, la storia della musica implica necessariamente l'estetica. La presenza delle immagini (e della riflessione su di esse) implica *in nuce* una specifica torsione *musicale* dei *Visual Studies*. Le scienze dell'antichità intrecciano musicalmente la storia della civiltà, e l'ominazione viene declinata *musicalmente* all'interno di un'antropologia che, per comprendersi, *necessita* del dato musicale (se, negli strati della terra, vi è un flauto d'osso, lì c'è l'umano). La mitologia si trova accanto alla matematica, la fisica alla metafisica, la botanica all'organologia. Nel testo si rivendica che non si comprendono la poesia e la retorica, fintantoché non si pensano i *numeri*, ovvero le relazioni fra “quantità” e “qualità” *musicali*, che presiedono alla strutturazione dei versi, della sintassi, del linguaggio (“*logos*”, il monogramma stesso della filosofia, significa “linguaggio”, “ragione”, ma significa anche – e *soprattutto* – “rapporto”, “relazione”, “calcolo”). «L'oratoria non avrebbe potuto raggiungere il suo pieno sviluppo senza l'arte della musica. Il ritmo, il metro, la melodia, costituivano la più salda impalcatura del discorso» (p. 408).

È solo la musica che può far esperire i *numeri*, le *relazioni*, i *rapporti*, le *analogie*, che sussistono fra le strutture del cosmo, le strutture del *logos*, e le strutture della “mente” che ne contem-

pla la relazione. È la musica che ci fa addentrare nei misteri dello spazio e del tempo. È utile pensare che la musica costituisca il modello esplicativo più potente che abbiamo, per pensare, come suggeriva Stravinskij nella sua *Poetica della musica*, la relazione dell'uomo con la temporalità. Ma la dimensione spaziale non è meno importante. I “numeri” platonici regolano – in Vitruvio, e in tutta la tradizione “classica” dell'architettura europea – gli spazi e le proporzioni musicali degli edifici. Andrés rivendica come la relazione della musica con lo spazio e con l'architettura sia *strutturale*, e fiorisca in particolari momenti di sublime concordanza tra i due saperi, tra le due forme del fare: «E che dire degli esperimenti condotti dai maestri veneziani a San Marco, partendo da Adrian Willaert e Giovanni Gabrieli, fino a Claudio Monteverdi e a Tarquinio Merula? Come si può raggiungere un equilibrio straordinario come quello di certe pagine di Jacob Obrecht senza una piena conoscenza acustico-spaziale? Che dire della sua splendida *Missa Sicut spina rosam* e delle risonanti nervature che scaturiscono dalla *Missa Sub tuum praesidium?*» (pp. 57-58). (Si potrebbero anche aggiungere le straordinarie costruzioni acustico-spaziali della *Missa Si dederò* e della *Missa De Sancto Donatiano*.)

In conclusione, la musica, secondo una nobile tradizione filosofica, evoca e potenzia la pulsione metafisica nascosta nel cuore umano: la «presenza di una realtà musicale [è qui] legata alla pulsione metafisica» (p. 34). A questo proposito, vengono fatti i nomi di Leo Frobenius, di Arthur Schopenhauer, di Henri Bergson. E prova più intensa di questa pulsione metafisica legata alla musica è l'esigenza di totalità («*Meléte to Pan*», «abbiate cura della totalità», suggeriva già Periandro di Corinto). La “voce” che la filosofia dell'origine evocava era «la voce [che] consentiva all'uomo di inoltrarsi in un cosmo inteso come totalità» (p. 62). Se, come suggerisce Daniel Barenboim, «la musica è un tutto», dove «*everything is connected*», potremmo dedurre che *tutto è musica*. Tutto, se musicalmente sollecitato, ha la capacità di “risuonare”, facendo vibrare la sua voce nascosta. Come ricorda Andrés, «la musica nasce dalla spiritualizzazione

della materia» (p. 362). Così intesa, la musica è l'armonica vibrazione di tutto ciò che *concorde-mente* "freme", per dissolversi, platonicamente e hegelianamente, nell'oceano della bellezza, nelle qualità invisibili del puro spirito.

Indice:

I. IL SUONO DELLE ORIGINI: Orecchio e conoscenza; Ascoltare prima della storia; L'eco e la sua immagine; Una musica che precede sé stessa; Spazio, fiato, soffio originario; La fecondità; La voce o la determinazione di un destino; Rapsodi, «cucitori». II. L'EVOCAZIONE DEL GRIDO: Giri prodigiosi; La possessione del dio, il ritmo, il gesto; Piante sacre, suoni degli dèi; Un tamburo per il cielo occulto; Gli strumenti della musica; Un liuto che racchiude tutte le melodie; La spirale della conchiglia; Il suono infernale della Gorgone; L'evocazione del grido. III. MESOPOTAMIA: Ritualità; Musicisti, intermediari celesti; Inni e lamentazioni; Strumenti musicali nei corredi funerari; Un'alleanza con Marduk; Il paese della porpora. IV. ISRAELE: Iubal rivelato; Un uomo abile a suonare la cetra; Della stirpe di Levi; Un salmo di morte e di nascita; Strumenti d'ambra per il cielo; I Terapeuti o la musica nella comunità; *Synagōgē*. V. EGITTO: La melodia del Nilo; Invocazione a Manero; «Morite Ballando per me»; Cantare con le mani sacre di Meret; I musicisti ciechi e l'affronto di Seth; Gli strumenti di Tutankhamon. VI. GRECIA: La musica come epifania del mondo; L'idea di novità; Contro la musica nuova; Il ritratto della vanità; Musica e vecchiaia. VII. IL CORPO MUSICALE DELL'UNIVERSO: Orfeo, l'accigliato; Due musicisti dell'universo: Orfeo e Cristo; Morire fuori dell'inno; Pitagora. L'armonia dispari; Sinfonia e memoria. Il luogo dell'antiterra; L'abisso della matematica; Corde siderali; La musica come chiave universale. VIII. NESSUNO TOCCHI LA CASA DI PINDARO: Dell'amore dei filosofi per la musica; I poeti musicisti; Il giusto prezzo per una corsa di mule; Per incerti cammini; Lesbo; L'oratoria e la cetra; Lo Stato e la musica.

Ramón Andrés, musicista professionista e specialista di musica medievale e del repertorio rina-

scimentale, ha insegnato all'Università di Napoli e attualmente collabora con l'Università di Barcellona. Tra le sue pubblicazioni, *Filosofía y consuelo de la música* (2020), *Claudio Monteverdi. Lamento della Ninfa* (2017), *El luthier de Delft. Música, pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza* (2013, 4ª), *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros* (2005, 5ª), *Mozart. Su vida y su obra* (2006).

(di Pier Alberto Porceddu Cilione)