

## Attrezzaria

### RISPOSTA A MARIO ALFIERI, *PENSIERO E GERARCHIE*

Alessandro Carrera

Gentile Mario Alfieri,

innanzitutto la ringrazio della sua lettera, che mi dà l'opportunità che di chiarire meglio la mia posizione riguardo al tema del pensiero non gerarchico che ho proposto nel nostro incontro a Mechrí.

Lei ha colto un problema cruciale: la natura del “come” e il rischio che il “come” istituisca a sua volta una gerarchia nel momento in cui si presenta come più risolutivo del “che cosa”.

La prima risposta che le posso dare comporta una chiarificazione genealogica, non tanto in sé, quanto rispetto alla mia storia personale. Si tratta, per me, di pervenire a una disposizione topologica dei campi del sapere o, se vogliamo essere fenomenologicamente rigorosi, delle ontologie regionali (intese ovviamente in senso molto lato).

Come ho detto nel corso del nostro incontro, per quanto riguarda la mia biografia intellettuale posso datare, ma solo retrospettivamente, la nozione di pensiero non gerarchico all'abolizione della gerarchia tra i suoni nella serie dodecafonica di Schönberg, un'idea che Schönberg stesso fa risalire al “non c'è né sopra né sotto, né destra né sinistra” di Emmanuel Swedenborg filtrato dalla *Séraphita* di Balzac, ma che poteva trovare anche nell'episodio dell'“uccello Saggezza” dello *Zarathustra* di Nietzsche, del quale era probabilmente a conoscenza. Aggiungo subito di essere perfettamente cosciente che la serie dodecafonica si presenta a sua volta come principio gerarchico il cui fine consiste nel sostituire la tonalità e la modalità, ma non *al suo interno*, dove ogni nota si presenta come equivalente a un'altra.

La seconda istanza mi si è presentata con lo studio dell'alchimia e del pensiero ermetico, il cui principio fondamentale (l'equivalenza tra microcosmo e macrocosmo) è espresso con la formula della *Tabula Smaragdina* che qui semplifico: “Come in alto, così in basso, per compiere il mistero della Cosa Unica”. La Cosa Unica, lo devo precisare, non è tra i miei interessi; anzi mi fa un po' paura. Mi riguarda di più la prima parte della frase.

La terza istanza, di cui non ho parlato a Mechrí, viene dall'opera di un bizzarro, irregolare antropologo americano di nome Harry Everett Smith, che nel 1952 curò una fondamentale *Anthology of American Folk Music*, ignorando tutte le classificazioni in vigore nell'etnomusicologia e sostituendole con il principio ermetico già ricordato. In conseguenza del quale, se ciò che è in alto è come ciò che è in basso allora la folk music, che nel medioevo sarebbe stata chiamata *musica instrumentalis* e come tale non avrebbe goduto di nessuna dignità culturale (ne fa fede il *De musica* di Severino Boezio), è il perfetto equivalente (basso) della “musica delle sfere” di pitagorica memoria. A riprova, Smith mette sulla copertina della sua antologia (che nel 1952 vendette 200 copie, ma che poi cambiò davvero la storia della musica, non è un'esagerazione) un'immagine tratta dall'*Utriusque Cosmi Historia* di Robert Fludd (1617-1621), un classico del neoplatonismo ermetico del XVII secolo, in cui si vede la mano di Dio che accorda il salterio del mondo.

Riassumendo, la musica più alta è “come” la musica più bassa. Attenzione: non è “meglio” e non è “peggio”; è “come”. Qui sta tutta la differenza. E tutto il problema.

Non si tratta dunque di adottare una “tecnica” di pensiero. Si tratta di mettere tra parentesi le scale di valori che mettono in gerarchia i vari campi dell'espressione, per constatare invece che cosa questi campi hanno in comune indipendentemente dalla complessità di linguaggio che ogni campo raggiunge al suo interno e che, come tale, può benissimo risultare incommensurabile agli altri campi. Qui vale ciò che aveva da dire Wittgenstein (riprendo una citazione che ho già utilizzato nel mio *La consistenza della luce* del 2010):

«Considera, ad esempio, i processi che chiamiamo “giuochi”... Che cosa è comune a tutti questi giuochi? – Non dire: “Deve esserci qualcosa di comune a tutti, altrimenti non si chiamerebbero ‘giuochi’” – ma *guarda* se ci sia qualcosa di comune a tutti. – Infatti, se li osservi, non vedrai certamente qualche cosa che sia comune a *tutti*, ma vedrai somiglianze, parentele, e anzi ne vedrai tutta una serie». (*Ricerche filosofiche*, par. 66, a cura di M. Trincherò, Einaudi 1967, p. 46)

In altre parole, non posso paragonare in senso gerarchico la complessità dell'*Arte della fuga* con la semplicità di una canzone folk. Ma, gerarchia di complessità a parte, il problema è capire che cos'hanno in

comune. Béla Bartók, che era sia un raffinatissimo compositore colto sia uno straordinario ricercatore di musica popolare, ha espresso molto bene il rapporto tra i due mondi: un brano di folk music può essere tanto “compiuto” quanto il più sofisticato pezzo di musica classica, perché in quel brano che magari dura un minuto si sono cristallizzati secoli di pensiero musicale elaborato da intere culture che non avevano a disposizione il privilegio, o l’arma a doppio taglio, della scrittura. Oppure avevano cose da dire che nella scrittura codificata della musica colta occidentale semplicemente non si potevano scrivere, non c’erano i “segni” per poterlo fare. Per citarlo direttamente: «Perciò quelle melodie raggiungono la più alta perfezione artistica, perché esse sono veri esempi di come si possa esprimere, nel modo più perfetto, nella forma più sintetica e con i mezzi più moderni, un’idea musicale». (*Scritti sulla musica popolare*, a cura di D. Carpitella, Bollati Boringhieri 1977, p. 46).

Qui mi sento di aggiungere qualcosa. Quando una pratica raggiunge il suo livello di massimo sviluppo, quando insomma si esprime “nel modo più perfetto”, non in relazione ad altre pratiche ma a se stessa; quando non le possiamo chiedere ulteriori sviluppi perché così facendo entreremmo in un’altra pratica o in un altro insieme di pratiche, allora possiamo far valere la potenza del “come”.

Durante il nostro incontro ho accennato al tema della “non contemporaneità”, un concetto fondamentale in Ernst Bloch, vale a dire la constatazione che non tutti i popoli e non tutte le culture vivono nello stesso tempo storico, ma non ho potuto poi né approfondirlo né esporre le mie riserve.

Nella Germania che stava diventando hitleriana, questa è la tesi di Bloch esposta in *Eredità del nostro tempo* (a cura di L. Boella, Il Saggiatore 1992): le città vivevano un tempo diverso dalle campagne. Le campagne erano “indietro” storicamente rispetto alle città, e quindi più spaventate e conservatrici. Hitler ha saputo sfruttare questa non contemporaneità, della quale gli intellettuali progressisti della Repubblica di Weimar non avevano saputo farsi carico. La stessa spiegazione è stata avanzata, pur senza riferimenti a Bloch, per spiegare l’elezione di Donald Trump in America e l’avanzata di Marine Le Pen in Francia.

Tale analisi ha i suoi meriti, ma se viene utilizzata senza correttivi non è più soddisfacente, e in effetti non lo è mai stata (si vedano in merito le critiche a Bloch di Benjamin e Adorno). Primo, perché presuppone una nozione di sviluppo storico “correttamente dialettico”, sostanzialmente lineare, al quale si affiancherebbero altri sviluppi dialetticamente falliti. Secondo, perché accanto alla non contemporaneità va considerata la *compresenza*, nello stesso “presente storico”, di posizioni e situazioni non confrontabili tra loro, e che pure accadono contemporaneamente.

Ebbene, questa compresenza è più rilevante della non contemporaneità. Anche Bloch in fondo lo comprende (ma non sempre e non abbastanza) in quelle occasioni in cui interpreta l’eredità del presente come un bottino da conquistare, come ciò che dobbiamo ereditare (assimilare, capire) qui ed ora perché sta accadendo qui ed ora.

Se non cogliamo questo aspetto della “consistenza del presente” (lo potrei chiamare così) possiamo cadere nell’errore di credere, che ne so, che la guerra nei Balcani degli anni Novanta sia stata il risultato di un odio atavico tra le popolazioni coinvolte, o che il sorgere del fondamentalismo islamico costituisca un puro rigurgito del passato. Nessuna di queste due ipotesi regge a un esame approfondito. La guerra nei Balcani è stata in buona parte il risultato di una campagna di disinformazione di massa realizzata con mezzi modernissimi, mentre il radicalismo islamico è un fenomeno tanto contemporaneo, moderno o postmoderno quanto l’ultimo modello di iPhone.

Dopo questa digressione, che è anche una premessa alla prossima argomentazione, torno agli esempi musicali. Nel mio libro su Bob Dylan ho sostenuto che la musica rock degli anni Sessanta era tanto d’avanguardia quanto lo erano i contemporanei (compresenti) esperimenti della scuola di Darmstadt o le pratiche di improvvisazione del free jazz. Non per le melodie e le armonie, che nel rock sono molto più semplici, ma per l’utilizzo della timbrica, degli spazi e dei volumi sonori. È in questo senso che i Beatles sono “come” Stockhausen e che Bob Dylan è “come” Miles Davis. Non “più” o “meno” ma “come”. Se vogliamo badare al “più” e al “meno”, Stockhausen dovrà essere paragonato a Boulez e a Bruno Maderna, e i Beatles dovranno essere paragonati ai Rolling Stones e a Jimi Hendrix (posto che l’esercizio abbia un qualche valore epistemico); ma se badiamo al “come” (che non si limita all’impatto sociale o alla funzione che la musica assolve; non è di funzionalismo antropologico o culturale che sto parlando), allora un intero universo di canoni orizzontali (non verticali) ci si spalanca davanti. Perché è chiaro che un canone (una gerarchia interna) prima o poi si riforma. Non a caso ho citato Boulez e non qualche oscuro epigono dell’avanguardia; non a caso ho menzionato i Beatles e non un qualunque gruppo di musica leggera di impatto trascurabile. È vero che sarebbe possibile stabilire rapporti di forma, di contenuto e di “comunanza” tra i livelli alti e bassi di ogni pratica, ma il discorso ci porterebbe troppo lontano e non è possibile affrontarlo qui.

Però mi posso spingere un poco più in là. In base all'assunto della compresenza (che accade nella storia, non lo nego, ma non dipende dal divenire storico), un oscuro bluesman del Delta del Mississippi è tanto modernista quanto T.S. Eliot. Ancora una volta, non ho detto "più" o "meno"; ho detto "tanto... quanto". Per riprendere la terminologia usata da Bartók, un blues di Skip James, che magari a insaputa dell'autore stesso ci ha messo secoli per arrivare fino a noi nell'ultima forma che ha assunto, è "perfetto".

Che cosa si intende con perfetto? Perfetto è ciò che non può essere migliorato. Non è "arretrato" rispetto a niente, non è né semplice né primitivo. *Nel nostro tempo*, ha raggiunto la sua forma finale, esattamente come l'ha raggiunta, sempre nel nostro tempo, una poesia di Eliot. Un blues di Skip James potrà cambiare ulteriormente in futuro (nel passaggio da una gola a un'altra, dicevo). Una poesia di Eliot cambierà nel senso che la leggeremo con altri occhi, con altri criteri di interpretazione. Riuscire a considerare Skip James e T.S. Eliot sul piano della compresenza, pur sapendo che appartengono anche a piani diversi, è ciò che intendo per pensiero non gerarchico.

Ho parlato di musica finora, ma quello che descrivo non è forse già successo nel campo delle arti figurative? Giulio Carlo Argan sosteneva che con Andy Warhol l'arte dell'Occidente aveva raggiunto la sua conclusione. L'affermazione è vera se le togliamo il *coté* apocalittico e consideriamo che dopo Andy Warhol l'arte ha perso ogni verticalità. Dove sono i canoni, dove sono le tendenze dominanti, se non quelle stabilite volta in volta dai mercati dell'arte in competizione fra loro? E perché l'arte contemporanea genera, anche nella condizione apparentemente anarchica in cui si trova, uno straordinario interesse sia critico sia economico? Non sarà forse perché ha fin troppo astutamente abbracciato le possibilità che la totale orizzontalità le permetteva? E perché la stessa diagnosi non potrebbe essere formulata per altre arti? Tutto sommato, tra Andy Warhol e David Bowie, chi dei due era più intellettuale? A me pare ovvio che lo fosse David Bowie (l'unico artista rock sul quale un filosofo, Simon Critchley, ha scritto un intero libro, tradotto recentemente dal Mulino). Perché dunque non si dovrebbe dare a un David Bowie lo stesso credito intellettuale che a Andy Warhol non si può più negare?

Lei mi chiede anche "come si fa a innalzare propriamente e concordemente il livello dei discorsi? Come e chi valuta e stabilisce l'innalzamento del livello?"

Alla prima domanda non c'è risposta. Non c'è una regola che produca con certezza l'innalzamento del livello del discorso intorno a una singola pratica. O accade o non accade.

Alla seconda domanda, la risposta è: le comunità degli interpretanti, che adottando un libro, un pamphlet, una semplice tesi (ma anche una poesia, una canzone, un'opera figurativa, un'*icona*) e grazie ai loro lavoro trasformano quell'enunciazione in un macrotesto composto di discussioni scritte e orali, tesi di laurea, libri, voci di enciclopedia, pagine di antologie, siti web, documentari, qualunque cosa la semiosfera ci metta a disposizione. Un mio collega americano, professore di latino, un giorno mi ha detto, a proposito di Foucault, che come storico e studioso del mondo classico lascia molto a desiderare, ma non si possono più discutere i temi che lui ha trattato senza tener conto del suo lavoro. Ha alzato il livello della conversazione anche tra i classicisti. Un autore può contribuire al livello della conversazione anche con i suoi errori. All'incirca, questo era ciò che che Derrida diceva di Sartre.

La tecnica implica una diacronia, osserva lei; fa riferimento a una tradizione. Ed è vero. Ma lo sguardo della compresenza e sulla compresenza è sincronico. È lì che sta il suo potere. Non nel negare la diacronia (e quindi lo sviluppo delle pratiche), ma per coglierle nel momento in cui "appaiono" contemporaneamente sullo stesso sfondo, portandosi dietro tutte le differenze del loro sviluppo senza poterle mostrare diacronicamente.

Certo, questa è (anche) la globalizzazione. Ciò che Nietzsche chiamava il museo della storia è oggi, e non solo da oggi, il centro commerciale del presente. Non possiamo ignorare l'evidenza: tutto ciò che cinquant'anni fa era considerato cultura (poesia, letteratura, filosofia) oggi è subcultura, così come non possiamo ignorare che ciò che cinquant'anni fa stava alla periferia della cultura (i generi letterari e cinematografici minori, i palinsesti televisivi, la moda, la *popular music*, i videogiochi), oggi ne occupa il centro (commerciale e non).

Ma cominciare a pensare non in termini di ciò che è meglio e ciò che è peggio (ah, quando c'era x; non come oggi che c'è solo y), bensì in termini di come x è anche y, e come y è anche x, forse è un modo concreto di avvicinarci alle pratiche che circondano la nostra vita, nonché di navigarle senza farsi travolgere.

Grazie ancora di avermi sollecitato a queste riflessioni, che spero non siano inutili.

(24 maggio 2017)