

Il respiro atemporale della musica in Jeanne Hersch e Simone Weil

di *Stefania Tarantino**

Abstract

This essay offers a broad overview of the reflections developed by Jeanne Hersch and Simone Weil about the relationship between music and time. The originality of their perspective consists in the importance they assign to the circular motion of time. Both are convinced that the contemplation of time is the very key to the life of men as a lived feeling, to be understood not only as a pure aesthetic code, but as a political and educational code which involves the affective dimension. Music introduces us to the proper dimension of a non-objectifiable experience that springs from the very depths of consciousness. Indeed, the laws governing consciousness are irreducible and irrepressible, and true freedom means obedience, a new creation from the datum of perception. In creative and receptive activities, the possibility of infinity that we have within us is always conditioned by the necessity of finite time. This essay ends with the analysis of a few evocative pages by Simone Weil suggesting that the sea and music share the same timeless breath of time.

Keywords: Music, Simone Weil, Jeanne Hersch, Time, Active receptivity.

La musica pensa. Pensa anche sé stessa. Ed è plasmata dalla stessa sostanza del nostro pensiero. Anzi, quest'ultimo – quando fosse pensabile! – implicherà necessariamente il ricorso al modello musicale. Si tratta di una sorta di consustanzialità, di una reciproca, simmetrica, attrazione gravitazionale tra entità diverse, mai davvero separabili, anche se comunque interagenti.

Terni (2011)

* Università degli Studi di Salerno; starantino@unisa.it.

1. Moto circolare e moto lineare del tempo

Jeanne Hersch e Simone Weil condividono un'attenzione profonda per la musica. In Jeanne Hersch essa rappresenta un presente eterno, qualcosa che passa e non passa, una miniatura d'eternità; in Simone Weil, è esperienza estatica, spazio chiuso in un mare aperto, ove la successione delle note rende sensibile la circolarità del tempo. Per entrambe, la musica è respiro di un pensiero in azione, gemma d'eternità incastonata nel divenire. L'intreccio tra musica e tempo rinvia al passaggio dall'indefinito al finito, al perfettamente compiuto di ciò che, a partire da un inizio e da una fine, produce un tipo di movimento che incrocia il moto lineare e il moto circolare del tempo. La musica ha un'importanza cruciale nelle loro riflessioni perché porta a una trasformazione del pensiero, in cui la percezione dello scorrere del tempo si sottrae alla relazione causale e cambia di segno: non è più solo esperienza del tempo lineare che, nella scansione del prima, del presente e del dopo, si dirige verso una meta finale, ma è anche tempo ciclico, un andare e un venire, che ha il sapore dell'eternità.

Per Simone Weil, «la contemplazione del tempo è la chiave della vita umana. È il mistero irriducibile sul quale nessuna scienza fa presa. L'umiltà è inevitabile quando si sa di non essere sicuri di sé per l'avvenire. Si raggiunge la stabilità soltanto abbandonando l'io che è soggetto al tempo e modificabile. Due cose irriducibili ad ogni razionalismo: il tempo e la bellezza. È da qui che occorre partire» (Weil, 1993, p. 65).

Un punto di partenza che dà avvio anche al pensiero di Jeanne Hersch, quando scrive che l'opposizione tra ciò che è permanente e ciò che è soggetto al cambiamento caratterizza dall'interno la nostra umanità e dà vita a «quel presente decisivo che struttura il tempo di un essere libero» (Hersch, 2009, p. 66). Un'opposizione necessaria alla costituzione del nostro essere, che non può essere annullata, pena la perdita del carattere peculiare che assume l'umanità in noi. Ecco perché è essenziale riflettere sul nostro modo di relazionarci al tempo, su ciò che passa e ciò che resta nella nostra vita: è soltanto facendo i conti con il *tempo vissuto* che è possibile cogliere l'elemento atemporale che giace nel cuore stesso della nostra esistenza.

2. Il sentimento *vissuto* del tempo

Sin dal primo lavoro, dedicato alla filosofia di Henri Bergson¹, si evince il profondo interesse di Jeanne Hersch per la questione dei tempi che

1. Nel 1931, appena ventunenne, Jeanne Hersch scrisse la sua tesi di laurea sulla filosofia di Henri Bergson, con cui successivamente ebbe la possibilità di discutere e confrontarsi (cfr. Hersch, 2001).

s'intersecano nella vita. Riflette sulla loro irriducibilità, sul loro essere inesorabilmente legati alla condizione umana che si trova a vivere oscillante tra determinismo temporale e presente atemporale. In questo incrocio, la paradossalità dell'esistenza consiste nel vivere, congiuntamente, in un tempo pensabile e misurabile e in un altro essenzialmente impensabile e metafisico. Due dimensioni che normalmente si escludono, ma sono indispensabili per l'esercizio pieno della libertà umana. La musica le intreccia *incarnando* la contraddizione. Il tempo della musica, infatti, «attualizza e riconcilia le contraddizioni inconciliabili del tempo vissuto» (ivi, p. 71) facendoci entrare in questo «impensabile presente eterno» (Hersch, 2000, p. 69) che offre una nuova realtà alla nostra esperienza percettiva e alla nostra affettività.

Partendo dall'evidenza che solo nel tempo contingente dell'*ora* ci è dato agire, prendere una decisione e trasformare le cose, Jeanne Hersch indaga quel «presente decisivo che struttura il tempo di un essere libero» (Hersch, 2009, p. 66) e fa di una durata finita qualcosa d'infinito. Non si tratta di un'eternità atemporale, che annulli il divenire, non dell'immobilità di ciò che è in assoluto fuori del tempo e non ha storia, come quel che ritroviamo nelle figure geometriche, nell'uno parmenideo, nella narrazione della storia cristiana ed ebraica, che racconta eventi impensabili dal punto di vista umano (ivi, p. 68). Il tempo dell'opera musicale è sentimento *vissuto* del tempo, sta sempre dentro un presente storico, che «si caratterizza per la *presenza* del mondo a un soggetto, al quale permette di compiere un'azione nel mondo» (ivi, p. 123). Antigone ne è la figura esemplare perché, seppur nel mondo di Creonte, con la sua azione apre un varco all'eternità². Per Jeanne Hersch si tratta, dunque, di non mancare il presente, di avere una “presa” sul reale; essere presenti, tutti interi, nell'ora dell'azione. L'importanza della musica sta nel fatto che si genera nel cuore del tempo vissuto e riguarda un *fare* che, a partire dalla lacerazione insita nella condizione umana, «taglia il tempo ordinario, lo squarcia, l'attraversa, lo supera, *senza tuttavia annullarlo*» (ivi, p. 98).

È il *quer zur Zeit* jaspersiano: il carattere essenziale della storicità dell'essere umano che, solo nell'assumere la necessità di ciò che è ed esiste, ha la possibilità d'inventare, di prendere una decisione incondizionata e vivere in pienezza la libertà. Tutta la filosofia di Jeanne Hersch è

2. Così scrive Jeanne Hersch: «A questo livello, nello stesso senso, la libertà più libera, che sfugge nella maniera più assoluta alla costrizione esterna, è quella che coincide con la necessità – non potrebbe essere diversamente – o con l'obbedienza alla legge che essa ricrea. È la libertà inflessibile di Antigone, che rifiuta di sottomettersi all'ordine del re Creonte, nonostante la minaccia di morte, per “obbedire alle leggi non scritte degli dei”» (Hersch, 2009, p. 82).

saldamente ancorata al pensiero di Karl Jaspers, da cui discendono molte delle sue intuizioni, opportunamente rielaborate a partire dalle domande fondamentali. Per ciò che riguarda la riflessione sul tempo, è innegabile il legame con la riflessione jaspersiana sulla storicità. Come scrive Giuseppe Cantillo, infatti, per Jaspers

la libertà esistenziale non è né assoluta, né infinita, ma è reale, concreta, proprio perché è consapevole del limite, del dato a partire da cui si attua, collaudando nella situazione le possibilità reali che vi sono comprese. Grazie alla coscienza della storicità l'esistenza rifugge da ogni utopia e da ogni norma posta fuori del tempo e considerata valida in modo assoluto. In questo senso la storicità è unità di tempo ed eterno. Essa si attua nella *pienezza dell'istante presente* che è il tempo dell'esistenza (Cantillo, 2002, p. 78)³.

La pienezza dell'istante presente incarnata dalla musica è esattamente questa unità, questa peculiare durata, che è *cifra* di una contraddizione vitale, feconda per l'*agire*, per quel *fare* umano in cui l'eternità non annulla il divenire, la molteplicità non è il contrario dell'Uno, l'assenza non si dissolve nel nulla ma si reitera in una presenza che simbolicamente inscrive l'infinito nel finito (Hersch, 2009, p. 68). Per renderci partecipi di questa unità offerta dalla musica, Jeanne Hersch ci invita a entrare con lei in una sala dove sta per iniziare un concerto:

Abbiamo atteso a lungo questo concerto. Adesso siamo nella sala, sono gli ultimi istanti, i musicisti accordano gli strumenti, e penso ancora al lavoro che ho dovuto interrompere per essere lì, mi preparo a riprenderlo tra poco. Poi il silenzio. La bacchetta del direttore d'orchestra si solleva. La prima nota scivola come un'increspatura sull'acqua o sul fondo dell'anima. Il tempo è scomparso. È appena sorto un altro tempo, completamente diverso (cfr. ivi, p. 75).

Un'immagine simile si ritrova in una lettera che Simone Weil scrive a Joë Bousquet quando gli dice che per accettare tutto ciò che esiste bisogna amare l'impossibile insito nella creazione. Solo al fondo della sofferenza, infatti, è possibile squarciare il velo della nuda bellezza del mondo e solo allora l'eterno irrompe nel tempo, come nell'attimo d'attesa che precede l'inizio di un concerto⁴. Dal momento in cui il concerto ha inizio, abbia-

3. Subito dopo questa riflessione sulla storicità come unità di tempo e di eternità, Cantillo cita questo passo di Karl Jaspers: «Esistere significa approfondire l'*istante*, significa realizzare la *pienezza* temporale del presente che, pur implicando il passato e il futuro, non si risolve né nell'uno, né nell'altro» (Jaspers, 1996, p. 598).

4. Così scrive: «È per questo che la morte mi incute timore, come quando a un concerto mi accorgo che un grande violinista è in procinto di dare il primo colpo d'archetto nel momento in cui non sono ancora perfettamente pronta ad ascoltare. È una gioia così grande che non deve arrivare prima del tempo». Nella nota dei curatori del volume si fa ri-

mo la percezione di un tempo altro che rompe la continuità di quello ordinario, scandito dalla successione delle ore del giorno. Riflettendo sulla differenza tra necessità meccanica e necessità musicale a partire dalle considerazioni di Kant sulla bellezza come accordo tra l'immaginazione e l'intelletto, una giovanissima Simone Weil scrive:

La necessità meccanica è sempre ipotetica; il suo vero nome è possibilità. L'opera d'arte, al contrario, comincia realmente; quando un artista si mette al piano, l'istante che precede la prima nota prepara questa nota, è vero, nella misura in cui il pianista non può suonare senza il piano e senza mani; ma non contiene in germe la prima nota. Al contrario, la prima nota contiene in germe la seconda. E tuttavia questa seconda nota non può essere prevista. Ma, una volta suonata, nessuno ha l'idea che avrebbe potuto essere un'altra (Weil, 1999a, pp. 116-7, n. 9).

La sospensione del tempo offerta dalla musica libera dalla morsa della vita attiva, rompe la condizione del presente abituale per restituirci all'ascolto interiore, quello che ci fa partecipi, seppure solo per un istante, di uno spazio infinito, che rende conto della nostra "smisurata" misura interiore. È lì che ritroviamo la memoria di ciò che ci appartiene nella distanza, di ciò che sappiamo essere nostro nella separazione e nell'assenza: quella pienezza perduta che sta nel cuore del tempo e ci è inaccessibile. La musica, per Jeanne Hersch, è il simbolo stesso dell'esilio, dell'impossibilità di avere un luogo proprio⁵; è apertura di uno spazio immaginario, ma realmente vissuto nel fluire atemporale del tempo della musica, in cui successione e simultaneità, continuità e discontinuità, svolgimento e avvolgimento, libertà e necessità si accordano e non sono che una sola e identica realtà.

3. Tra libertà e necessità

È soprattutto a partire dal nesso di libertà e necessità, riunite in modo esemplare dalla musica, che il pensiero di Jeanne Hersch sembra ispirarsi a quello di Simone Weil. Attraverso di lei, approfondisce il ruolo della musica come chiave di volta per comprendere la posta in gioco della libertà. Cerca di chiarire il significato dell'espressione "accogliere la musica con la nostra libertà", dal momento che la «vera libertà è molto simile a quella che la musica crea o accoglie» (Hersch, 2009, pp. 81-2). Nel fare questo, ci chiede anzitutto di non confondere l'esercizio

ferimento a quella frazione infinitesimale di tempo, quasi impercettibile, che apre alla piena concentrazione dell'ascolto musicale, in analogia con l'attimo in cui la coscienza avverte il sopraggiungere della morte (Weil, 2015, p. 87).

5. Mi permetto qui di rinviare al mio: *La libertà in formazione. Studio su Jeanne Hersch e Maria Zambrano* (Tarantino, 2008, pp. 153-8).

della libertà con l'affermazione di un capriccio arbitrario e ci invita a non associare la musica a un mero momento di svago e d'irresponsabilità. Si tratta invece di associarla al nutrimento fondamentale della nostra vita spirituale, alla trama temporale della nostra soggettività, che si costituisce nel punto d'intersezione tra libertà e necessità. A tal proposito si appoggia alle riflessioni svolte, nel 1961 (Ansermet, 1995), dal direttore d'orchestra Ernest Ansermet che non solo, come vedremo più avanti, incontra il pensiero weiliano, ma si immette anche nella traiettoria tracciata dal pensiero fenomenologico di Husserl che intende la percezione come attività *preriflessiva*⁶. Sostiene e scrive che ciò che fa la libertà del compositore e dell'ascoltatore è la sottomissione alle leggi tonali della musica. È proprio partendo da questo assunto che definisce falsa e irrazionale la dodecafonia di Schönberg, dal momento che la dissonanza che produce viola la strutturazione della coscienza umana da cui provengono le regole della composizione musicale. Lo "sradicamento" dalla struttura tonale, che affonda nel tempo psichico della coscienza e nella cadenza respiratoria, comporta la perdita di quel vissuto interiore e universale che costituisce il sostrato affettivo da cui la musica si origina.

Il *fare* della musica un prodotto della nostra teorizzazione, in cui *tutto è permesso*, equivale a una perdita di realtà, e quindi di senso. E questo perché il *corpo* della musica è in primo luogo affettività che precede qualsiasi teorizzazione. Tutto il discorso di Ansermet è teso a farci comprendere che la musica non è mera espressione di sentimenti, ma un movimento in cui «un sentimento in atto comunica con un sentimento in atto» (ivi, p. 111; cfr. Hersch, 2009, p. 103), in quanto l'esistenza umana è sempre immersa in un ambiente percettivo segnato dalla messa in atto di una *libertà necessaria*. Il movimento del pensiero e quello musicale sono prima *sentiti*, poi *pensati*. La specificità del linguaggio musicale – che è linguaggio del cuore – è di essere vincolato innanzitutto alla sfera affettiva e svincolato da un'espressività che abbia il compito di *dire* o *esprimere* qualcosa. Il senso musicale di un'opera, scrive Jeanne Hersch, «nasce dal dispiegarsi di una forma, attraverso il tempo, insieme successivo e simultaneo, che essa stes-

6. «Già da come affrontiamo il fenomeno sonoro il lettore si renderà conto della necessità – in cui si trovava il fenomenologo – *di liberarsi del punto di vista scientifico*, non perché esso non sia utile, al contrario, ma perché gli è insufficiente. [...] Il fenomenologo cerca di riconoscere nelle *qualifiche* che portano le cose ai suoi occhi ciò che vi è di se stesso in quanto uomo e, nella coscienza che egli ne ha, ciò che gli viene dalle cose; abbandona così l'ideale della *conoscenza assoluta* ma unilaterale che pervade l'uomo di scienza ed il filosofo per obbedire alla necessità di *capire*, dove il solo mezzo per capire è quello di cogliere dei *rapporti*, e nel caso particolare di cogliere il rapporto tra un determinante e un determinato, giacché il fenomeno dell'uno diventa chiaro grazie al fenomeno dell'altro, e l'altro fenomeno grazie a quello del primo» (Ansermet, 1995, p. 12).

sa genera» (ivi, p. 84). È la forma irriducibile della nostra libertà ciò che emerge nella musica.

Definendo la libertà come «obbedienza assoluta a regole create» o «ricreate nella loro messa in opera» (ivi, p. 82), Jeanne Hersch fa dunque riferimento a quella originaria condizione di senso già da sempre data che, nell'obbedienza senza costrizione, si rivela *cifra* di un'invenzione libera e necessaria allo stesso tempo. Ciò che qui è in gioco non è il libero arbitrio, ma l'intimo intreccio tra il fare e il patire. Si tratta di un pensiero che troviamo anche in Simone Weil, quando scrive che la libertà è obbedienza, aderenza alla legge, alla regola (Weil, 1982, p. 112). Anche per lei la pretesa di svincolarsi dalla necessità per il dispiegamento di una libertà illimitata è qualcosa di assolutamente illusorio che condanna a un altro tipo di schiavitù⁷. Solo apparentemente, infatti, l'essere umano pensa di dominare le forze che lo sovrastano. In realtà, quando smarrisce completamente la nozione di necessità, è da queste forze che si trova dominato. Le leggi che stanno a fondamento della nostra coscienza sono irriducibili e ineliminabili; la *vera* libertà, quindi, non è altro che consentire a esse, per *ricrearle* attraverso un lavoro metodico. Con Bacon, Simone Weil sa che si comanda alla natura solo obbedendole, ma sa anche che solo una libertà *concepita* come limite genera una libertà diversa dal puro e semplice arbitrio. La libertà non equivale a fare ciò che si vuole, nell'assenza assoluta di limiti, non è questione di scelta, di volontà: è un non poter fare altrimenti da ciò che si fa. Essa, dunque, è strettamente intrecciata al limite (*Grenze*), è riconoscimento di quella realtà oggettiva in cui siamo immersi e che ci rende partecipi di qualcosa che ci sovrasta e si mostra persino nell'invenzione umana, intesa come scoperta di ciò che è già contenuto nella realtà. Una tale consapevolezza, il sapere che l'infinito si dà sempre all'interno del finito, che «il corpo umano è immerso nel mondo come un'onda nell'oceano» (Weil, 1999a, p. 149), impone la rinuncia all'illusoria pretesa di essere al centro del mondo, a quell'antropocentrismo che ha segnato disastrosamente il rapporto con esso e con gli altri viventi. Tale rinuncia, oggi più che mai necessaria, non costituisce una «condanna», una perdita, ma, al contrario, rappresenta l'assunzione della consapevolezza profonda del fatto che siamo una piccola parte del tutto che ci avvolge. La sola possibilità per aprirci a una nuova forma di coscienza che, a partire

7. «Legge nuova: Comandare alla natura obbedendole. Faust: Stünd'ich, Natur, vor dir ein Mann allein, Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein! [“Potessi, o Natura, starti innanzi come uomo e null'altro, / allora varrebbe la pena di essere un uomo!” (Goethe, *Faust*, parte II, atto V)]. Proudhon, Verhaeren... *sfuggire* alla necessità? come i bambini? ma ci si perderebbe questa vita preziosa – e ciò si paga con una schiavitù di altro tipo – innanzitutto di fronte alle passioni – poi di fronte alla potenza collettiva della società» (Weil, 1982, p. 132).

dall'accettazione del limite, intensifica l'esperienza della libertà, mostrandoci fino in fondo l'esigenza delle sue condizioni. L'esercizio della libertà, l'autonomia della decisione, sta sempre dentro la presa di coscienza di una necessità ineludibile, alla quale si tratta di dare forma e senso.

4. La ricettività attiva

Anche per Jeanne Hersch, fedele in questo agli insegnamenti del maestro Karl Jaspers, che a sua volta aveva scelto il pensiero di Kant come pietra miliare del suo stesso filosofare⁸, l'attività creatrice, benché mossa da un desiderio d'infinito, ha sempre a che fare con il finito. Imporre una forma a una materia data significa anzitutto *acconsentire*, accogliere le contraddizioni poste dalle regole che articolano la nostra esistenza per renderle interamente presenti a noi stessi e al mondo (Hersch, 2006, p. 80). Si tratta davvero di imparare a ripensare la libertà alla luce dell'esperienza del limite. Da questo punto di vista, l'educazione alla musica, sia da parte di chi la produce, sia da parte di chi l'ascolta, è essenziale alla trasformazione del nostro sguardo e del nostro modo di essere. Ma con una differenza. Nell'indagare il modo d'essere dell'esecutore e dell'ascoltatore, Jeanne Hersch segnala che tra i due corre una differenza essenziale, poiché l'uno *fa* e l'altro *accoglie*. Attività creatrice e ricettiva sono mosse da due forme diverse di sentire, che si incrociano senza incontrarsi, come accade in un passo di danza. Con questa immagine Jeanne Hersch pone in luce i risvolti e gli effetti della natura dell'arte sull'uno e sull'altro. L'incontro mancato tra esecutore e ascoltatore non deve essere letto come un fallimento, ma come una diversa risonanza nei due. Se nella nostra cultura siamo portati a identificare l'attività con qualcosa che concerne interamente il fare dell'artista, mentre a chi ascolta attribuiamo di solito la passività, Jeanne Hersch smantella categoricamente questa idea, fino a ribaltarla. L'ascolto è, al pari della creazione, un'attività vera e propria, che è da lei definita "ricettività attiva" perché, nel momento in cui riceviamo, qualcosa accade in noi, si produce una trasformazione. È questa ricettività a essere sollecitata dalla musica: essa si trova strettamente legata alla libertà del soggetto che acconsente a essere *manipolato*, *attraversato* da un'alterità che lo porta ad aderire a una realtà più profonda, in cui il proprio respiro si accorda a un altro respiro (Hersch, 2009, p. 94). Nella musica, sperimentiamo l'azione della trascendenza attraverso cui è possibile accostarsi a ciò che alla condizione umana è impossibile: vale a dire «la possibilità di *desiderare e, al tempo stesso di vivere, la pienezza*, come se costituissero un'unità» (ivi, p.

8. Su questo aspetto mi permetto di rinviare al mio: *Chiaroscuri della ragione. Kant e le filosofe del Novecento* (Tarantino, 2018).

95). Si tratta dunque di un passaggio in quello “spazio immaginario” che non annulla le contraddizioni sempre presenti nella condizione umana, ma le *purifica* attraverso un’intensificazione della vita interiore: non fuga dalla realtà ma, al contrario, un’assenza vissuta nella presenza.

In un passaggio, Jeanne Hersch scrive che «al di là della gioia che essa ci dona, la musica è forse l’ultimo baluardo contro ogni asservimento definitivo» (ivi, p. 87). Un’affermazione cruciale, che fa capire la posta in gioco di quella «ricettività attiva» suscitata dall’ascolto musicale, che ha un *valore* politico ed educativo di primaria importanza. L’ascolto, quando è profondo, coinvolge tutti i sensi, produce una scossa dell’anima e avvia un processo di trasformazione, che non tocca immediatamente la sfera cognitiva, ma si inoltra in quel nucleo oscuro di forze che, dentro e fuori di noi, soffocano il senso dell’autentica libertà. L’importanza dell’educazione musicale – che è educazione al sentire – è quella di farci cambiare sguardo sulle cose. Essa «permette un approfondimento della nostra umanità» poiché ci mostra «che è possibile attraversare la nostra condizione, trascenderla senza uscirne, senza pretendere di sfuggirle o di diventare un angelo, restando nella temporalità atemporale della musica» (ivi, p. 102).

Il nucleo dell’insegnamento di entrambe le filosofe riguarda l’educazione alla “composizione su molteplici piani”, il fatto che ciò che è essenziale alla nostra vita non si comprende con la sola ragione e, prima del pensiero, è l’atto di presenza a noi stessi ciò che fa di noi quel che siamo. Se il cammino della storia della filosofia ci immette nella comprensione razionale di noi stessi e del mondo, con queste due pensatrici intraprendiamo un cammino che si avvale anche di componenti non esauribili nella razionalità disincarnata e in cui ne va in primo luogo della predisposizione all’attenzione intuitiva, per far entrare davvero il sapere nel corpo, un sapere che è nutrimento indispensabile a liberarsi dai falsi attaccamenti, dall’egoismo predatorio, dal senso di prestigio e di onnipotenza.

5. Per un’educazione al sentire

Tutto l’impegno pedagogico di Jeanne Hersch nei lunghi anni del suo insegnamento all’Università di Ginevra è stato speso in vista dell’approfondimento del gioco contraddittorio dell’esistenza che consente una via d’accesso alla libertà umana. Anche nel breve e intenso periodo di insegnamento di Simone Weil riscontriamo lo stesso impegno e lo stesso obiettivo. L’importanza del processo educativo è mirabilmente illustrata nello scambio epistolare che ebbe con alcune sue ex-allieve, negli appunti che queste ultime prendevano, negli schemi e nei piani preparatori alle lezioni (Weil, 2021). Ne cogliamo l’atmosfera da quella sua profonda fiducia in un sapere capace di coinvolgere tutta la personalità fino a tra-

sformarla. Educare, per lei, equivale a *innalzare* ai propri occhi ciò che prima non si vedeva, ciò cui non si prestava attenzione, non solo in sé, ma anche fuori di sé. Nella trasmissione del sapere, si tratta pur sempre di *un sentimento in atto che comunica con un altro sentimento in atto*: non è solo la trasmissione di un contenuto afferrabile dall'intelligenza, ma la percezione di una “vibrazione” che tocca le corde dell'anima. Allo stesso modo, quando si ascolta Bach o una melodia gregoriana – scrive Weil – tutte le facoltà dell'anima tacciono e si tendono per afferrare questa cosa perfettamente bella, ciascuna a suo modo. Tra queste, l'intelligenza, che non vi trova nulla da affermare o negare, ma se ne nutre (Weil, 1985, p. 176). Si tratta d'imparare a scrutare i molteplici significati che permeano la realtà e la rendono irriducibile alla “presa” umana. La musica, più di ogni altra disciplina, mostra e insegna l'arte della trasposizione, la possibilità di passare da un piano a un altro, di ritrovare il prezioso nesso tra segno e significato.

In un soggiorno in Svizzera, dove andò per sottoporsi a una cura per i suoi frequenti mal di testa, Simone Weil ebbe occasione di ascoltare molta musica in compagnia del suo amico Jean Posternak. Tra i suoi compositori preferiti troviamo Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven e il canto gregoriano (Weil, 1982, p. 56). Ciò che la colpisce, nella musica di Bach, è il rapporto tra il tema musicale e l'osessione. Solo nella ripetizione “ossessiva”, nella sua costrizione imperativa, la musica riesce a entrare davvero nel corpo. E questo vale anche per il sapere in generale. L'esercizio costante e monotono alla base di ogni virtuosismo fa sì che ciò che sembra innaturale, se non addirittura impossibile, divenga gesto spontaneo, frutto di una “fatica” che non abbrutisce, ma anzi è generatrice di gioia. Nelle *Lezioni di filosofia* cita Durkheim e Levy-Bruhl, i quali affermano che quando siamo virtuosi, sentiamo di obbedire a una forza superiore che ci trasporta su un piano infinito (Weil, 1999b, p. 195). Una monotonia che, proprio per questo, non è sentita come qualcosa di intollerabile. La ripresa insistente del tema, come accade ad esempio nei canti gregoriani, ha il compito di far entrare nel corpo e nell'anima quella pienezza indefinibile e inesprimibile da cui siamo esiliati.

6. La musica e il mare

Mentre solca i mari per raggiungere prima Casablanca, poi l'America, Simone Weil percepisce e riflette su quel movimento immobile delle onde del mare che racchiude l'unità contraddittoria del moto e della quiete. Nei *Cahiers* si susseguono incalzanti i riferimenti alla musica e al mare, al mistero che unisce il tutto e le parti, lo Stesso e l'Altro. Il mare e la musica vivono nella stessa trama atemporale del tempo, nell'immagine

mobile di un'eternità costituita dal divenire, secondo una ripetizione infinita, che assedia, cattura, scuote, trasforma la soggettività. La musica cattura questa immagine fluttuante e ce la restituisce, catturandoci a sua volta: un movimento, scrive Weil, che s'impadronisce di tutta l'anima e che non è altra cosa dall'immobilità. Come nello spettacolo di un'onda, il momento in cui essa comincia ad abbattersi è il punto stesso di condensazione della bellezza. Così pure nella musica (Weil, 2006, p. 407). Con Platone e con Christian Huygens⁹, Simone Weil pensa alle complesse relazioni di questa unità pulsante nella natura che, nonostante i progressi delle conoscenze e delle tecniche, permane impenetrabile all'intelligenza. Il mare, nella sua insondabilità, per lo straniamento che produce, fa sentire ciò che resta irriducibile alla presa della ragione umana che, in questo spazio, non è più centro né misura di tutte le cose ma un «dinamismo costante nella relazione tra necessità e libertà, tra potenza della natura e azione intelligente dell'uomo e, in termini più strettamente religiosi, tra luce della grazia e possibilità di perdizione» (Vito, 2020, p. 450).

Attraverso queste immagini vede, con maggiore acutezza, l'errore di prospettiva del soggettivismo moderno occidentale, che non ha saputo accettare l'eccedenza di questa necessità, libera e rigorosa a un tempo, che non corrisponde ad alcuna intenzionalità. Anche il corpo umano partecipa di questa ciclicità ritmica, rappresentata in primo luogo dall'alternanza del respiro, dall'andirivieni di dispendio e recupero dell'aria che, in oscillazione costante, vive di un suo equilibrio interno. Nella messa a fuoco di questa pienezza, che non sta in rapporto a noi, ma di cui ci sentiamo allo stesso tempo partecipi e separati, la musica, al pari del mare, rappresenta l'immagine più adeguata: metafora di questa composizione unitaria del molteplice e di questa eternità paradossale che si offre solo attraverso lo scorrere del tempo.

Nel mare l'oscillazione è bella.
 Bach, musica oscillante.
 Mare, composizione visibile su molteplici scale.
 Ritmo, composizione su molteplici scale.
 Oscillazioni e cicli.
 Conformità non immaginabile. Pienezza, non in rapporto a noi.
 (Weil, 1985, p. 87)

9. La lettura del *Timeo* di Platone la immette in una costellazione concettuale in cui tutto è mescolanza di variazione e invariante, di allontanamento e avvicinamento. Christiaan Huygens sviluppò la teoria ondulatoria della luce. Simone Weil ne parla in Ead. (1985, p. 99).

Nel corpo a corpo con il reale, musica e mare sono per Simone Weil il luogo da cui si irradia questa pienezza che accoglie e restituisce lo scintillio di una giustizia che, seppur all'interno di una necessità implacabile, lavora segretamente al riscatto di chi si inabissa¹⁰. È forse questo il tempo, tanto atteso, in cui il presente s'interseca con l'eterno, consentendoci di partecipare umilmente al respiro atemporale del mondo.

Nota bibliografica

- ANSERMET E. (1995), *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, edizione riveduta da J.-C. Piguet, trad. it. di A. M. Ferrero, Campanotto, Pasian di Prato (UD).
- CANTILLO G. (2002), *Introduzione a Jaspers*, Laterza, Roma-Bari.
- HERSCH J. (2000), *La nascita di Eva: saggi e racconti*, trad. it. di F. Leoni, prefazione di J. Starobinski, Interlinea, Novara.
- EAD. (2001), *Le immagini nell'opera di Bergson*, in H. Bergson, *Lucrezio*, a cura di R. De Benedetti, Medusa, Milano, pp. 95-142.
- EAD. (2006), *Rischiarare l'oscuro. Autoritratto a viva voce. Conversazioni con Gabrielle e Alfred Dufour*, trad. it. di L. Boella e F. De Vecchi, Baldini Castoldi Dalai, Milano.
- EAD. (2009), *Tempo e musica*, trad. it. di R. Guccinelli, con un saluto di C. Milosz, Baldini Castoldi Dalai, Milano.
- JASPERS K. (1996), *Filosofia*, a cura di U. Galimberti, UTET, Torino.
- SALA M. C. (2008), *Il promontorio dell'anima*, in S. Weil, *Attesa di Dio*, a cura di M. C. Sala, Adelphi, Milano, pp. xi-XXXVI.
- TARANTINO S. (2008), *La libertà in formazione. Studio su Jeanne Hersch e Maria Zambrano*, Mimesis, Milano.
- EAD. (2018), *Chiaroscuri della ragione. Kant e le filosofe del Novecento*, Guida, Napoli.
- TERNI P. (2011), *Il respiro della musica*, Bompiani, Milano.
- VITO M. A. (2020), *Il mare*, in "Studium", CXVI.3, pp. 450-2.
- WEIL S. (1982), *Quaderni*, vol. I, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano.
- EAD. (1985), *Quaderni*, vol. II, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano.
- EAD. (1993), *Quaderni*, vol. IV, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano.
- EAD. (1999a), *Primi scritti filosofici*, a cura di M. Azzolini, Marietti, Genova.

10. Nell'introduzione all'edizione italiana di *Attesa di Dio*, Maria Concetta Sala scrive: «La voragine marina assorbe navi e sventurati mortali, eppure quella distesa di corde vibranti continua a essere bella ai nostri occhi. [...] Grazie alla bellezza la necessità cieca diventa oggetto d'amore, ovvero, nel linguaggio della matematica dell'anima, quella necessità supportata dall'illimitato e dall'indeterminato sta a noi uomini e donne come un'opera d'arte sta al nostro sguardo. Tale visione, che coinvolge le facoltà naturali ed esige il discernimento soprannaturale, coglie l'inesprimibile che sottostà all'ordine del mondo: la concatenazione meccanica di cause ed effetti su cui il cosmo si fonda è totalmente indipendente dalla nostra volontà» (Sala, 2008, p. xxiv).

- EAD. (1999b), *Lezioni di filosofia*, a cura di M. C. Sala, Adelphi, Milano.
- EAD. (2006), *Quaderni*, vol. III, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano.
- EAD. (2008), *Attesa di Dio*, a cura di M. C. Sala, Adelphi, Milano.
- EAD. (2015), *L'amicizia pura*, a cura di D. Canciani e M. A. Vito, Castelvecchi, Roma.
- EAD. (2021), *Piccola cara... Lettere alle allieve*, a cura di M. C. Sala, Marietti, Bologna.

