

Sulla soglia del tempo. Massimo Donà, la metafisica e il jazz - On the threshold of time. Massimo Donà, metaphysics and jazz

Andrea Tagliapietra (Università Vita-Salute San Raffaele)

Abstract: The aim of the present essay is to examine the relationship and the mutual implication of theoretical experience and musical experience in the thought of Massimo Donà. The general issues of the essay are: “What kind of *event* is shown in Donà’s philosophical-artistic gesture?” “How to think things not since they *are*, or *signify*, but since they *happen*?” The great attempt of this philosophical and together artistic gesture, is to express in two different languages (which however cannot avoid looking at each other in the mirror) the *rhythm* of the *reality* itself, or even better, the *reality* itself as *rhythm*; that rhythm shakes, challenges the permanence, the stability, the *significance* of being, whose structure is modeled on the logic of identity ($A = A$) and exclusion ($A \neq B$). The *thing* becomes *sound*, the body stops experiencing temporality as an attribute, but it lives itself, it experiences itself as *temporal singularity*, *perfectly innocent duration*. Far more than a discussion or argue about the most substantial moments of the whole onto-theological tradition (which yet represents an important and essential part of Donà’s work), this essay moves towards highlighting the continuity of Donà’s speculations with a certain second-twentieth century *bergsonism*, that of Vladimir Jankélévitch particularly. From this combination, as well as from the continuous and unexhausted twisting of the word into sound and of the sound into word in Donà’s philosophical jam sessions, all the deep and prolific differences from the master Emanuele Severino will arise.

Keywords: sound-jazz-philosophy-event-time, Massimo Donà, Emanuele Severino

Nelle «note biografiche» (*La mia storia, per così dire*), premesse al suo divertente e variopinto sito internet¹, Massimo Donà ci informa come, dopo la fine degli studi universitari e l’esperienza di trombettista con Giorgio Gaslini e la «Solar Big Band», si trovasse di fronte ad una grande perplessità: “Che fare della mia vita, dunque? Dedicarmi alla musica o alla filosofia?” La scelta della seconda, all’inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, lascia lo spazio, vent’anni dopo, per un portentoso ritorno della prima. In queste pagine cercheremo di spiegare perché ciò sia stato, non solo possibile, ma anche in qualche modo necessario.

¹ <https://massimodona.com/note-biografiche/> (consultato il 29 ottobre 2017).

Nella nota polemica scatenata contro Heidegger all'inizio degli anni Trenta², Rudolf Carnap sosteneva che la metafisica appare votata all'insignificanza o all'espressione di sentimenti, invadendo così il campo dell'arte. Tuttavia, come mezzo di espressione del sentimento della vita, l'arte è lo strumento adeguato, mentre la metafisica non lo è, in quanto mescola l'elemento sentimentale con pretese teoriche pseudoconoscitive. In particolare, sosteneva Carnap, la musica sembra essere il modo più puro per esprimere il sentimento della vita, dal momento che è in grado di affrancarsi radicalmente da ogni riferimento oggettivo. Di qui la famosa e lapidaria affermazione del logico tedesco, in seguito naturalizzato statunitense, per cui i metafisici non sarebbero nient'altro che dei «musicisti senza talento».

Colpisce la sicurezza adamantina, senza esitazioni, né tentennamenti, con cui Carnap stabilisce e poi distingue le finalità e i campi d'esercizio dell'arte, della filosofia e persino della musica. Soprattutto se pensiamo alla magnifica varietà di espressioni che intrecciano arte, filosofia, scienza e musica nel meraviglioso arazzo della storia della cultura umana e a come sia ridicolo, di fronte alle grandi opere filosofiche, letterarie ed artistiche, ma anche al lavoro quotidiano dello scienziato nel suo laboratorio, credere e pretendere che sia scindibile l'esercizio della conoscenza da quello che Carnap chiama il «sentimento della vita». Ma poi in base a quale ristretta e inadeguata idea del sapere umano si può sostenere che un romanzo, un quadro o un brano musicale non siano fonte di conoscenza? È invece motivo d'inquietudine, assai più che le supposte farneticazioni del metafisico, seppur vestito alla tirolese e colpevolmente antisemita, l'ideologia che persegue la separazione fra conoscenza e sentimento della vita. Un'ideologia che raggiunge il suo scopo non nei saperi tecnico-utopistici della «Casa di Salomone» immaginata da Bacone nella sua *New Atlantis* (per altro infausta denominazione per un'utopia, vista la catastrofe che, secondo il mito, ha distrutto la vecchia), ma nell'epoca di Hiroshima e Nagasaki, del cui inizio, sotto i tristi cieli di Alamogordo, sono responsabili anche quei solerti «funzionari» formati secondo la «razionale» concezione di Carnap.

Il manifesto intento disciplinare dell'autore de *La costruzione logica del mondo* ci ricorda, infatti, il doppio significato della parola «disciplina» che, com'è noto, non vuol dire soltanto la definizione di una materia o di un determinato campo del sapere, ma un controllo della condotta, un'attenta sorveglianza dei comportamenti, un esercizio di potere, che talvolta può giungere ad esplicite forme di coercizione e di repressione. Discutere questo nesso, su cui, a suo tempo, Michel Foucault ha fornito contributi illuminanti, non è senz'altro lo scopo di queste pagine, ma certamente l'enorme sforzo di mobilitazione compiuto da alcune correnti della filosofia contemporanea, come quei neopositivisti logici di cui faceva parte Carnap o la cosiddetta filosofia analitica, per *escludere* e *delegittimare* le altre filosofie e le forme di pensiero non omologabili al loro stile filosofico e alla loro concezione del «mestiere di pensare», appare nettamente segnato dal-

² R. Carnap, *Il superamento della metafisica mediante l'analisi logica del linguaggio* (1932), tr. di R. Rossini in A. Pasquinelli (a c. di), *Il neoempirismo*, Utet, Torino 1969, pp. 504-532.

la doppia valenza dell'aggettivo *disciplinare* a cui abbiamo appena fatto cenno. Insomma, per Carnap e per chi assume scrupolosamente, ancor oggi, il suo criterio, il filosofo, piuttosto che diventare un metafisico, ossia un musicista fallito, dovrebbe fare il poliziotto, il secondino o, ben che vada, il pubblico ministero.

Eppure, perché un filosofo non potrebbe essere un musicista e, vuoi anche, un musicista di talento? La musica, secondo Carnap, è il modo più puro di esprimere il sentimento della vita perché è in grado di affrancarsi radicalmente da ogni riferimento oggettivo. Ma il compito essenziale della filosofia, iniziato da Socrate e dal suo anarchico gesto nei confronti delle credenze inconsapevoli dei suoi concittadini, non è proprio questo, ossia il discutere radicalmente il dato del senso comune che questo riferimento oggettivo, invece, dà per scontato? Socrate, infatti, chiedeva agli ateniesi non delle risposte (come ci ha fatto credere Platone mettendolo al centro del suo teatro filosofico), ma la capacità di sopportare l'incertezza delle domande: il suo interrogare aveva lo scopo di far intravedere ai suoi concittadini l'avventura della forma di vita più libera³. E se al posto della disciplina degli oggetti e della loro inerte verità, che l'abitudine più pigra del pensiero ci pone di fronte nella banalità quotidiana del senso delle cose e della loro utilità, il lavoro della filosofia consistesse proprio nell'apertura, nello squarcio che lacera l'involucro trasparente dell'oggetto e fa apparire il panorama, screziato di possibilità e di vertiginosa insicurezza, dell'*evento*?

Del resto, i metafisici degni di questo nome e, quindi, di adattarsi precisamente all'etichetta di Carnap, non sono poi così numerosi. Sin dai tempi di Platone e dei reggitori della Città Ideale, infatti, la metafisica è stata, spesso, nient'altro che una variante della polizia (che ha la *pólis* nel nome) e della custodia disciplinare dell'oggetto e del senso della cosa esercitate dagli antimetafisici. Anzi, il terrore dell'evento ha accomunato la maggior parte dei metafisici ai loro nemici, rivelando qual è l'autentica prestazione del sapere che, sin dall'inizio, si chiedeva alla filosofia e, in seguito, si sarebbe chiesta alla scienza, ovvero il *controllo, la capacità di dominare l'imprevedibile, la negazione dell'esposizione all'accadimento, la risoluzione di uscire fuori dal flusso della vita e di poterne disporre*. Ecco che le ragioni profonde della separazione fra conoscenza e sentimento della vita di cui parla Carnap non sono poi così diverse da quelle che già spingevano Platone, il padre dei metafisici e, con il personaggio concettuale di Socrate, il co-fondatore della filosofia, a cacciare i poeti e i drammaturghi – ma anche i musicisti – fuori dalle mura della *pólis* del pensiero. Allora, per dirla con parole prese a prestito dal filosofo che lo stesso Carnap definiva come il più grande dei metafisici, ossia Nietzsche, è piuttosto il *ri-sentimento della vita* a guidare la strategia dei nemici della metafisica (e della maggior parte dei metafisici), che, per il loro atteggiamento nei confronti dell'evento, sono anche gli inconsapevoli avversari della musica.

Il metafisico, nel senso preciso che si cerca di mostrare qui, non solo non è affatto un musicista fallito o povero di talento, ma, anzi, per fare autentica

³ Rinvio in proposito ad A. Tagliapietra, *Il dono del filosofo. Sul gesto originario della filosofia*, Einaudi, Torino 2009.

metafisica, deve “avere orecchio” ed essere un buon musicista. È questo il caso di Massimo Donà e il suo giovanile dilemma fra musica e filosofia, benché certamente comprensibile sul piano strettamente storico-biografico, sul piano delle idee si è presentato, piuttosto, come la possibilità di una combinazione felice, l'esperienza cardinale da cui è sgorgato l'evento del suo pensiero.

Donà è un autore prolifico, ha al suo attivo più di una cinquantina di libri, da solo o in collaborazione con altri, e assai poliedrico (un'importante sezione della sua bibliografia, quella che ha per oggetto il vino⁴, ha ormai un impatto globale ed è tradotta persino in coreano, popolo che, vista la crisi geopolitica in corso mentre scriviamo, senza dubbio può trarne giovamento) e, quindi, scrivendo queste righe, ci assumiamo consapevolmente il rischio della parzialità. Eppure, se dovessimo indicare un'idea che tiene assieme tutta la filosofia di Donà e, in qualche modo, anche il suo modo di vivere, secondo una plastica dimensione del pensiero che non conosce le angustie e le formalità del mero ruolo accademico, questa rinvia senza dubbio alla nozione musicale di *ritmo*.

Gli etimologi suggeriscono che la parola italiana “ritmo”, derivata, come gli analoghi termini presenti in molte lingue moderne (inglese *rhythm*, francese *rythme*, rumeno *ritm*) dal latino *rhythmus*, che traslittera il greco *rhythmòs*, abbia la sua origine nella radice *ru-, *sru-, contenente l'idea di *scorrere* e che troviamo in quel verbo *rhéo*, che, partendo dalla testimonianza di Platone (*Cratilo* 402a 8-10; 22 B 91 Diels-Kranz) – «tutto si muove e niente sta fermo» -, è stato messo in bocca ad Eraclito dal *Commento alla Fisica* aristotelica di Simplicio (*In Phys.* 1313, 11), introducendo nella storia del pensiero e del costume il celebre e persino proverbiale detto *pánta rheî*, «tutto scorre». È suggestiva la connessione di *rhythmòs* con il nome greco del “numero”, cioè *arithmòs*, vale a dire ciò che “tiene assieme” e “ordina” – è il significato di quell’“alfa”, che non è privativo, ma unitivo – i ritmi. Ma si può suggerire anche un collegamento più ardito con il sanscrito e con il pensiero indiano che indica nella nozione vedica di *rtá* la “via” (come il *tao* dei cinesi), il “corso delle cose”, l’“ordine del tutto” e quindi, in certe traduzioni temerarie, anche la *verità*. In *rtá*, del resto, risuona la stessa radice indoeuropea che troviamo nella parola più importante del lessico musicale e filosofico – ma verrebbe da dire metafisico – occidentale, ovvero *armonia*, che nel suo significato più semplice e riconducibile alla sfera dell'esperienza, vuol dire “muoversi in modo appropriato”, “assecondare il movimento corretto” (il musicista direbbe, appunto, sentire il ritmo). È ciò che ci appare chiaro quando rimaniamo affascinati e quasi rapiti di fronte al movimento dei più elementari e inintenzionali fenomeni della natura, come quello delle onde in riva al mare, delle fiamme del fuoco o delle chiome degli alberi scosse dal vento.

⁴ M. Donà, *Filosofia del vino*, Bompiani, Milano 2003; id., *L'anima del vino. Ahmbè* (cofanetto – libro + cd), Bompiani, Milano 2008; id., *Il vino e il mondo intorno. Dialoghi all'ombra della vite* (con Luca Maroni), Aliberti Editore, Reggio Emilia 2011; id., *Pensieri bacchici. Vino tra filosofia, letteratura, arte e politica*, Edizioni Saletta dell'Uva, Caserta 2016.

Sulla soglia del tempo

Il ritmo è la manifestazione del puro accadere. Il primo libro di Donà portava già il significativo titolo de *Il "bello"... o di un accadimento*⁵. Il ritmo è, per il filosofo veneziano, la struttura epifanica della cosa che sovverte la consuetudine intellettuale della riflessione oggettivante, quel pensiero che isola gli enti tra loro e li configura nella forma statica della permanenza. Nelle pagine de *I ritmi della creazione* questa prospettiva viene illustrata con assoluta chiarezza⁶. La più antica domanda filosofica è quella che orienta il senso comune della cultura occidentale. Interrogandosi sul "che cos'è?", la domanda filosofica (che, come si è detto, non è quella di Socrate, il quale chiedeva per provocare l'eco della domanda, non per ottenere risposta) delinea l'ente come *significato*, ovvero quale elemento stabile, che basa la propria struttura sulla logica dell'identità ($A=A$) e dell'esclusione ($A\neq B$). Lo sfondo sensoriale di questa consuetudine intellettuale ci è dato, come per altro scriveva Aristotele all'inizio della *Metafisica* (I,980a 24-27), dal primato accordato alla vista nel delineare l'immobilità spaziale delle cose e, di conseguenza, nel garantire la loro distinguibilità. Le cose viste, infatti, sono relativamente immobili, mentre spesso ciò che si muove troppo – si pensi alle ali di una zanzara – diventa invisibile (anche se ne sentiamo, eccome, il fastidioso ronzio). Nel vedere posso sempre fare astrazione del tempo. Ecco allora che modellando il lavoro del pensiero sul senso della vista, si penseranno i significati come immobili ed isolati e il movimento, la trasformazione e la relazione come un disturbo, un effetto di superficie, al limite come un'illusione, qualcosa che non intacca la permanenza, il nucleo, pesante e denso, della cosa pensata.

Ma, sulla scena originaria del pensiero un'altra domanda è sempre stata possibile, ovvero "come accade?", cioè la considerazione del senso dell'ente quale *evento*. In effetti, le cose hanno "senso" – parola meravigliosa che in italiano tiene uniti in un unico significante il nome della sensorialità corporea, la direzione percorsa nello spazio e l'orizzonte complessivo dell'esistenza – in quanto *accadono*. La cosa non è più un'immagine, ma un suono, un'onda, una vibrazione, un ritmo che dura, si arricchisce, riecheggia e si trasforma continuamente. La cosa non è più segmento, ma flusso, emergenza, risalto. Il suo essere si dà non partendo dai *contorni*, che la filosofia greca chiamerà con il lessico della visibilità quali *eidos*, *idéa*, *morphé*, ossia come in un *disegno* che esclude lo sfondo, ma per *intensità*, per emergenza, dissonanza e relazione armonica, alla stregua di quanto avviene con i suoni, ovvero come nella musica. La metafora uditiva ci permette di pensare e sentire la temporalità non sulla falsariga di un ingrediente che si aggiunge alla cosa già formata, ma come ciò che dinamicamente la istituisce accompagnandone le variazioni. Basti appena pensare, suggerisce Donà nelle pagine della sua *Filosofia della musica*, all'incompiutezza perfetta dell'opera musicale, che si palesa, nell'ascolto, sempre come parte, ma allo stesso tempo come evocazione di un intero. «Ogniqualevolta l'opera musicale si rende percepibile», egli scrive,

⁵ M. Donà, *Il "bello" o di un accadimento. Il destino dell'opera d'arte*, Helvetia, Venezia 1983.

⁶ M. Donà, *I ritmi della creazione*, con un contributo di Achille Bonito Oliva e allegato al CD *Big Bum*, Bompiani, Milano 2009.

«a farsi percepire è, di fatto, *solo* una parte, il godimento della quale, però – là dove esso si dia davvero -, rende tale parzialità perfettamente compiuta. Perché, nel suo presentarsi comunque parzialmente, quella parte non appare come parte, e quindi non rende impossibile il godimento dell’armonia che l’opera sembrerebbe poter rivendicare solo nella sua interezza». Allora, conclude Donà, l’opera musicale «fa della propria irrisolvibile parzialità qualcosa che, paradossalmente, solo in quanto parziale riesce a non patire mai la mancanza dell’intero ma, al contrario, a renderlo sempre perfettamente presente»⁷.

Il ritmo è disposizione di continuità nella discontinuità (o viceversa) che, tenendo assieme questi due concetti polarmente opposti – e perfettamente musicali, quali il battere e il levare dell’accentuazione del tempo -, manifesta l’intrinseca paradossalità della nozione di *inizio*, come, del resto, simmetricamente anche quella dell’idea della *fine*. Chiedersi quando inizia il ritmo, infatti, è come chiedersi quando inizia il tempo. Parimenti quando finisce. In entrambi i casi non si dà un *fuori* che non sia immediatamente anche *dentro* ed è questa la caratteristica della dimensione temporale, cioè l’inclusione, rispetto a quella spazialità che, per definirsi, prevede l’apporto strutturale del dispositivo dell’esclusione. Non è un caso che per nominare il ritmo molte lingue moderne, come il tedesco, il russo, le lingue slave e le lingue scandinave impieghino dei termini derivati dalla parola italiana (e latina) *tempo*. D’altra parte, l’altro modo di rendere il significato del nostro “ritmo”, che troviamo nella lingua spagnola e in portoghese, è *paso* o *passo*, che ci riporta invece alla dimensione corporea con cui si batte il tempo. La corporeità e la temporalità convergono nel concetto di ritmo, là dove il tempo non è pensato come *spazialità*, ma come *durata*, richiamando l’importante influsso sul pensiero del filosofo veneziano delle grandi sintesi novecentesche di Henri Bergson e di Vladimir Jankélévitch, che tuttavia, negli scritti di Donà dedicati al problema della temporalità appaiono meno evidenziate rispetto ai costanti riferimenti ad Hegel, ad Agostino e, di qui, alla tematica teologica della Trinità⁸. È innegabile che la Trinità implichi una intra-temporalità intima ed essenziale e che, d’altra parte, l’unico modo per *figurarsi* in modo non contraddittorio il flusso vivente di questa temporalità una e trina, continua e discontinua insieme, non possa che essere, come, in età medievale, intuì Gioacchino da Fiore nello *Psalterium Decem Chordarum*, la musica⁹.

Nell’*ouverture* della sua *Filosofia della musica* Donà insiste molto su un tema affascinante, ossia l’*innocenza* della musica, che non va intesa all’interno del paradigma della colpevolezza (ossia come non colpevolezza, alla stregua di chi non

⁷ M. Donà, *Filosofia della musica*, Bompiani, Milano 2006, p. 23.

⁸ M. Donà, *Il tempo della verità*, Mimesis, Milano-Udine 2010; id., (con P. Coda), *Pensare la Trinità. Filosofia europea e orizzonte trinitario*, Città Nuova, Roma 2013; id., *La terra e il sacro. Il tempo della verità* (libro + DVD), a c. di L. Taddio, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2014; id., *In Principio. Philosophia sive Theologia. Meditazioni teologiche e trinitarie*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

⁹ Cfr. A. Tagliapietra, *Gioacchino da Fiore e la musica del Salterio a dieci corde. Grammatica e metaforica della Trinità*, in AA. VV., *Trinità in relazione. Percorsi di ontologia trinitaria dai Padri della Chiesa all’Idealismo tedesco*, Edizioni Feeria, Panzano in Chianti (FI) 2015, pp. 195-217.

ha commesso un crimine), ma dell'ingiudicabilità (ovvero come assoluta estraneità alla cornice tribunalizia del pensiero). «La musica», leggiamo, «manifesterebbe l'innocenza originaria di un'esistenza che solo musicalmente sembra poter essere restituita al proprio fondamento; ovvero a quell'*ingiustificabile* che tutto giustifica e che di ogni cosa dice il ritmo più intimo e profondo». Qui Donà scorge nella musica l'intuizione dell'*identico* «nella sua assoluta eppur sempre anche instancabilmente ripetuta irripetibilità»¹⁰. È una *forme maîtresse* dell'esistenza, per citare in altro contesto il filosofema centrale di Montaigne, che non dipinge l'essere, ma appunto il passaggio (*Essais* III, 2), il discretamente continuo, il ritmo più intimo – il desiderio che non si appaga altrove, ma nell'accordo con se stesso – che diventa, di conseguenza, il ritmo originario. L'ontologia non si proietta in un *fuori*, nel segreto (nel senso di “separato”) di un *principium firmissimum* quale criterio del tutto che si riverbera in ogni sua infima cellula, ma si include in abisso nella dinamica che ne istituisce il bisogno e che scava, infondata e sospesa, in un vertiginoso frattanto.

Qui appare con evidenza la relazione tra questo *fondamento ingiustificabile che tutto giustifica* e la figura centrale del principale lavoro teoretico di Donà, ovvero *L'aporia del fondamento*. In quelle ardue pagine il filosofo veneziano, descritto il panorama del pensiero contemporaneo come contesa fra i vecchi metafisici, fautori dell'identità, e le varie forme del pensiero della differenza – quei postmoderni e fautori del “pensiero debole” che all'epoca della prima edizione del libro, nel 2000, parevano vincenti -, si propone di dirimere la contesa fra gli amici dell'identità, per usare le antiche metafore dello Straniero di Elea, e i figli della differenza. Il dispositivo teorico individuato da Donà e ricavato dalla figura hegeliana dell'assoluto (l'identità dell'identità e della non-identità)¹¹, propende per un'*identità* «di cui la *differenza* sappia costituirsi come *sempre perfetta significazione*»¹².

Non è certo questa la sede per discutere un libro di questa mole e complessità, che dialoga in modo serrato con i tre pensatori italiani più significativi per il percorso intellettuale del filosofo veneziano, vale a dire Emanuele Severino, Vincenzo Vitiello e Massimo Cacciari¹³. Soprattutto è Severino, qui e altrove, a costituire il riferimento costante della teoresi di Donà. *L'aporia del fondamento* gioca in chiaroscuro con il testo de *La struttura originaria* del filosofo bresciano¹⁴, là dove si pone la questione, strategicamente decisiva, dell'«aporia del positivo significare del nulla» (ovvero la sintesi tra il positivo significare del nulla e il suo contenuto, assolutamente nullo, il nulla-momento). Del resto, il libro si modula in una seconda parte (*Dire logicamente*) e in una terza parte (*Dire fenomeno-*

¹⁰ M. Donà, *Filosofia della musica*, cit., p. 20.

¹¹ M. Donà, *Sull'assoluto. Per una reinterpretazione dell'idealismo hegeliano*, Einaudi, Torino 1992.

¹² M. Donà, *L'aporia del fondamento* (2000), Mimesis, Milano-Udine 2008, p. 14.

¹³ Del primo diremo in queste pagine ma, per ragioni di spazio, non si potrà rendere ragione delle importanti relazioni del pensiero di Donà con gli scritti di Massimo Cacciari e, in particolare, con il pensiero di Vincenzo Vitiello che, per altri versi, costituisce forse la filosofia che ha più direttamente influito sulla maturazione dell'opera del filosofo veneziano.

¹⁴ E. Severino, *La struttura originaria* (1958), Adelphi, Milano 1981.

logicamente) che riprendono linguisticamente la tenaglia teorica fondamentale del libro severiniano: la distinzione e l'articolazione fra la *L-immediatezza*, o immediatezza logica, e la *F-immediatezza*, o immediatezza fenomenologica. Detto questo, anche a scorrere solo l'indice de *L'aporia del fondamento* vediamo che, a circa a metà dell'opera, fa la sua irruzione la musica. Ecco che il capitolo dedicato a Leibniz si scandisce, dopo il preludio, con le notazioni musicali del tempo, della frequenza metronomica e dell'agogica: adagio, andante con moto, fagato, tempestoso un poco sostenuto, largo e piano, molto¹⁵. Infine, la quarta parte del trattato apre direttamente il linguaggio all'aporia, scardinando tutte le coordinate che connettono la sintassi e la semantica al principio logico della non contraddizione. Il *Dire di dire* svela, allora, il senso eminentemente enigmatico del linguaggio, nel quale, in realtà, non è in gioco nessuna referenza, né convenzione, ma il significato stesso dell'apparire, l'identità della cosa nel suo differire.

Come accade nella metafora. La metafora ci chiama, quindi, in analogia ben più stretta di quanto si pensi con il motto della fenomenologia husserliana, *alle cose stesse*, vale a dire al flusso dell'esperienza dell'accadere delle cose (*res*) e non alle parole (*verba*) che le evocano, significandole come se fossero già da sempre accadute e, di conseguenza, a loro modo *perfette*, cioè compiute nel senso di sature della massima determinazione necessaria a farle essere così come sono. Ma, per riprendere quanto già detto da Donà a proposito dell'opera musicale, cosa può dirsi compiuto all'interno dell'orizzonte ineludibile della temporalità? Quale totalità semantica *intensiva* ci si può attendere nel mondo all'imperfetto del "di nuovo" e del "non ancora", nell'universo possibile dell'accadimento? Si può parlare senza dire, assieme a ciò che si dice, anzi, attraverso ciò che si dice, l'essenza metamorfica e interminabile del tempo?

La metafora mette a nudo l'autentico artificio metafisico che si nasconde nel funzionamento del nostro linguaggio così come questo è andato a costituirsi, auto-comprendendosi e attribuendosi le funzioni fondamentali che noi riteniamo debbano appartenergli, sin dagli inizi del pensiero occidentale, quando, con i Greci, esso prende il nome di *lógos*, termine che dice insieme la parola, l'argomentazione, il giudizio, la logica e, dunque, l'ordine della ragione stessa. Infatti, interpretata secondo il *lógos* e il gioco della logica, che comprime la molteplicità dell'esperienza delimitandola e regolandola in base al paradigma *x/non-x*, cioè attraverso quella massima intensità della *negazione* che si dà nel campo della relazione binaria formata da due elementi assolutamente contrapposti¹⁶, la metafora non può che apparire come una vera e propria *predicazione contraddittoria*. Invece, la definizione retorica della metafora in termini di *similitudine*, affermatasi con Quintiliano e con la stilistica classica, che legge il legame metaforico nei termini di *S è come P*, finisce per oscurare l'aspetto propriamente (anti)logico della metafora, ovvero lo "scandalo" della predicazione contraddittoria per cui *S è P*.

¹⁵ M. Donà, *L'aporia del fondamento*, cit., pp. 397-478.

¹⁶ Cfr. M. Donà, *Fenomenologia del negativo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000; id, *Sulla negazione*, Bompiani, Milano 2004.

Allora, come osserva opportunamente Donà, bisogna tornare a guardare alla metafora al di fuori del ghetto retorico e poetico in cui essa è stata confinata dalla nostra tradizione culturale – un ghetto che fa parte della più vasta strategia di destituzione avviata da Platone nei confronti della pertinenza dell'arte rispetto alla realtà e che ancora si avverte nelle parole di Carnap con cui abbiamo iniziato queste pagine -, riconoscendo nell'implicazione metaforica la forma splendidamente filosofica della contraddizione reale che dice *questo è quello*. La metafora svela, in tal modo, quel *trasferimento* non *di senso* da un referente nominale all'altro, come si ricavava dall'antica definizione aristotelica (*Poetica* 21, 1457b 6-7), ma *in cui consiste il senso*. La struttura significativa della metafora, suggerisce Donà, «dice in forma ancora più radicale (qualora ciò fosse in qualche modo possibile) l'aporia costitutiva dell'identità dell'ente in quanto ente. Infatti, per essa *l'esser veramente se stesso*, da parte dell'ente, si configura non solo come il suo esser radicalmente altro da sé (ciò manterrebbe comunque del tutto ingiustificato il suo mostrarsi, proprio in tale esser altro da sé, come veramente identico a sé), ma come rinvenibile ad un livello puramente 'intuitivo' – cioè radicalmente *noumenico* (che, in termini kantiani, significa, per l'appunto *in-determinabile* e dunque *in-concepibile*)»¹⁷. Allora, conclude il filosofo veneziano, la metafora come forma speculativa della verità, ovvero come *atto differenziante* dell'identico, di contro al tentativo logico di imprigionare l'esperienza in una totalità analitica conchiusa, modulata intorno ad un'incondizionata fiducia nell'incontrovertibilità del principio di non contraddizione (e, aggiungiamo, nella concezione della temporalità che esso presuppone), salverebbe la possibilità di *fare esperienza* come autentico e infinito *differimento*.

Per *L'aporia del fondamento* il vero fondamento è necessariamente infondato e *in-compiuto*, irriducibile al *paradigma del significato*, puntiforme ed isolato, che si ricava dall'elaborazione della tradizione filosofica classica. Ne consegue che il linguaggio, per essere possibile, deve sempre essere incompiuto, ossia strutturalmente *metaforico*, in quanto preso nel ritmo della creazione della realtà delle cose, a cui partecipa e di cui è parte. La metafora è “trasloco” – è questo il significato letterale del termine greco – che *porta* nel mondo ed è mondo in quanto *fa sentire*, non in quanto isola alcuni significati o ne predispone la cristallizzazione sostantiva e nominale (gli *onómata* di Parmenide). L'intrinseca metaforicità del linguaggio accompagna la destinazione del fare umano alla consonanza con la manifestazione inesauribile della natura¹⁸, in quel culmine che è rappresentato dall'*opera* come *libertà ingiudicabile dell'esistere*. In questo pensiero cruciale la filosofia di Donà mostra che l'interesse per l'arte e per la musica come arte somma (ed evento rivelativo dell'intima “proprietà” dell'arte) non è subordinato alla teoria, ma è, anzi, il nucleo generatore della teoria. Donà non scrive un'estetica e, in questi termini non è tale, malgrado il titolo, neppure il monumentale lavoro di

¹⁷ M. Donà, *L'aporia del fondamento*, cit., pp. 284-285.

¹⁸ M. Donà, *Le verità della natura*, AlboVersorio, Milano 2011; id. (a cura di), *J. Wolfgang Goethe, Urpflanze. La pianta originaria*, Albo Versorio, Milano 2014.

*Teomorfica*¹⁹, perché l'arte non è un domino separato del fare, né il dorato ghetto estetico delle opere, ma la "porta carraia" per accedere al mistero della vita e, quindi, alla dimensione più profonda e vertiginosa dell'ontologia²⁰.

Al pensatore veneziano accade, quindi, esattamente il contrario di quanto è successo nell'avventura intellettuale del suo maestro, Emanuele Severino, che giovanissimo lasciava testimonianza della sua passione per la musica nel saggio *La coscienza. Pensieri per un'antifilosofia*, poi rinnegato e considerato, assieme alla coeva composizione musicale *Zirkus Suite*, alla stregua di un «peccato di gioventù»²¹. È singolare che Severino, il quale ha di fatto riscritto e reinterpretato, ripubblicandoli con una selva di «postille» e «introduzioni», quasi tutti i suoi scritti precedenti all'uscita di *Destino della necessità* (1980), riportandoli ad un ossessivo bisogno di coerenza sistematica, non si sia applicato anche a quest'opera. La ragione ultima è che in essa si sosteneva l'uscita dalla filosofia in direzione della musica, ossia si faceva fare alla musica quello che, nel pensiero successivo del filosofo bresciano, è il compito della testimonianza del destino, cioè della reinterpretazione non nichilistica della filosofia stessa.

È la musica, invece, l'*antifilosofia* di cui parla il titolo de *La coscienza*. Il saggio del giovane Severino, ripercorrendo con spirito nietzscheano alcune figure fondamentali della teoria e della storia della musica classica moderna, rivendica l'autonomia della musica al punto di porla in assoluta opposizione alle costruzioni logiche della ragione: «la razionalità che sta alla base di qualsiasi forma artistica impedisce a questa di svilupparsi nell'assoluta libertà che per l'arte si determinerebbe come mancanza assoluta di regole e di tradizioni. Ma nella musica la libertà è completa perché la ragione è morta e, quel che più conta, non esiste più il problema della libertà perché, come problema, è razionalità»²². È evidente che la contrapposizione di musica e razionalità, cioè di musica e logica, si dispone sullo stesso asse platonico della destituzione filosofica dell'arte testimoniata, an-

¹⁹ M. Donà, *Teomorfica. Sistema di estetica*, Bompiani, Milano 2015.

²⁰ È all'arte e alla letteratura che rinviano, così, molti dei titoli del nostro autore: M. Donà (con M. Cacciari e R. Gasparotti), *Le forme del fare*, Liguori, Napoli 1987; id. (con M. Cacciari), *Arte, tragedia, tecnica*, Raffaello Cortina, Milano 2000; id., *Joseph Beuys. La vera mimesi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2004; id., *Dell'arte in una certa direzione: appunti su Guido Sartorelli*, Supernova, Venezia 2006; id., *Il mistero dell'esistere. Arte, verità e insignificanza nella riflessione teorica di René Magritte*, Mimesis, Milano-Udine 2006; id., *Arte e filosofia*, Bompiani, Milano 2007; id., *La "Resurrezione" di Piero della Francesca*, Mimesis, Milano-Udine 2009; id. (con R. Rizzi e R. Toffolo), *L'inconciliabile. Restauro Casa D'Arte Futurista Depero*, Mimesis, Milano-Udine 2010; id., *Abitare la soglia. Cinema e filosofia*, Mimesis, Milano-Udine 2011; id., *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, Bompiani, Milano 2013; id., *L'angelo musicante. Caravaggio e la musica*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2014; id., *Parole sonanti. Filosofia e forme dell'immaginazione*, Moretti & Vitali, Bergamo 2014; *La filosofia di Miles Davis. Inno all'irrisolutezza*, Mimesis, Milano-Udine 2015; id., *Tutto per nulla. La filosofia di William Shakespeare*, Bompiani, Milano 2016.

²¹ E. Severino, *La coscienza. Pensieri per un'antifilosofia*, Giulio Vanini, Brescia 1948. È da segnalare lo sforzo di Donà nel recuperare la partitura severiniana di *Zirkus Suite*, apprestandone un'edizione e predisponendo la registrazione in CD di una nuova esecuzione, riarrangiata eliminando il pianoforte e lasciando solo i fiati, che sarà pubblicata da Mimesis nel corso del 2018.

²² E. Severino, *La coscienza. Pensieri per un'antifilosofia*, cit., p. 86.

che nel cuore del Novecento filosofico, dalle posizioni di Carnap di cui si diceva all'inizio. Vale la pena forse ricordare che si deve sempre a Severino la traduzione italiana de *La costruzione logica del mondo* (1928) di Carnap, pubblicata nel 1966 dai Fratelli Fabbri Editori, nella «Collana di filosofi contemporanei», promossa dal Centro di studi filosofici di Gallarate²³.

Il Severino successivo al suo «peccato di gioventù», pur rimanendo, come del resto Carnap, un grande appassionato di musica, esclude che questa possa essere il luogo di una riconsiderazione radicale della stessa forma del pensiero e della sua connessione con la vita. Nelle pagine mature de *Il parricidio mancato* Severino dedicherà un bel saggio alla musica considerata, tuttavia, alla stregua delle altre modalità del fare umano, come espressione del fondo nichilistico della vita. La musica canta «il divenire e la flessione del mondo», «la storia della musica è la storia della rievocazione del grido». Nella musica, infatti, risuona il grido originario, da cui anche il linguaggio umano deriva, che sta all'inizio della vita dei mortali sulla terra. Il grido, però, è espressione massima della violenza e della scissione: «Il grido indica in modo semplice e potente che l'inflessibilità del mondo ha ceduto in un punto. Il nemico ucciso, l'animale catturato e divorato, la donna posseduta, ma anche l'incombenza della morte e lo scacco subito e il corpo e l'anima dilaniati sono, da che i mortali si affacciano sulla terra, i punti cardinali dove l'inflessibilità del mondo cede. Sino a quel momento l'ordine inflessibile del mondo è una parete che non si lascia scalfire o si spera che non venga scalfita: i punti dove l'inflessibile è piegato, flesso, stanno sia al di fuori, sia all'interno del gridante. Il grido è lo schianto della parete che si incrina, come il tuono è lo schianto del lampo che incrina il cristallo del cielo»²⁴.

È in questa cornice luttuosa e dolorosa, quindi, che il grido può essere rievocato da quel canto degli uomini che è la più antica espressione della musica. Severino interpreta la musica, in coerenza con le coordinate del suo pensiero maturo, secondo la logica del rimedio nichilistico e del rispecchiamento, da parte della stessa evoluzione storica delle forme musicali (si pensi alla dodecafonia e allo sperimentalismo sonoro della musica contemporanea), della lacerazione originaria, della ferita del divenire. La musica è generata dalla discontinuità, nasce dalla rottura del silenzio e, prima o poi, come il lamento che segue al grido, si spegnerà nel silenzio. Il riportare l'origine della musica al grido rivela, più di tante articolazioni teoriche, che ciò che Severino pensa come «musica» non è il ritmo, ma la sua rottura, l'aritmia che esce dalla vita, che isola la morte, la violenza, l'eros nelle sue figure più cupe e crudeli, come esito di una volontà di potenza che giudica la vita stessa in quanto si scopre impotente e incapace di controllarla. Il pensiero di Severino, allora, cercherà un'altra via per ristabilire il controllo e non è un caso che nei luoghi dove più il suo pensiero si avvicinerà ad esporre questa via, tratteggiata con la figura del *destino*, non sarà la musica, bensì il *silenzio* a fare la

²³ La traduzione è stata recentemente ristampata: R. Carnap, *La costruzione logica del mondo. Pseudoproblemi nella filosofia*, a c. di E. Severino, Utet-De Agostini, Novara 2013.

²⁴ E. Severino, *Il grido*, in id., *Il parricidio mancato*, Adelphi, Milano 1985, pp. 41-61, pp. 47-48.

sua comparsa. In *Destino della necessità*, infatti, l'ipotesi di un linguaggio del destino è accennata parlando di «un linguaggio silenzioso e invisibile, guidato dalla convinzione che il silenzio e l'invisibilità possano mettere in risalto il risonante e il visibile»²⁵. Eppure il musicista dovrebbe sapere che il silenzio non è mai fuori della musica, ma è al suo interno, è una pausa, un elemento della sua grammatica.

Se adesso ci spostiamo sulle pagine di Donà dedicate alla musica, constatiamo subito che questa non viene intesa come epifenomeno di una concezione teorica elaborata a prescindere dalla musica stessa. La teoria è la musica e il pensiero pensa *nella musica*, che in quanto tale è ininterrotta espressione, *gioiosa e festiva*, del ritmo della vita. «La pienezza e la gioia che la musica sa donarci rifulgono sempre e solamente nell'evidente parzialità di un dato che può soddisfare al massimo grado nonostante la sua intrascendibile parzialità (mai, nella musica, abbiamo infatti a che fare con l'opera nella sua interezza – come nel caso delle altre arti; nell'ascolto musicale godiamo cioè sempre e solamente del non esser ancora compiuta da parte dell'opera. Quando essa si fosse compiuta, infatti, saremmo immediatamente rigettati nel silenzio e dunque nell'assenza dell'opera medesima)».²⁶ Da buon jazzista Donà non concepisce la musica a partire dal silenzio che contornerebbe l'opera, ma sa che l'opera, come la vita, *non è mai compiuta* (o, il che è lo stesso, che è perfetta solo nella sua incompiutezza) e che non possiamo non farne parte. La vita è come un'ininterrotta *jam session* e noi accadiamo con essa: non c'è un fuori, un *luogo del silenzio* – *from nowhere* direbbe Nagel, parlando della scienza²⁷ – da cui giudicarla²⁸. Si tratta solo di andare a tempo, ossia di sentirne il ritmo. Basterebbe leggere le pagine rispettivamente dedicate alla musica dai due filosofi per comprendere, quindi, la siderale distanza fra il pensiero di Severino e quello di Donà e di come il nucleo originale della riflessione del pensatore veneziano stia proprio nell'elaborazione straordinaria della *forma fluens* del jazz all'interno della cornice della filosofia e, in particolare, della tradizione metafisica, che in questo modo può assumere un senso inedito e finanche rivoluzionario.

Infatti, come il jazzista, il metafisico non sta fuori dal tempo, nel meta-tempo pietrificato dell'eterno, là dove il pensiero costruisce il suo contenuto per sottrazione ascetica della vita, ma *sulla soglia del tempo*, là dove il pensiero ascolta il ritmo, con suprema attenzione e pazienza, per rispondere alla frase musicale successiva, inventando, riprendendo e tradendo la sempre possibile ripetizione. Nella musica classica europea, che riecheggia le strutture platoniche della tradizione filosofica, il tempo è nell'esecuzione del brano, ma si dà l'astrazione retrograda

²⁵ E. Severino, *Destino della necessità*, Adelphi, Milano 1980, p. 569.

²⁶ M. Donà, *I ritmi della creazione*, cit., pp. 129-130.

²⁷ T. Nagel, *Uno sguardo da nessun luogo* (1986), il Saggiatore, Milano 1988.

²⁸ Il motivo della vita, così presente mediante le figure della musica, dell'arte e della riflessione sulla natura, nel pensiero di Donà, sembrerebbe confermare la tesi sostenuta da Roberto Esposito dell'importanza di questo tema come caratteristica connotativa e peculiare del pensiero italiano, cfr. R. Esposito, *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Einaudi, Torino 2016. Vedi anche E. Lisciani-Petrini – G. Strummiello (a c. di), *Effetto Italian Thought*, Quodlibet, Macerata 2017.

Sulla soglia del tempo

della spazializzazione della partitura, meticolosamente annotata, che ne mostra l'architettura *senza tempo e perfetta*, ossia come se fosse da sempre *passata*. Nel jazz, invece, l'improvvisazione riduce lo spartito ad una griglia scarabocchiata, ad un semplice pro-memoria, spesso tracciato in corso d'opera e subito rivisto, e talvolta neppure a quello. «Nel jazz», scrive Donà, «l'opera è sempre ancora da farsi. Sempre rivolta al futuro, la sua forma propria. Sempre in attesa di una soluzione. E non è grande opera se non muove a tale incessante ri-facimento. Ma cos'altro è l'essere umano se non un *farsi* mai pago del proprio risultato? E che sarà dunque tanto più conforme al proprio *vero* quanto più sentirà il bisogno di ricostituirsi, di rideterminarsi e quindi di aprirsi a sempre nuove possibilità»²⁹.

Il jazz, suggerisce il filosofo veneziano, rovescia l'archetipo platonico e l'utopia classica della partitura perfetta nel messianesimo della musica come continua tracimanza dell'esser-già del ritmo nel non-ancora della variazione. Non c'è controllo nel jazz e nel pensiero che lo ospita, ma pura esposizione vitale, perché nessuno e nessuna cosa ha più bisogno di essere salvata o preservata. Lo spazio diviene tempo, il ritmo spinge a guardare la temporalità non come successione di stati, ma come flusso che permea il corpo, che richiama la fusione con la materia (il legno del piano, del contrabbasso o della chitarra, l'ottone del sax o della tromba, le pelli dei tamburi della batteria) nella compenetrazione dei *patterns* possibili dello strumento con il movimento delle dita, delle mani o del fiato dei polmoni. Il tempo è allora il *tam-tam* che pulsa nelle tempie assieme al battito del cuore. L'opera non è realizzazione dell'*eidos*, ma *antieidos*, infiorescenza della minima determinazione empirica, dell'accadimento accidentale e delicato, della singola esecuzione che si fa opera ogni volta unica ed essenziale, ma ogni volta esposta, fragile e vulnerabile, insicura come la vita dei viventi, benché in fondo incredibilmente appagata e serena.

In questa prospettiva, allora, il tratto metafisico del jazz raggiunge il suo traguardo quando diviene espressione pura della *singularità*, l'impensato fondo del pensiero che sempre ci attende. Come scrive Donà, nel jazz «ogni musicista è *il proprio suono*; e in questo senso il fraseggio, la tecnica, lo stile non sono mai separabili dalla *voce* che li manifesta»³⁰.

L'avventura del *lógos* occidentale era iniziata all'insegna dell'abbandono della singularità della voce empirica per un dialogo silenzioso e interno all'anima disincarnata. «Ciò che noi chiamiamo pensiero», avvisava Platone per bocca dello Straniero di Elea, «è un discorso che si svolge internamente, senza emissione di voce (*áneu phonês*), come un dialogo dell'anima con se stessa» (*Sofista* 263e 3-5). Nel jazz la voce, invece, ritorna, prepotente e soave, irriducibilmente singolare e libera, proprio perché consapevolmente esposta al ritmo dell'evento: «il jazz è una musica in cui, proprio nel riuscire a corrispondere adeguatamente al tutto che non è mai un tutto – e quindi al cosmo e alla sua armonia intrascendibile – il singolo esiste veramente, e in quanto tale si mette in gioco, facendosi

²⁹ M. Donà, *Filosofia della musica*, cit., p. 161.

³⁰ Ivi, p. 186.

Andrea Tagliapietra

riconoscere per quel che esso davvero (*non*) è. Facendosi riconoscere cioè nella sua verità paradossale e assolutamente imparagonabile». ³¹ Come nell'esecuzione torinese del celebre standard *My Funny Valentine* dell'8 novembre 1959, in cui la voce melanconica e roca di un giovane Chet Baker canta e fraseggia con la sua tromba già inconfondibile, evocando il buffo mutare delle smorfie infotografabili (*Unphotographable*) di un volto amato, che diventano l'opera d'arte (*my favorite work of art*) di cui non si vorrebbe cambiare neanche un solo capello (*but don't change a hair for me*).

tagliapietra.andrea@hsr.it

³¹ M. Donà, *Filosofia della musica*, cit., p. 199.