

Musica dell'apocalisse in una società conflittuale senza fondamenti

*di Markus Ophalders**

Abstract

The current essay will try to explain how the structure of the apocalypse is a result of dialectical mediation. The effort will outline that the fundamental ambiguity of the structure of the apocalypse represents a profoundly and intimately dialectical constellation. The results of this brief research will be applied to the theory of music, first by explaining briefly how the way of composing with twelve notes arose out of the tonal system and then by actualizing it for the state of the art nowadays. This may offer the possibility to ask whether the changes constitute a liberation or not, whether there is either something only catastrophic going on or if, on the other hand, it is also about the revelation of something really new taking place. Finally, these constellations may give way to some further brief reflections on a sort of theory of apocalypse, changes, and liberation in a broader way; since theory always, and more or less exclusively, consists only in translation, this essay will try to translate experiences, concepts, logical and none, music and transcendence in order to open up possible new horizons.

Marx dice che le rivoluzioni sono la locomotiva della storia mondiale. Ma forse è completamente diverso. Forse le rivoluzioni sono un tentativo dei passeggeri di questo treno – ovvero, della razza umana – di tirare il freno di emergenza.

Walter Benjamin

Leggete ciò che non è mai stato scritto.

Hugo von Hofmannsthal

* Università di Verona, markus.ophalders@univr.it

I conflitti delle nostre società fondate sul capitalismo rischiano di farci naufragare? Le probabilità sono molto alte e non soltanto a partire dagli ultimi anni e di fronte alle devastanti guerre in atto. Il capitalismo suicidale nato insieme al crollo del Muro di Berlino continua a mietere vittime già da 35 anni. Tuttavia, benché possa essere difficile o persino contraddittorio, è possibile, anche se *in extremis*, concepire persino gli attuali fenomeni apocalittici – o l'apocalisse stessa come evento travolgente – anche come una forma di cambiamento nel senso di liberazione. La domanda più profonda che emerge da questo problema è, nella sua forma più estrema, la seguente: come può nascere qualcosa di nuovo dal declino del vecchio¹; come può il positivo essere una conseguenza del negativo? Come può il conflitto portare la pace e, infine: come può la morte dare vita a qualcosa? Subito dopo la grande peste di Venezia del 1630-1631, ad esempio, che causò la morte di più di un terzo della popolazione della città, nel 1637 fu inaugurato il primo teatro pubblico, il San Cassiano², e la gloriosa epoca del melodramma italiano con Claudio Monteverdi come

1 I riferimenti bibliografici sono sempre forniti in riferimento all'originale; pertanto, salvo diversa indicazione, le traduzioni sono nostre.

Ad esempio, quando Oswald Spengler concepì *Il tramonto dell'Occidente* – che non è solo una ricerca filosofica e storica ricca di dettagli, ma anche un po' un romanzo, una narrazione, si direbbe oggi – non pensò che il declino stesso avrebbe potuto produrre qualcosa di nuovo. Non escludeva trattenere che qualcosa di nuovo potesse emergere, e lo concepì in termini di cesarismo e di supremazia culturale della Germania di fronte al liberalismo britannico e americano. Eppure, alla fine, era convinto che la cultura occidentale stesse per morire e che non ci sarebbe stato altro dopo. Almeno, questa è la struttura sistematica de *Il tramonto dell'Occidente*, nonostante i suoi desideri più o meno personali. Cfr. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, dtv, München 1983 (*Il tramonto dell'Occidente*, a cura di Rita Calabrese Conte e Margherita Cottone, Longanesi, Milano 2008). Ovviamente, questa prospettiva offre molti spunti di riflessione ai nostri giorni, perché forse oggi la cultura occidentale è in declino ancora più che negli anni Venti del secolo scorso.

2 La prima opera fu *L'Andromeda* di Francesco Mannelli, su libretto di Benedetto Ferrari, del 1637. Nel 1640 Monteverdi tenne la pri-

suo massimo esponente iniziò a essere rappresentata in questo e in altri teatri come il Santi Giovanni e Paolo. Anche la musica, soprattutto quella del Novecento, porta ancora in sé la possibilità di cambiamento e rifondazione. Gli ultimi cento anni lo dimostrano in ogni decennio. La domanda, però, è se l'umanità sia ancora in grado di trasformare il negativo in qualcosa di positivo non opponendo astrattamente qualcosa di solo apparentemente positivo alla catastrofe presente, ma spingendo il negativo fino alle sue ultime conseguenze, perché questo è ciò che siamo obbligati a fare poiché il falso positivo è già presente³.

Il presente saggio cercherà di spiegare come la struttura non solo concettuale dell'apocalisse sia il risultato di una profonda mediazione dialettica. L'intento sarà quello di sottolineare come la fondamentale ambiguità della struttura dell'apocalisse non soltanto rappresenti una costellazione profondamente e intimamente dialettica, ma è anche intimamente musicale se ha ragione Thomas Mann che la definisce proprio come l'arte dell'ambivalenza elevata a sistema, ovvero come demonica, come potenza profondamente ambigua che sempre il male cerca e sempre il bene crea. I risultati di questa breve ricerca saranno applicati alla teoria della musica, in primo luogo spiegando brevemente come il modo di comporre con dodici note sia nato dall'esaurimento del sistema tonale e poi attualizzandolo allo stato dell'arte odierno. Ciò potrebbe offrire la possibilità di chiedersi se tali cambiamenti costituiscano una liberazione o meno, se si tratti solo di qualcosa di catastrofico in atto o se, d'altra parte, si tratti anche della rivelazione di qualcosa di veramente nuovo in atto. Infine, queste costellazioni potrebbero dare luogo ad ulteriori brevi riflessioni su una sorta di teoria dell'apocalisse, dei cambiamenti e della liberazione in senso più ampio; poiché la teo-

ma de *Il ritorno d'Ulisse in patria*, su libretto di Giacomo Badoaro, appena tre anni prima della sua morte.

3 Cfr. Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, a cura di Max Brod, Fischer, Frankfurt a. M. 1986, p. 32; trad. it.: Id, *Confessioni e Diari*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1972, p. 795.

ria consiste sempre, e più o meno esclusivamente, nella traduzione, questo saggio cercherà di tradurre reciprocamente esperienze, concetti, logici e no, musica e trascendenza per aprire possibili nuovi orizzonti.

I. Aspetti strutturali dell'Apocalisse e la sua relazione con musica e poesia

Il concetto di apocalisse ha due significati apparentemente opposti: da un lato, significa catastrofe, dall'altro, rivelazione. L'apparente opposizione può essere risolta dialetticamente interpretando il termine come una soglia, un passaggio, nel senso che il vecchio sta declinando, e in questo declino, qualcosa di nuovo sta emergendo⁴. Apocalisse è il titolo dell'ultimo capitolo della Bibbia, scritto sull'isola greca di Patmos dal più giovane dei discepoli di Gesù, Giovanni. Giovanni scrisse la sua parte della Bibbia in greco, ed è colui che ha tradotto la parola ebraica *ruah* usando il termine greco *lógos* nel primo versetto del suo Testamento. Si tratta di una incisiva operazione ideologica, poiché *ruah* significa vento o respiro o, più precisamente, la forza con cui il vento o il respiro ci colpisce perché Dio non parla nel modo in cui noi umani consideriamo parlare, e – cosa più importante – il suo respiro era già presente prima di qualsiasi creazione della vita. La traduzione di Giovanni, così come la conosciamo, divenne “il Verbo” nella versione latina. Letteralmente, però, *ruah* avrebbe dovuto essere tradotto usando il termine *spiritus* (o l'equivalente greco *pnêuma*), che in latino significa innanzitutto respiro (o espiro) prima di spi-

4 Nella “Logica del disfacimento” (*Logik des Zerfalls*), come la chiama Adorno, la ricostituzione o rifondazione è parte dell'elemento negativo. Cfr. Theodor Wiesengrund Adorno, *Negative Dialektik*, in: Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, vol. 6, pp. 7 ff., qui: p. 148 ff. (benché in un senso un po' più pessimistico); trad. it.: Id., *Dialettica negativa*, a cura di Carlo Alberto Donolo, Einaudi, Torino 1970, pp. 121 sgg.

ritualizzarsi. La fonte originaria, infatti, è spirito in quanto *ruah* e non pensiero logico. Lo spirito non ha forma né contenuto; il *lógos* sì; il *lógos* rappresenta già una determinata forma di pensiero e quindi di contenuto; *lógos* pensa sempre qualcosa di determinato. Secondo Aristotele, il *lógos* significa pensare usando parole significanti – appunto *lógoi* – e non solo suoni animali, che egli chiama *phoné*. Pertanto, il *lógos* contiene già le regole per determinare le cose, pensare, agire e – in musica – comporre.

Per trascendere le regole esistenti, per cambiarle, bisogna tornare indietro – non al *lógos*, ma oltre il *lógos* – per raggiungere ciò che ha reso e rende ancora possibili quelle regole, e questo è lo spirito, il respiro che precede ogni tipo di vita⁵. Questo è ciò che ha ispirato la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, che forse rappresenta il progetto più ambizioso di trascendere e cambiare le cose riscrivendo l'intera storia della cultura occidentale. Ciò rappresenta la sua liberazione dallo status quo esistente e, come noto, Hegel e Beethoven erano contemporanei. Ai nostri tempi, tuttavia, le tecniche, che non sono altro che l'espressione più conseguente proprio di questi processi logici di determinazione, pervertono la natura, e questo crea una situazione in cui non c'è altro che paura e ansia, sentimenti collettivi, che possono aprire l'orizzonte apocalittico, nell'uno o nell'altro modo, e forse in entrambi.

Nell'*Inno alla Gioia* – per dare un esempio lampante di come la logica funzioni anche in poesia – Schiller limita effettivamente la cerchia dei gioiosi a coloro che hanno trovato un amico: “Und wer's nie gekonnt, der stehle | Weinend sich aus diesem Bund!”⁶. Nonostante Beethoven abbia ridotto sostanzialmente il testo dell'ode di Schiller, portandolo quasi alla metà della lunghezza originale, e abbia apportato modifiche

5 Cfr. *Genesis* 1, 2: “e lo spirito di Dio aleggiava sulla superficie delle acque”.

6 Friedrich Schiller, *Werke in drei Bänden*, a cura di Herbert G. Göpfert e Gerhard Fricke, Hanser, München 1966, vol. 1, p. 48 (“e chi non ne è mai stato capace | si tolga piangendo dalla nostra alleanza”).

significative, questo passaggio non viene modificato affatto. Questo trasforma la *Nona Sinfonia* in qualcosa di molto ambiguo. Lo stesso compositore che annullò la dedica della *Terza Sinfonia* a Napoleone perché si era intronizzato come imperatore invece di perseguire la realizzazione delle idee rivoluzionarie, lasciò intatti questi versi. Così facendo, denuncia l'abitudine culturale e logica di definire l'universale – “Questo bacio al mondo intero”, “Tutti gli uomini sono fratelli” – come parziale e falso. Se i primi tre movimenti della *Nona* si rifanno a ciò che può essere definito “classico” – la libertà della sintesi tra il parametro soggettivo, erudito, espressivo e melodico e quello sostanziale, sistematico, tonale e armonico, fondato da Haydn – l'ultimo movimento è molto più difficile da comprendere. La melodia apparentemente semplice dell'Ode è controbilanciata dal successivo lavoro motivico, che include, ad esempio, una doppia fuga, quindi una tecnica compositiva derivata dalla musica precedente alla tonalità. Contrariamente a quanto afferma l'ideologia pubblica comune, anche il quarto movimento è ciò che Adorno chiamava *Spätstil*, lo stile compositivo maturo di Beethoven. Pertanto, denuncia che il sistema tonale, le regole e le consuetudini di determinazione delle cose in musica, sono mera apparenza priva di sostanza⁷. In effetti, il tema della gioia non è, come richiesto dal regolamento, mediato dalla tessitura del movimento, che inizia infatti con una brusca sequenza di accordi dissonanti, ma rappresenta una rozza contrapposizione, a suo modo una sorta di catastrofe.

Ci troviamo di fronte a una dialettica che si disgrega e non riesce più a mediare per chiudere il cerchio e ristabilire l'unità secondo le regole preesistenti. In ciò consiste il verdetto sulla cultura borghese basata su un'economia capitalista. Tale sorta di rottura della logica della dialettica e della logica in quanto tale, che Hegel cercò di ricondurre insieme per l'ulti-

7 Cfr. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, a cura di Theodor W. Adorno Archiv, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993, pp. 226-227; trad. it.: Id, *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2001, p. 40.

ma volta, può essere descritta come ironica. Ciò non significa presa in giro o semplice gioco; rappresenta piuttosto un gioco serio e, anzi, tragico, catastrofico e in qualche modo apocalittico. L'ironia rende visibile, udibile l'ideale – che significa lo spirito, le condizioni di possibilità dell'essere – ma sa nel profondo che non è più possibile e, quindi, che è diventato necessario superarlo. Il problema della *Nona Sinfonia*, afferma Adorno⁸, è irrisolvibile e, mostrandocelo e rendendocelo udibile, ci costringe ad andare oltre o, come dice Thomas Mann, la *Nona* deve essere revocata per aprire apocalitticamente l'orizzonte di una vera e profonda catastrofe⁹. Solo dalla tragedia, dall'ironia tragica, possono nascere gioia e felicità. L'ironia, infatti, rappresenta una via di costruzione in mezzo alla distruzione¹⁰; rappresenta quindi una struttura bipolare simile a quella dell'apocalisse. Il limite assoluto dello sconfinamento

8 Cfr. *ivi*, p.60; trad. it.: *ivi*, p. 52.

9 Solo per offrire un esempio di un cambiamento e di una liberazione assolutamente non apocalittici, irreali e quindi falsi, posso citare Leonard Bernstein, che diresse la *Nona Sinfonia* il giorno di Natale del 1989 con musicisti provenienti da entrambe le parti dell'ex cortina di ferro, quasi a simboleggiare l'unione tra i popoli. Per l'occasione, il testo dell'*Ode an die Freude* fu addirittura modificato, seguendo un'improbabile filologia: la parola *Freude* (gioia) fu sostituita da *Freiheit* (libertà), che, in questo modo, non costituisce più un'allitterazione con *Freunde* (amici) – vero perno dell'ode di Schiller, ma anche della versione di Beethoven – e che rimanda, nel significato, alla parola *Brüder* (fratelli). Tuttavia, questa operazione, poeticamente cacofonica, ha un suo contenuto di verità: segna, infatti, l'involuzione della fratellanza collettiva nella mera libertà privata del singolo. Invece, appena tre giorni dopo la caduta del muro – il 9 novembre 1989 – Mstislav Rostropovich suonò, tra le altre cose, la *Sarabanda* dalla seconda delle *Suite per violoncello solo* di Bach al Checkpoint Charlie, proprio a due passi dal Muro.

10 Cfr. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, in: Id, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Herrmann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980, vol. I.1, pp. 7 sgg., qui: pp. 86-87; trad. it.: Id, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1982, pp. 80-1. Cfr. anche, per ciò che riguarda la musica, Luciano Berio, *Un ricordo al futuro*, a cura di Talia Pecker Berio, Einaudi, Torino 2006, p. 38.

mento sta lì, dove la questione non è più quella delle regole (*lógoi*), delle norme e dell'ordine, ma quella delle loro mere condizioni di possibilità, ovvero la questione di cosa le abbia rese possibili. Oggi non capiamo perché quelle regole esistano perché abbiamo dimenticato il fondamento su cui si fondano. C'è quindi qualcosa di irrazionale in questo sistema razionale di norme, proprio come la fratellanza universale di Schiller è possibile solo escludendo gli altri. Il tardo Beethoven, così come Schumann e Schönberg, avvertirono proprio questo¹¹.

Ora, è essenziale comprendere che la rivelazione di qualcosa di nuovo non viene dall'esterno, ma avviene proprio all'interno della catastrofe del vecchio¹²; significa ricordare ciò che rappresenta il fondamento del vecchio in declino; questo fondamento consiste nell'abitudine di determinare senza ricordare ciò che rende possibile la determinazione – e quindi l'esperienza, la comprensione e la creazione. Questo fondamento ora non è più logico ma estetico, e quindi va oltre il fondamento del sistema di regole; andare oltre il fondamento logico della determinazione delle cose significa recuperarne il fondamento percettivo e mimetico. Pertanto, la traduzione di *ruah* con il termine spirito avrebbe dato a tutto un corso diverso. Spirito, infatti, rappresenta un'abitudine intellettuale consapevole di essere ancora legata alle capacità corporee e naturali dell'umanità. Ecco perché Hegel usò questo termine, un termine che Kant, ad esempio, cercò consapevolmente di evitare ogni volta che fu possibile. Un vecchio sistema può davvero andare oltre se stesso, solo tornando alla sua origine. Il significato originario di *kata strophé*, infatti, è questo: nella tragedia antica, il coro fa un'inversione a U. Proprio questo rappresenta anche l'interpretazione hegeliana della tragedia antica: il suo scopo, diverso da quello dell'epos, non è la guerra o il combattimento – sebbene la tragedia rappresenti sem-

11 Cfr. Berio, cit., p. 36: La musica è “un'arte che commenta costantemente le radici del proprio divenire”.

12 Cfr. Christoph Menke, *Theorie der Befreiung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2022, p. 23.

pre un'azione altamente conflittuale accanto all'intervento decisivo del destino – ma la pace e la riconciliazione.

Nel 1808, a Erfurt, Napoleone rispose alla domanda di Goethe su cosa pensasse del destino. Napoleone sapeva benissimo che stava cambiando radicalmente tutte le regole e le leggi, forse in modo quasi apocalittico, e ne era pienamente consapevole. Infatti, la sua risposta fu: “Mais Monsieur Goethe, cosa vuole fare oggi giorno del destino? Oggi giorno abbiamo la politica”¹³. Ciò significa che oggi possiamo conoscere l'origine di ciò che un tempo veniva chiamato destino e, quindi, conosciamo le regole che lo governano; sappiamo quali sono le condizioni affinché diventi possibile. E poiché lo sappiamo, possiamo cambiare quelle condizioni; questo cambiamento non è solo una forma di liberazione, ma rappresenta anche una forma di liberazione radicale, apocalittica (in entrambi i sensi). Quindi, ha portato alla consapevolezza dell'esistenza in cui consiste esattamente una catastrofe, al fine di raggiungere anche una rivelazione. Perché la parte distruttiva della catastrofe consiste nel fatto che – come dice Benjamin¹⁴ – le nostre abitudini di determinazione continuano a esistere come in passato: l'eterno ritorno dell'uguale. Questa costellazione è rappresentata anche da ciò che Luciano Berio ha definito con un'espressione potente tratta da Italo Calvino: “Ricordare il futuro”. Tornare indietro per andare avanti: questa è la dialettica del cambiamento e della liberazione. L'umanità deve riscrivere il suo testo sempre dall'inizio, ancora e ancora. Solo la redenzione dell'umanità può condurla al possesso del testo corretto nel suo insieme¹⁵. Quindi, dobbiamo riscrivere le regole ancora e ancora, modificarle attraverso la tradu-

13 Johann Wolfgang Goethe, *Unterredung mit Napoleon, 1808*, in: Id, *Werke in zehn Bänden*, a cura di Ernst Beutler, Artemis, Zürich 1961, vol. 10, p. 707; trad.it. in: Gustav Seibt, *Il poeta e l'imperatore. La volta che Goethe incontrò Napoleone*, Donzelli, Roma 2009, pp. 79 sgg.

14 Cfr. Benjamin, *Passagen-Werk*, N 9a, 1, in: Id, *Gesammelte Schriften*, cit., vol. V.1, p. 592; trad. it.: Id, *Parigi, Capitale del XIX secolo*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 1986, p. 614.

15 Cfr. *ivi*, vol. I.3, p. 1234.

zione e trascenderle per avvicinarci alla liberazione e al nome puro, il nome giusto, quello che Adamo diede a tutti gli animali. Questo nome è ciò che ogni musica cerca: l'eterno ritorno del sempre nuovo.

II. *Evoluzioni nella musica durante il XX secolo*

L'ultima composizione di Adrian Leverkühn, protagonista del romanzo *Doctor Faustus* di Thomas Mann, si intitola *Apocalypsis cum figuris*. Mann non riconobbe pubblicamente che il modo compositivo da lui utilizzato era in effetti quello di Schönberg, e quest'ultimo protestò infatti perché il suo nome non fosse stato menzionato nel romanzo. Mann lo menzionò solo nella seconda edizione del libro. Il vero problema, però, era che Mann considerava tale metodo compositivo, altrimenti noto come dodecafonìa, demoniaco e quindi catastrofico. Al contrario, per Schönberg, era una rivelazione che garantiva la possibilità di comporre musica in futuro. Pertanto, il problema posto cento anni fa era ed è: la nuova musica rappresenta il progresso e quindi la liberazione, come pensava Schönberg – e, insieme a lui, in qualche modo, anche Adorno –, oppure no? Tale ragionamento riguarda non solo la dodecafonìa, ma tutto ciò che è venuto dopo, fino allo spettralismo. Adorno, tuttavia, non si nascose gli effetti restrittivi e paragonò la dodecafonìa persino all'autoritarismo. In tali estremi si situa la dialettica della questione culturale moderna nei termini della musica. La “revoca della *Nona Sinfonia* di Beethoven” da parte di Leverkühn ha infatti il significato di revocare, dal Rinascimento in poi, l'intera cultura borghese che ha condotto, secondo Thomas Mann, alla barbarie del Novecento¹⁶. Il consigliere musicale del romanziere era proprio Adorno e sia

16 Cfr. Thomas Mann, *Richard Wagner und Der Ring des Nibelungen*, in: Id., *Wagner und unsere Zeit*, Fischer, Frankfurt a.M. 1990, p. 134; trad. it.: Id., *Richard Wagner e "L'anello del Nibelungo"*, in: Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di Andrea Landolfi, Mondadori, Milano 2015, pp. 1094-1095.

quest'ultimo sia Thomas Mann, infatti, cercarono di trascendere il modo soggettivo e sentimentale di comporre, che in Beethoven raggiunse il suo apice, e di ristabilire l'importanza pubblica della musica.

Se vogliamo attualizzare questa problematica, la domanda è: i sistemi compositivi – Berio li chiama toniche – sono ancora utili? Il nostro rapporto con le regole è infatti quello di un'emergenza nel senso originario di “stare fuori da qualcosa”, perché le regole hanno potere, ma non hanno un significato¹⁷; in effetti, non siamo più consapevoli del fondamento che le rende possibili. Io determino e giudico le cose, e lo faccio correttamente e correttamente, secondo le regole; quindi, le cose vengono collocate all'interno di un sistema di riferimenti prestabilito. Ma non so perché lo faccio, e non so come funzioni. Ciò non vale solo per l'ambito socio-politico o economico – laddove quest'ultimo nella sua versione capitalistica odierna di regole certe e affidabili proprio non ne possiede – ma anche per la cultura e in senso stretto per la musica. I compositori odierni usano ogni sorta di regole organizzative per comporre. Ma la liberazione consiste semplicemente nel liberarsi dalle regole esistenti? Forse questo tipo di liberazione dimentica il contrasto dialettico con le regole. E, dimenticandolo, non le fa forse tornare – e in modo ancora più potente? Forse non ricordare i fondamenti e le origini dei procedimenti che seguiamo rappresenta il modo migliore per trasformare anche la liberazione nel suo opposto, il che significa che i liberatori diventano i nuovi soggiogatori. Dimenticare da dove provengono le regole è il modo migliore per far sì che le cose continuino a funzionare senza alcuna consapevolezza.

Anton Webern ha spiegato, nelle sue lezioni intitolate *Il cammino verso la nuova musica*¹⁸, che progresso significa, allo stesso tempo, recuperare posizioni passate. Ciò non implica

17 Cfr. Menke, cit., pp. 682-683.

18 Cfr. Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, a cura di Willi Reich, Edizione universale, Wien 1960; trad. it.: Id., *Il cammino verso la nuova musica*, a cura di Diego Arturo Giordano, Orthotes, Napoli 2020.

che la spiritualità passata possa sostituirne una attuale mancante, come accade nelle forme del neoclassicismo. Piuttosto, il passato integra il presente, e lo fa proprio nel momento in cui il presente si ritrova orfano¹⁹ o abbandonato, mancante e quindi in conflitto col proprio presente. Ereditare il passato non è una ricezione passiva, ma una ricreazione attiva. D'altra parte, ricordare il futuro – come concepito da Berio e Calvino – rappresenta una pratica non semplicemente di cambiamento progressivo, ma di cambiamento radicale. La questione non è quella del relativismo tra diversi sistemi di regole o tra diverse interpretazioni delle regole. Dobbiamo piuttosto esaminare la forma in cui una regola, qualsiasi regola, è possibile. In senso più ampio, ciò riguarda anche il materiale con cui la musica lavora, le forme e le tecniche compositive – in ultima analisi: il suono come tale. Poiché il fondamento delle regole non è più presente nella coscienza, le regole stesse diventano la loro stessa giustificazione, e questo significa assolutismo autoritario²⁰.

Dobbiamo tornare (*kata' strophé*) per procedere, ma: tornare a cosa? All'inizio, forse: indietro e dietro allo stato, in cui tutto è iniziato. Perché semplicemente andare avanti significa rimanere nei termini, nelle abitudini, e quindi all'interno dell'ideologia di ciò che è accaduto finora: l'eterno ritorno dell'identico. È necessario essere in grado di riprodurre la configurazione in cui le nostre abitudini hanno assunto la loro forma di funzionamento. La questione non è andare oltre l'umano, ma recuperarlo, questa volta oltre ogni tentativo incentrato sulla natura che cerca semplicemente di conservare l'umanità soltanto in quanto mera realtà fisica (*conatus sese conservandi*), come sta facendo la politica in tutto il mondo. Ad esempio, il termine greco antico per libertà è *eleuthería*, e ha mantenuto questo significato per migliaia di anni. Ciononostante, il termine originariamente significava "appartenere alla razza giusta, quella che non può diventare

19 Da notare che il termine tedesco *Erbe* (patrimonio) è legato anche al greco antico *orpho/orphanós*.

20 Cfr. Menke, cit., p. 445.

schiaiva”. Questo è il significato della parola nell’ultimo discorso di Ettore a Cassandra quando i Greci la portarono via da Troia, e ovviamente la usò in senso negativo perché era chiaro che sarebbe diventata una schiava alla corte di Agamennone. Appartenere alla razza giusta, essere nati nel paese giusto e, in conseguenza di tale circostanza e solo di essa, essere libero – nazione deriva dal latino *natus sum*, essere nato – questa è l’origine del significato occidentale di libertà. Pertanto, la libertà in quanto *eleuthería* rappresenta una concezione interamente legata alla natura ma, in natura, la libertà non esiste. Le cose non sono cambiate in alcun modo fino da allora. Pertanto, se vogliamo raggiungere un termine appropriato per lo stato di libertà e, quindi, una vera pratica della libertà, dobbiamo andare oltre questa origine, che è l’origine delle condizioni in cui viene concepita qualsiasi forma di libertà in questo mondo.

Solo così potremmo essere in grado di cambiare quella forma e, quindi, cambiare cose, abitudini e regole di determinazione e giudizio raggiungendo in tal modo un modo di liberazione più umano e autentico. Ma dobbiamo tornare indietro al punto in cui le nostre abitudini hanno avuto inizio; non è sufficiente tornare solo al punto in cui tutto è iniziato. Per cambiare le cose, è necessario andare oltre il punto in cui sono cominciate. È necessario rifare, riprogettare, ripensare e riformulare ciò che stiamo facendo in questo momento. Walter Benjamin notò che i rivoluzionari francesi si identificavano con l’antica Roma repubblicana²¹. Si riconoscevano e si consideravano, in ciò che stavano facendo, come una rinascita di questo spirito, di questa cultura; quindi, erano il futuro che i romani stavano ricordando, e ora, in questo preciso momento storico, la loro storia veniva attualizzata dai rivoluzionari. Ma per fare questo in modo sostanziale, dobbiamo procedere a ritroso, indietro al momento in cui il nostro abituale

21 Cfr. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: Id, *Gesammelte Schriften*, cit., vol. I.2, p. 701; trad. it.: *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 47.

meccanismo di fare le cose ha avuto inizio; attualizzando musicalmente questa problematica dobbiamo tornare indietro alla polifonia, alla tonalità, alla composizione dodecafonica, alla serialità o allo spettralismo. Liberazione significa recupero dei momenti da cui tutti questi passaggi hanno preso avvio, prima di qualsiasi possibile contenuto. Significa riflettere sul loro punto di partenza, che implica – e questo è importante – la loro disperata perdita di sicurezza in termini di forma e contenuto. Significa sconfinare immediatamente per mettersi nella condizione di comprendere in modo fondamentale l'*a priori* di tutte le nostre pratiche. Perché è solo a partire da qui che può nascere qualcosa di veramente nuovo. Per fare alcuni esempi, potremmo citare la *Fantasia in Do maggiore* (1836) di Schumann, Schönberg che nel 1909 raggiunse la libera atonalità e ... *sofferte onde serene* ... (1976) di Luigi Nono – tre esempi che rappresentano una presenza perfetta nel giusto presente storico.

Il *Cammino verso la nuova musica* di Anton Webern e *Un ricordo al futuro* di Berio dispiegano la creazione del futuro così come la creazione o la ricreazione del passato attraverso il suo ricordo. La memoria è sempre un atto che avviene nel presente e modifica sia il ricordo che il suo oggetto. Creazione e apocalisse (sia come catastrofe che come rivelazione) sono collegate nel momento in cui ritornano alle origini. In questo momento è coinvolta anche la ripetizione, ma ovviamente, come Schönberg e Webern sapevano chiaramente: una ripetizione variabile²², in evoluzione o in sviluppo, che cambia tutto ogni volta che si presenta, pur rimanendo sempre in qualche modo la stessa. Un altro esempio di cosa significhi non avere più punti di riferimento e doverli ricercare sempre di nuovo è quello del fratello minore di Beethoven, Johann Jakob, che, dopo aver acquistato un terreno appena fuori Vienna, gli scrisse un biglietto firmato “Johann Jakob van Beetho-

22 La variazione o variazione evolvente (*entwickelnde Variation*), come la concepisce Schönberg, significa la costante modifica di motivi e idee in un tema o eventualmente nell'intera opera. Si ritiene che questo sia superiore alle ripetizioni esatte.

ven, proprietario terriero”. Ludwig rispose: “Ludwig van Beethoven, proprietario di cervello”. Nella sua solitudine, nella sua libertà privata da e di tutto, ma senza libertà proiettiva e costruttiva per l’opera e per la società, il compositore moderno non ha altro che le sue facoltà di fare esperienza e di trasformarla in musica. Simile a questa è la situazione musicale attuale: *Apocatástasis pánton*, che significa che tutto è in grado di tornare, ma così facendo, costituisce e modifica anche l’origine da cui proviene, che prima non era cosciente. Ad esempio, la tonalità o la forma sonata non agivano coscientemente nelle menti di Haydn, Mozart o Beethoven; furono riconosciute coscientemente solo dopo il loro declino, ovvero dopo le composizioni di Schumann e grazie al lavoro musicologico di Adolf Bernhard Marx²³. Questo cambiò non solo il presente a metà dell’Ottocento, ma anche il passato e il modo in cui fu recepito. Questo spiega il modo in cui Mendelssohn accolse la musica di Bach e il modo in cui Mahler diresse le sinfonie di Beethoven.

La liberazione, quindi, è tanto distruttiva (di fronte all’esistente) quanto creativa (di fronte al nuovo, al futuro). Liberazione equivale quindi ad apocalisse. C’è una rottura, una crepa tra l’esistente, a cui siamo abituati ma non consapevoli, e qualcosa di indeterminato o non determinabile dalle consuete abitudini di determinazione che mette in questione tutto ciò che esiste. L’accordo di *Tristano* di Wagner, ad esempio, o l’accordo di dodici note di Mahler nell’Andante-Adagio della sua *Decima Sinfonia*, rappresentano fenomeni indeterminabili. I surrealisti chiamavano qualcosa di simile “fascinazione”; la tradizione ebraica parla di una meraviglia mistica. Quindi, fascinazione significa sperimentare qualcosa che rende impossibile la determinazione, ma proprio questo ci mostra ciò

23 Cfr. Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Nabu Press, Charleston 2012; cfr. anche Gianmario Borio, *Limpronta della filosofia hegeliana sulla teoria della forma musicale del XIX secolo*, in: *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell’ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, a cura di Letizia Michielon, Improvvisi, Trieste 2018, pp. 113-128.

che rende possibile la determinazione nel suo complesso in quanto pratica umana onnicomprensiva. Nella *Sonata per pianoforte in Do minore*, op. 111 di Beethoven, ad esempio, il classico terzo movimento è assente e, come è noto, nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann, il personaggio di Wendell Kretschmar – in realtà una controfigura di Adorno – giustifica questa assenza, spiegando che, dopo quell’immenso trillo del secondo movimento, dopo quel lunghissimo addio non era possibile ricominciare²⁴. Il soggetto abbandona la scena drammatica e pubblica perché la sostanza, la forma oggettivante, non lo sostiene più; né il soggetto stesso comprende più la forma, la sostanza e quindi le regole della determinazione delle cose. Forse gli sforzi compiuti da Beethoven riguardo al contrappunto e ad altri procedimenti compositivi precedenti di sviluppo e variazione possono essere interpretati come tentativi estremi di recuperare alla soggettività presente una diversa oggettività formale, compositiva e sostanziale appartenente al passato. Come abbiamo già visto, ciò crea il carattere specificamente ambiguo e indeterminabile ma al tempo stesso affascinante, ad esempio, del quarto movimento della *Nona Sinfonia*. La libertà dalle convenzioni – compositive, logiche, etiche e politiche – non era riuscita a trasformarsi in libertà per un nuovo linguaggio vincolante e per quella che, prima della Rivoluzione, si chiamava Fratellanza. Nella sua fase tarda, la musica di Beethoven riconosce una simile riconciliazione tra soggetto e sostanza nelle condizioni date come profondamente falsa perché reificata e regressiva. Il soggetto è andato perduto alla sostanza e ciò sottrae ogni vincolante fondamento di verità non solo al soggetto, ma altresì alla stessa sostanza, per quanto cerchi anche di rifugiarsi nel sistema filosofico come ha tentato di fare Hegel. Fallito è il tentativo di costruire una totalità organica – sia essa filosofica, musicale, estetica o socio-politica – attraverso e a partire dalla soggettivi-

24 Cfr. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Fischer, Frankfurt a.M. 1986, p. 77; trad. it.: Id., *Doctor Faustus*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1987, p. 77.

vità singola e individuale che caratterizza la storia della cultura borghese almeno dal momento in cui Cartesio ha riposto ogni possibilità di un sapere e di un'esperienza affidabili nelle facoltà conoscitive della soggettività. La stessa nascita dell'estetica come disciplina filosofica autonoma ad opera di Baumgarten a metà del XVIII secolo ne costituisce un momento significativo in quanto cerca di integrare la conoscenza logica, razionale e deduttiva con quella sensibile, mimetica e induttiva. Ecco perché l'immaginario compositore Adrian Leverkühn non solo sosterrà che occorre “spazzare il cuore con la scopa”²⁵, ma anche che bisogna “diventare molto più barbari per riessere civili”²⁶.

Nella perdurante mancanza di un vero soggetto storico collettivo, la speranza di salvezza può essere oramai riposta unicamente nel singolo, tanto portatore di cultura, coscienza critica, ideali e conoscenza, quanto è anche principio disgregante. Allo stato delle cose, la soggettività rimane l'unico *phármakon* capace di essere anche dialettico: è in senso lato il sopravvissuto, ovvero ciò che resta del grande progetto culturale rivoluzionario borghese – del quale la Rivoluzione d'Ottobre s'intendeva come erede – di un soggetto libero, autocosciente e parte integrante di una totalità socializzata del genere umano. Siamo sbalzati fuori dalle nostre abitudini e dobbiamo trovare un nuovo inizio. Esperienze indeterminabili come queste infrangono le nostre consuete regole di determinazione e ci rigettano nei fondamenti di quest'ultima, da dove potrebbe essere possibile cambiare le cose in modo radicale, perché solo qui – in uno stato di assenza di determinazione – possiamo trovare quella che viene chiamata liberazione radicale e radicale determinazione o rideterminazione. Il giovane Nietzsche lo percepì di fronte alla musica di Wagner. Scrisse: “Dobbiamo essere in grado di trattenere al sublime” – che qui significa l'eccezionale e l'indeterminabile nella sua musica – e quindi “creare la cultura per la nostra musica”²⁷,

25 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, cit., p. 83; trad. it.: Id, *Doctor Faustus*, cit., p. 84.

26 *Ibd.*; trad. it.: *Ibd.*

27 Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, Sommer 1872.

un nuovo sistema di riferimenti, regole e abitudini di determinazione. Mahler portò avanti la liberazione di Wagner e Schönberg oltrepassò subito il limite e liberò anche la musica da questa liberazione.

III. *Riflessioni teoretiche su morte, apocalisse e liberazione*

Krise und Umkehr è il titolo significativo di una delle ultime composizioni di Bernd Alois Zimmermann. Il titolo potrebbe essere tradotto come Crisi e Ritorno. Eppure, forse sarebbe ancora meglio tradurlo come Crisi e Svolta, che richiama il noto movimento di danza del coro tragico, la *kata' strophé*, che abbiamo già incontrato. Ma dove torna il coro, e dove conduce la tragica catastrofe? La cosa migliore è non essere nati – dice l'antica saggezza – ma se sei qui, la cosa migliore è tornare da dove sei venuto il prima possibile. Ma è davvero possibile sapere da dove si viene e, di conseguenza, dove tornare? Forse, semmai, si rivelerà solo nell'esatto momento in cui la nostra autocoscienza cesserà di esistere, cioè nell'istante in cui nulla sarà più rintracciabile né nel passato né avvisabile nel futuro.

Il momento apocalittico in cui è realmente possibile leggere il proprio essere è uno “stato tra l'essere e il non-essere”; qui, “il possibile diventa reale, e il reale ideale”; questo è “un sogno terribile ma divino”²⁸. La potenza poetica e creativa del momento della leggibilità nasce dal momento della morte, che rappresenta il massimo di quiete nell'immaginazione umana ma che, allo stesso tempo, mette in moto il movimento più rapido delle immagini. Laddove la morte non è anticipata e quindi secolarizzata nel perpetuo superamento dello

Anfang 1873, in: Id, *Kritische Studienausgabe*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, de Gruyter, München 1988, vol. 7, pp. 423 e 426.

28 Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, a cura di Dietrich E. Sattler [Bremer Ausgabe], Luchterhand, München 2004, vol. 8, p. 121; trad. it.: Id, *Scritti di estetica*, a cura di Riccardo Ruschi, Mondadori, Milano 1996, p. 93.

spirito da parte di se stessa, essa lo afferra in modo naturale e con la forza di un singolo istante. Se lo spirito è, come afferma Hegel, la malattia della natura, allora – secondo il doppio significato della parola *phármakon* – solo lo spirito, essendo sia veleno che medicina, può guarirla. La morte non è solo – come afferma Ernst Bloch – il prezzo del nuovo, ma anche – come dice Benjamin – la stazione centrale della dialettica²⁹. Tutti i processi dialettici terminano in essa e tutti hanno in essa il loro punto di partenza; Di conseguenza, la morte è la fonte di tutto ciò che Benjamin definisce come immagine dialettica, poiché in esse il movimento è ancora fermo, e l'immobilità è già in movimento. Platone descrive questo momento come *exaíphnes*³⁰, il momento di transizione da uno stato a quello opposto, che – come la morte – non appartiene ad alcun tempo. Tuttavia, proprio per questa ragione, esso rende possibile ogni cambiamento, ogni transizione nonché – ultimo ma non meno importante – il tempo stesso. In questo senso, la morte rappresenta una catastrofe e un'apocalisse, un cambiamento radicale e improvviso e non una lenta trasformazione che interesserebbe solo aspetti individuali e parziali. Si tratta di una distruzione salutare, che rappresenta la soglia della transizione da un vecchio stato di cose: “Lo spirito, nel formarsi, va maturando lentamente e in silenzio la sua nuova figura; dissolve pezzo per pezzo l'edificio del suo *mondo* precedente, il cui vacillare preannunciato soltanto da sintomi isolati. [...]. Questo sgretolarsi, che non ha alterato la fisionomia del tutto, viene interrotto da quel sorgere aurorale che come un lampo, d'un tratto, delinea il configurarsi del nuovo mondo”³¹. Questo salto qualitativo, definito da Bloch come mediazione improvvisa o brusca, avviene in un presente satu-

29 Cfr. Benjamin, *Passagen-Werk*, C°, 2, in: Id, *Gesammelte Schriften*, cit., vol. V.2, p. 997.

30 Cfr. Platone, *Parmenide*, 156 D-E.

31 Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: Id, *Hauptwerke in sechs Bänden*, WBG, Darmstadt 1999, vol. 2, pp. 14-15; trad. it: Id, *Fenomenologia dello spirito*, a cura di Gianluca Garelli, Einaudi, Torino 2008, p. 9.

ro di immagini sincroniche del passato in cui l'ora si riconosce. Questa costellazione è in grande tensione e, a sua volta, diventa un'immagine, un'immagine dialettica che contiene in sé l'energia concentrata che la catapulta oltre la soglia della pura distruzione ovvero la soglia della più alta tensione dialettica, quella tra la vita e la morte, dove, ironicamente e al tempo stesso apocalitticamente, la vita si accende soltanto al cospetto della morte.

I Greci non conoscevano ancora la filosofia della storia. Tutto, per loro, si muoveva in cerchio; il tempo non era lineare, come per gli ebrei e, successivamente, per i cristiani che, di fatto, fondarono la filosofia della storia. Il tempo, per i Greci, era circolare. Tuttavia, proprio di fronte a una concezione lineare del tempo, riconoscere lo *status quo* tragicamente catastrofico non significa affatto perdere la speranza – un altro momento profondamente cristiano, composto, secondo Agostino, da un misto di sdegno e coraggio – al contrario: non solo chi ha studiato Marx non ha diritto al pessimismo. Persino chi vuole semplicemente vivere, anzi la vita stessa, e con essa l'arte – anche senza una filosofia della storia così vigorosa alle spalle – non ha diritto al pessimismo, sebbene l'esperienza in quest'epoca sia in realtà povera, come indica molto chiaramente la diagnosi di Benjamin. «Mai esperienze sono state smentite più a fondo di quelle strategiche attraverso la guerra di posizione, di quelle economiche attraverso l'inflazione, di quelle corporali attraverso la fame, di quelle morali attraverso i potenti. [...] Con questo immenso sviluppo della tecnica una miseria del tutto nuova ha colpito gli uomini. [...] questa povertà di esperienza non è solo povertà nelle esperienze private, ma nelle esperienze dell'umanità in generale. E con questo una specie di nuova barbarie. [...] A cosa mai è indotto il barbaro dalla povertà di esperienza? È indotto a ricominciare da capo; a iniziare di nuovo; a farcela con poco: a costruire a partire da poco [...]. Così un costruttore fu Descartes [...]. [...] Se qualcuno entra in una stanza borghese degli anni ottanta, allora, in tutta la comoda e tranquilla agiatezza che essa irradia, l'impressione «qui tu non hai niente da cercare»

è la più forte. Qui non hai niente da cercare – perché qui non c'è alcun luogo nel quale il suo abitante non abbia già lasciato la sua traccia [...]. Una bella espressione di Brecht qui aiuta ad andare avanti: «Cancella le tracce» dice il *refrain* nella prima poesia del *Libro di lettura per abitanti della città*. [...] E d'altra parte l'*intérieur* obbliga il suo abitante a prendere il maggior numero di abitudini, che sono più commisurate all'*intérieur* in cui questi vive, che a lui stesso. Questo lo capisce chiunque ancora conosce l'assurdo stato d'animo in cui cadevano gli abitanti di questi ambienti felpati, quando nella loro dimora qualcosa andava in pezzi. [...] Povertà di esperienza: questo non lo si deve intendere come se gli uomini anelassero ad una nuova esperienza. No, essi desiderano liberarsi dalle esperienze, desiderano un ambiente in cui possano far risaltare la propria povertà, quella esteriore e in definitiva anche quella interiore, in modo così netto e chiaro che ne venga fuori qualcosa di decente. [...] Gli altri allora devono prepararsi, di nuovo e con poco. Lo fanno insieme a quegli uomini, che del radicalmente nuovo hanno fatto la loro causa e lo hanno fondato su comprensione e rinuncia. Nelle loro costruzioni, immagini e storie l'umanità si prepara a sopravvivere alla cultura, se questo è necessario. E quel che è più importante, lo fa ridendo. Forse a tratti questo riso suona barbaro. Bene”³².

Si tratta di sopravvivere alla cultura, ridere: ironicamente, così come vivere in modo apocalittico al di sopra dell'impossibilità di un'esperienza dignitosa, vivendo nella povertà che libera e crea nuove opportunità. Se non si dà una vita giusta in quella sbagliata, allora, a un livello più profondo, questo significa che la vita stessa è un'illusione che si distrugge continuamente; se non si vuole rimanere intrappolati nelle reti di questa vita illusoria, bisogna essere pronti in qualsiasi momento a rinunciare a tutto. Si tratta di costruire nella distruzione; se la vita è esperienza, allora il suo impoverimento significa morte.

32 Benjamin., *Erfahrung und Armut*, in: Id: *Gesammelte Schriften*, cit., vol. II.1, pp. 214-219; trad. it.: Id, *Esperienza e Povertà*, in: *Critica e storia*, a cura di Franco Rella, CLUVA, Venezia 1980, pp. 203-208.

Una nuova vita deve quindi nascere dalla comprensione della morte e della catastrofe apocalittica, da un'esperienza che sa costruire attraverso la secolarizzazione della morte, anche di fronte alla demolizione. Tale esperienza rimane salda di fronte alla morte, alla fine, alla perdita, all'addio; non si arrende alla morte, ma usa i suoi momenti liberatori per creare una vita al di là di ogni vita: la rivelazione, l'altra parte dell'apocalisse.

Il mondo è senza testa e la coscienza non ha mondo; il concetto moderno di realtà e la sua applicazione tecnica hanno *de facto* espulso ogni realtà dal mondo che è sempre più virtuale e, con ciò, illusorio. La realtà, che è rimasta dopo la distruzione della metafisica, si è creata una realtà davanti alla realtà, così come la metafisica aveva costruito un mondo dietro il mondo. Tale seconda realtà è la fantasmagoria della prima e si arroga tutti i tradizionali attributi metafisici dell'eterno, del vero, del bene o del bello ma, rispetto alla tradizione metafisica, li rovescia nel loro contrario. Non l'*ens perfectissimum* costituisce l'unità di misura, *il tertium comparationis*, ma l'*ens imperfectissimum*, l'uomo nel suo essere divenuto storico viene giustificato nel suo essere così e non altrimenti sulla base della sua mera esistenza. Eterna è la parvenza e di fronte a questa apparente realtà la morte diventa creativa. Occorre vivere come se la vita apparente fosse davvero l'unica possibile ed essere pronti, in ogni istante, a gettarla via. Una vita degna, che potrebbe essere chiamata umana, comincia con quell'ironia che si tiene equidistante tanto dalla vita quanto dalla morte. L'ironia è possibile soltanto a un livello molto alto di riflessività e, di conseguenza, è creatura teoretica. Tuttavia, con la teoria, con il progetto di cultura inaugurato con il *lògos*, essa non condivide il pensiero astratto, gerarchico e totalitario che si esprime nella tecnica e nelle varie forme di esercizio di potere; della teoria l'ironia conserva piuttosto i significati più profondi e remoti, e non solo quelli che la legano alla contemplazione, ma soprattutto i significati connessi all'oggetto di questa contemplazione: alla vita come festa. Solamente la *vis theoretica* è in grado di spostare gli elementi dati soltanto per un poco, come le sedie per una grande festa. I minimi sposta-

menti teoretici sortiscono i massimi cambiamenti pratici. Dal momento che il progetto di cultura è fallito e la prassi non è riuscita a realizzare la teoria, quest'ultima deve sopravvivere alla cultura. Ciò è possibile unicamente con un incremento di coscienza e di riflessione in modo da poter vivere ironicamente negli estremi della propria esistenza senza implodere nella noia della prosa quotidiana. Occorre vivere la morte per non esserne raggiunti dall'esterno, liberarsi dalle esperienze illusorie, far risaltare la propria povertà e ricominciare con poco, piuttosto che, passivamente, morire la propria vita. L'unica esperienza possibile è quella della propria povertà, l'esperienza del fatto che non ci appartiene più nulla; tale nuova esperienza contiene la nullità della vecchia, ed è l'esperienza fatta su di essa: «Und alles Nie-gehörende sei Dein!»³³

Nelle riflessioni sul rapporto tra vita, morte e arte che ci hanno lasciato tutti i più importanti pensatori e compositori, questa volontà di vivere, nonostante tutto, traspare con forza proprio a causa dell'impotenza individuale. La più espressiva è forse l'opera di Gustav Mahler. Le sue composizioni, e non solo le ultime, rappresentano una delle espressioni più profonde di questa volontà di vivere intimamente legata alla coscienza della fine di tutto. L'Apocalisse è già in atto: Dio è morto, come tutti sanno dal 125° aforisma della *Gaya Scientia* di Nietzsche, ma era stato Hölderlin, molti decenni prima di lui, a scrivere questa frase³⁴. “Nah ist | und schwer zu fassen der Gott. | Wo aber Gefahr ist, wächst | das Rettende auch”³⁵ è la versione che Hölderlin trovò negli stessi anni per lo stesso stato delle cose. La Rivoluzione francese è fallita, ma

33 Rainer Maria Rilke, *Poesie*, a cura di Giuliano Baioni, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, vol. 2, p. 324; trad. it.: *ivi*, p. 325: “e sia tua ogni cosa che mai non appartenne!”.

34 Cfr. Hegel, *Glauben und Wissen*, in: Id, *Jenaer kritische Schriften*, in: Id, *Hauptwerke in sechs Bänden*, cit., vol. 1, p. 414; trad.it.: Id, *Fede e sapere*, in: Id, *Primi scritti critici*, a cura di Remo Bodei, Mursia, Milano 1991, pp. 252-253.

35 Hölderlin, *Patmos*, in: Id, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, cit., vol. 10, p. 15; trad. it.: Id, *Patmos*, in: Id, *Poesie*, a cura di Gior-

si riflette e si cristallizza nella filosofia tedesca, che conclude quella catastrofe in corso, riflettendola nel modo più profondo e lucido. Occorre ritornare ai fondamenti; per farlo non solo occorre accogliere i ricordi al futuro e attualizzarli, occorre prima di tutto fermare il corso della storia, arrestare il tempo. Tra tutte le arti quella che sappia compiere una simile operazione per davvero, c'è soltanto la musica, l'arte del tempo. Una delle prime esperienze di simili riflessioni è che, a partire dai fondamenti, una nuova cultura deve essere creata per rendere possibile la rivelazione. Ciò che oggi sembra irraggiungibile, occorre conservarlo per i tempi a venire che sono raggiungibili unicamente attraverso un contemporaneo ritorno indietro. Ecco perché "a noi, come ad ogni generazione che fu prima di noi, è stata consegnata una *debole* forza messianica, a cui il passato ha diritto"³⁶. Dobbiamo tornare dove non siamo mai stati prima.

gio Cigolo, Einaudi, Torino 1958, p. 407: "Vicino | E difficile ad afferrare è Il Dio. | Ma dove è pericolo, cresce | Anche ciò che ti salva".

36 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: Id, *Gesammelte Schriften*, cit., vol. I.2, p. 694; trad. it.: Id, *Sul concetto di storia*, cit., p. 23.