

**Tempo e arte: note per una fenomenologia\*\****1. Premessa*

Le seguenti note hanno lo scopo di portare all'attenzione, in una prospettiva fenomenologica, un tema di ricerca, oggi scarsamente considerato, che chiameremo «il tempo artistico». Tale locuzione non fa riferimento a una particolare forma, o variante, del noto fenomeno del tempo, né al modo in cui quest'ultimo compare, o viene trattato, oggi e in passato, nelle diverse discipline artistiche. Piuttosto, essa indica un fenomeno (variamente scorto nell'arte del secolo scorso), il quale, pur essendo detto «tempo», non si lascia tuttavia ricondurre a quanto la tradizione filosofica pensa in questo nome, né, di conseguenza, alle concezioni del tempo, scientifiche o del senso comune, che entro quella tradizione si sono formate.

Che tale scorgimento artistico divenga a sua volta scorgibile, e dunque assumibile in un tentativo di chiarimento filosofico, è d'altronde innanzitutto dovuto – secondo l'ipotesi qui proposta – alla novità costituita dalla tematizzazione del tempo nel pensiero di Heidegger. Infatti, tale tematizzazione, con cui in un certo senso si inaugura e si compie il *Denkweg* del pensatore tedesco<sup>1</sup>, reca in dote un orizzonte interpretativo nel quale la “scoperta del tempo”, avvenuta nell'arte del Novecento, può dispiegarsi e trovare ascolto nella *sua* (di quell'arte) verità – a differenza di quanto accade, invece, quando si adotti (sempre riguardo a quell'arte) una prospettiva informata al concetto di tempo elaborato nella tradizione metafisica. D'altra parte, quell'orizzonte è quanto di più lontano vi sia da una concezione dogmatica e in sé conclusa, configurandosi piuttosto come un primo errante “getto d'intesa” in direzione di un ordine del senso finora non entrato nelle “cure” del pensiero.

Si delinea in tal modo la seguente costellazione ermeneutica (del resto del tutto consueta per la teoresi filosofica): l'interrogazione tentata dal *Denkweg* “dissoda” un terreno fenomenico, detto «tempo» (ovvero «tempo originario»), non ancora assunto tematicamente nel pensiero esperide, offrendo così un piano di attendibilità al fenomeno «tempo artistico», autonomamente scorto e messo in opera nell'arte, fenomeno il cui chiarimento, infine, sostiene la stessa “primitiva” interrogazione del tempo tentata dal pensiero. Con riguardo a tale costellazione, in questa sede limiteremo al più stringato richiamo la preparatoria esposizione del senso del tempo puntualizzato nel *Denkweg*, privilegiando invece la – pur cursoria – esplorazione dei tratti del tempo artistico formulati nel pensiero di tre artisti del Novecento: il musicista Sergiu Celibidache, lo scultore Eduardo Chillida e il pittore Paul Klee.

*2. Il tempo originario: spazio-di-tempo – simultaneità*

Il termine «tempo originario» indica una nozione non più metafisica di tempo. Nella tradizione metafisica, «tempo» è una categoria dell'ente scorto nel suo essere, ovvero del contingente che, flagrante nella sua sussistenza, si mostra nel riferimento a un discontingente, stabile fondamento, a sua volta ricondotto a un sé-fondantesi principio d'essere. Indichiamo la nozione di tempo coniata in tale intesa dell'essere con il nome «tempo metafisico». La determinazione del tempo metafisico dipende dunque ogni volta dall'intesa dell'essere dell'ente, inizialmente dall'essere scorto come *physis* e *ousia*<sup>2</sup>. Il tempo metafisico, in quanto categoria dell'essente, implica le nozioni di «successione» (degli “attimi

---

\* Libera Università degli Studi di Bolzano

\*\* Ringrazio Gino Zaccaria per i suggerimenti forniti durante la comune lettura di questo saggio.

<sup>1</sup> Il riferimento è al tratto di cammino marcato dagli scritti *Essere e tempo* (1927) e *Tempo ed essere* (1962).

<sup>2</sup> Cfr. Heidegger (1989), pp. 375-376.

di tempo”) e di «durata» (dell’ente durevolmente collocato “nel” tempo), nozioni che, al contrario, non hanno un ruolo costitutivo nel tempo originario. A tal proposito, nei *Beiträge zur Philosophie* Heidegger scrive:

Nur wo ein Vorhandenes festgehalten wird und festgelegt wird, entspringt der an ihm vorbeifließende Fluß der „Zeit“ und der es umgebende „Raum“<sup>3</sup>.

Soltanto là dove un che di contingente sia tenuto fisso [in uno scorgimento d’essere], e quindi stabilito [sul fondamento di quell’essere], scaturisce il flusso del “tempo” che gli fluisce accanto, nonché lo “spazio” che lo circonda.

Il trattato *Essere e tempo*<sup>4</sup>, il cui progetto resta formalmente improntato allo schema metafisico della trascendenza, segna l’esordio del pensiero non più metafisico *in quanto* pensiero del tempo originario. Il tempo è ora un tratto del generarsi dell’essere stesso<sup>5</sup>, e, in quanto tale, non scorre accanto al già stabilito ente, né dà luogo a un suo durare. L’essere stesso, presto pensato, secondo la sua indole genitoriale (*geschichtlich*), come *Ereignis* – ovvero, diciamo noi, come addicenza o accortezza<sup>6</sup> –, si genera lasciando irrompere, *per* il proprio stanziarsi e *con* l’ingenita scorta dell’uomo, lo spazio-di-tempo (*Zeit-Raum*) originario. Quest’ultimo non è la congiunzione di un a sé stante spazio e di un a sé stante tempo originari, bensì la pristina temprata fragranza dello scoscendimento (*Zerklüftung*)<sup>7</sup> dell’accortezza e delle sue rotte di conversione (*Kehrungsbahnen*)<sup>8</sup>; soltanto da tale pristina temprata fragranza quello spazio e quel tempo si lasciano innanzitutto scorgere, nel loro scisso ma mai separato stanziarsi, quali modi d’inveramento dell’*Abgrund* – ovvero, diciamo noi, del nulla-di-fondo, o anche, semplicemente, del nulla<sup>9</sup>.

Infatti, poiché l’essere stesso si genera, *nello* stagliarsi dell’*Abgrund*, in quanto versante disdirsi (*zögerndes Sichversagen*) del fondo, lo spazio-di-tempo originario, conformemente, irrompe secondo i tratti del disdirsi (che disegna la fuga di rotte del tempo originario) e del versare (che temprava lo spazio originario). Ora, poiché l’*Abgrund*, il nulla(-di-fondo), è l’originario stanziarsi del fondo, e il fondo è, a sua volta, lo stanziarsi della verità, ossia della fragranza (*Da*) in cui si scorgono a vicenda l’essere stesso e l’essere dell’uomo (in quanto ertezza che, in essa ingenita, ha da adergere, e, in tal senso, “essere” [*sein*], quella fragranza), lo stagliarsi del nulla nell’irrompere dello spazio-di-tempo originario configura quest’ultimo come località dell’istante d’accortezza (*Augenblicksstätte*)<sup>10</sup> del *Da-sein* – ovvero, diciamo noi, dell’ad-essere.

<sup>3</sup> Ivi, p. 382. Nel contesto del tempo metafisico, l’attimo è inteso come un ravvisamento categoriale dell’essente – in particolare, secondo la definizione aristotelica, il ravvisamento che, dell’essente, scorge la momentanea collocazione in un adesso determinabile rispetto a un prima e un dopo. Sul concetto aristotelico di tempo, da cui deriva ciò qui chiamiamo, sommariamente, «tempo metafisico», si veda Zaccaria (2018).

<sup>4</sup> Heidegger (1986).

<sup>5</sup> Ovvero, come si dirà nel seguito, una sua «funzione», cfr. *infra*.

<sup>6</sup> Sulle traduzioni di *Da-sein* e *Ereignis* si vedano De Gennaro e Zaccaria (2007), pp. 77 ss., Zaccaria (2015), pp. 89 ss., e Zaccaria (2009), pp. 13 ss.

<sup>7</sup> Lo spazio-di-tempo (in quanto *Augenblicksstätte*, cfr. n. 10) «rende accessibile e fermo, nell’ad-essere, lo scoscendimento dell’essere» (Heidegger [1989], p. 235). Sulla resa di *Sein* con «essere» si veda De Gennaro e Zaccaria (2007), pp. 11-12. Si noti come la parola «scoscendimento» derivi da *dis-cum-scindere*, e dunque a suo modo indichi, appunto, la *Zerklüftung* quale raccolta di scissure mediante cui si addice il disdirsi dell’accortezza, a sua volta intesa come Unico scisma (*Unterschied*).

<sup>8</sup> Sulla *Kehre* si veda De Gennaro e Zaccaria (2007), pp. 155 ss.

<sup>9</sup> Sullo spazio-di-tempo, e sulle brevi delucidazioni compendiate nei prossimi due capoversi, si veda la partizione 242 (*Der Zeit-Raum als der Abgrund*) dei *Beiträge* (Heidegger [1989], pp. 379-388). Sulle rotte di conversione si veda *infra* la n. 10. Sulla traduzione di *Abgrund* con «nulla» si veda Zaccaria (2009), p. 25.

<sup>10</sup> Sull’*Abgrund* in quanto *Augenblicksstätte* si veda ivi, pp. 371, 375, e, in particolare, pp. 382, 384, 387. A p. 387 leggiamo: «Der Ab-grund ist [...] die in sich zeitigend-räumend-gegenschwingende Augenblicksstätte des “Zwischen”, als welches das Da-sein gegründet sein muss». «Il nulla-di-fondo è l’in sé temporizzante-spaziante-

Fra i tratti del tempo originario che promettono di contribuire a un chiarimento del tempo artistico, vi sono, in primo luogo, il suo (del tempo originario) configurarsi come simultaneità, e, in secondo luogo, la sua essenza spaziale<sup>11</sup>. Entrambi i tratti sono impliciti nella determinazione dello spazio-di-tempo come località dell'istante d'accortezza dell'ad-essere. Il «configurarsi come simultaneità» fa riferimento alla circostanza che il tempo irrompe in virtù dell'unico, scidente-fugante disdirsi che disloca (*entrückt*) nelle simultanee rotte della venturità (*Künftigkeit*) e dell'avveniente avvenuto istante (*das Gewesende*), rotte che, a loro volta, s'incontrano nell'avvenenza dell'istante d'accortezza (ossia nella *Gegenwart* in quanto *Augenblick*)<sup>12</sup>. L'«essenza spaziale del tempo» indica il suo allocare – nella misura del *versante* disdirsi – i modi dell'avvincere (*berücken*) e del circomprendere (*umhalten*), in cui si stanziava lo spazio originario.

Il tempo originario, in sé simultaneo e spaziale, e libero dallo scorrere (dunque dai tratti della successione e della durata)<sup>13</sup>, costituisce l'orizzonte ermeneutico per l'esame di alcune tematizzazioni del tempo nell'arte contemporanea. Tale esame si configura come una “prova di attendibilità” per quello stesso orizzonte; infatti, esso dovrà mostrarsi capace di dare, a sua volta, piena attendibilità al tempo artistico, là dove quest'ultimo non si lasci ricondurre alla determinazione tradizionale del tempo (che discende dalla trascuratezza del tempo originario), e dunque nemmeno al “tempo dell'orologio”, che di quella determinazione è un esito.

### 3. *Celibidache: contro-tempo e simultaneità*

Un caposaldo del pensiero di Sergiu Celibidache<sup>14</sup> è la sua intesa del *Tempo*, parola che, nella terminologia musicale tedesca, comunemente indica il “tempo” inteso come velocità di esecuzione<sup>15</sup>. Al termine del presente tentativo d'interpretazione, renderemo *das Tempo* con il conio «il contro-tempo», che tuttavia non deve essere confuso con il corrente concetto di «controttempo» (o «contro tempo») musicale. Come vedremo, il contro-tempo indica l'adergenza del tempo originario in quanto spazio-di-tempo dell'inverarsi dell'inizio nella sua fine, ovvero del suo (dell'inizio) *tornare*, infine, ad iniziare<sup>16</sup>.

---

contro-oscillante località dell'istante d'accortezza dell'“indugio” quale forma in cui dev'essere fondato l'ad-essere». Il tratto della contro-oscillanza rinvia alla *Kehre* nell'*Ereignis*, ovvero al suo (dell'*Ereignis*) stagliarsi nelle rotte di conversione di *Zuruf* (richiamo) e *Zugehörigkeit* (ingenitezza) (richiamo, e, per converso, ingenitezza; ingenitezza, e, per converso, richiamo).

<sup>11</sup> Il tempo è spaziale, allocante spazio, senza tuttavia mai stanziarsi nel *modo* dello spazio, ovvero secondo il tratto del *Berücken*, o, diciamo noi, dell'avvincere (si veda ivi, p. 386).

<sup>12</sup> La locuzione *das Gewesende* è un conio di Heidegger: incrociando il participio passato di *sein* (*gewesen*) con quello presente di *wesen* (*wesend*), essa indica come l'avvenuto istante (*das Gewesene*) non sia confinato nel “passato”, ma *ancora* si stanzi e concerne l'uomo *nell'avvento* della venturità. L'istante di tale avvento, in cui s'incontrano, appunto, l'ancora stanziante avvenuto istante e la non ancora stanziata venturità, è la *Gegenwart*.

<sup>13</sup> Il nostro tentativo di chiarire il tempo artistico non nega in assoluto i fenomeni (peraltro constatabili) della successione e della durata; piuttosto, successione e durata vengono messe tra parentesi nel senso (contingente) in cui caratterizzano il tempo metafisico o tempo dell'ente, per essere ritrovate, quali tratti del tempo originario, o della simultaneità, nel terzo paragrafo di questo saggio.

<sup>14</sup> Il pensiero musicale di Celibidache è documentato in alcuni brevi scritti (tra cui Celibidache [2008]), e in numerose interviste e trascrizioni di colloqui, per lo più in lingua tedesca o francese (la più ampia raccolta di tali documenti si trova in Celibidache [2012]). Tra gli studi critici in italiano si veda, in particolare, quello di Accornero (2016), che espone alcuni concetti di fondo del pensiero del musicista rumeno con dovizia di riferimenti alle fonti testuali.

<sup>15</sup> A tal proposito, nella terminologia musicale italiana si parla di «indicazione agogica», che a sua volta può tradursi in un tempo metronomico.

<sup>16</sup> Che l'inizio torni, infine, a iniziare (che finisca *per* iniziare nella sua in-finita ultroneità) – questo è, nell'esperienza di Celibidache, il senso del fare musica, e, prima ancora, del comporla. (Sull'ultroneità si veda *infra* la n. 31)

Il *Tempo* – *das phänomenologische Tempo*<sup>17</sup> – è «l'unico ambito entro il quale lo stanziarsi della musica diviene attendibile»<sup>18</sup>. Come tale, esso resta estraneo a ciò che Celibidache chiama «tempo meccanico» o «tempo fisico»<sup>19</sup>, ovvero il flusso di attimi che determina una durata, tempo il cui scorrere è uniformemente scandito – in un modo che tuttavia risulta, in senso musicale, «arbitrario»<sup>20</sup> – dal metronomo<sup>21</sup>. Intendere il *Tempo* nei termini e sul piano del «tempo fisico», implica confonderlo con la velocità, e, di conseguenza, fraintendere il senso della lentezza – nozione che, al contrario, è indicativa del *Tempo* fenomenologicamente inteso. Ecco come, nel corso di un colloquio, Celibidache discrimina fra lentezza e velocità:

[*Interlocutore*] Quando Le si dice che Lei, eseguendo la musica di Bruckner, è lento, non si ha alcuna idea di ciò di cui si tratta.

[*Celibidache*] Si ha una concezione interamente meccanica della lentezza, si prende la lentezza alla luce della velocità. Il *tempo*<sup>22</sup> non ha niente della velocità, il *tempo* è l'attendibilità di cogliere la moltitudine della ricchezza<sup>23</sup> – che non è riducibile. Puoi ignorarla, puoi non lasciarla venire, non lasciare che si materializzi – questo è affar tuo, ma tutto ciò non ha niente da spartire con la velocità. Al contrario, i *tempo* lenti – l'adagio, il largo – sono dei *tempo* in cui il compositore si esprime nella totalità della sua ricchezza.<sup>24</sup>

E ancora, in altri momenti del colloquio:

La velocità non ha niente da spartire con il *tempo*; il *tempo* è la condizione affinché la ricchezza possa essere percepita. D'altronde, che essa possa generarsi, e quindi essere percepita – nessuno di questi scorgimenti esistono oggigiorno [...].

La velocità non ha niente da spartire con il *tempo*. La confusione fra *tempo* e velocità è una concezione <dovuta alla> totale mancanza di musica nella nostra epoca. Ogni *tempo* ha un colore speciale, poiché il suono non è la materializzazione di tutti gli elementi allo stesso tempo; <infatti,> gli epifenomeni, i fenomeni laterali, appaiono entro il tempo, <e> con il tempo e grazie al tempo il suono diventa più ricco. Ogni suono è un sistema solare irriducibile: ora, che succede se passo da un sistema solare a un altro senza aver lasciato il tempo al primo di svilupparsi completamente? È un taglio nella ricchezza dell'espressione. Mozzo il primo [sistema solare] mediante la presenza di un altro. Il risultato è un'aridità; rinuncio alla ricchezza. Dunque, la ricchezza è appannaggio della lentezza, nel *tempo* lento ha luogo la ricchezza; dunque il *tempo* lento è uno spettro, ogni *tempo* ha uno spettro, ed è una composizione unica di certi valori epifenomenici, che dipende da mille cose:

<sup>17</sup> Celibidache (1976), p. 313. Il termine «fenomenologia», con cui Celibidache designa il proprio pensiero, è mutuato, al pari di diversi concetti dell'intenzionalità trascendentale, dalla filosofia di Husserl. La nostra tesi è che il senso del «contro-tempo», così come è tratteggiato dallo stesso Celibidache, non si lasci tuttavia chiarire nella prospettiva della fenomenologia trascendentale.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Per «tempo fisico» s'intende il comune concetto di tempo, matematicamente concettualizzato e trattato nell'odierna fisica.

<sup>20</sup> Celibidache (1987), p. 339.

<sup>21</sup> «In fenomenologia si insegna che il *Tempo* non è una realtà in sé sussistente (esso non è in nessun modo riducibile ai metri della misurazione del mondo [*i.e.* della contingenza]), bensì una conseguenza viva risultante da molti fattori concorrenti» (Celibidache [1976], p. 312). E ancora: «Il *Tempo* può avere un correlato nel mondo della fisica, ma non ha nulla da spartire con il tempo della fisica e lo scorrere di quest'ultimo. In relazione al *Tempo*, tutte le caratterizzazioni temporali come "lento", "veloce", "non lento", "non così rapido", "troppo rapido", "giusto", "sbagliato", non possono neanche lontanamente applicarsi. La proposizione secondo cui una maggiore molteplicità, per poter essere ridotta, abbia bisogno di più *Tempo* rispetto a una molteplicità minore, è tanto errata quanto lo è la speranza della scienza di poter giungere ai fondamentali e non più divisibili elementi ultimi grazie a infinite partizioni. Visto che il *Tempo* è una condizione *unica*, esso non può essere più grande, più piccolo, minore o diverso» (Celibidache [2008], p. 36).

<sup>22</sup> Nella traduzione dall'originale francese è lasciata non tradotta la parola *tempo*, che dice il medesimo del tedesco *Tempo*.

<sup>23</sup> Ovvero: la moltitudine che ha come sua unente-compaginante origine la ricchezza.

<sup>24</sup> Celibidache (1997), pp. 77-78.

dalla cultura del direttore, dall'acustica della sala, dalla fantasia dei musicisti; tutto ciò ha un ruolo determinante nell'interpretazione. <Ma> giacché io sostengo che l'interpretazione non esiste, si tratta piuttosto di un trasporre [*umsetzen*]: trasformo ciò che intendo in un movimento. [...] Infatti, qual è la giustificazione <del tempo>? La ricchezza!<sup>25</sup>

Nell'interpretazione di questo passaggio, l'intesa di ciò che è indicato con la parola francese *tempo* è propedeutica rispetto a quella della parola «tempo» (che rende invece il francese *temps*). Innanzitutto, è chiaro come, nel presente contesto, «velocità» e «lentezza» non siano misure collocate sullo stesso piano; in particolare, non sono l'una l'opposto dell'altra (veloce = non lento, e viceversa) rispetto a una comune scala di frequenza, o di durata, degli eventi posti in successione. Piuttosto, «velocità» è una nozione riferita al tempo meccanico, che resta avulso dal senso della lentezza, mentre quest'ultima è assunta come nozione musicale (dunque riferita al tempo artistico), e a sua volta non si lascia cogliere in termini di velocità<sup>26</sup>. La velocità di esecuzione della sequenza di suoni riferibile a una composizione è un *quantum* constatabile da un punto di osservazione esterno alla musica, dove «esterno» non significa soltanto «oggettivo», ma innanzitutto «oggettivante», ovvero tale da operare una universale trasposizione in contingenza – e ciò, innanzitutto, in virtù di un “contingentamento” del tempo originario.

Che ne è, invece, della lentezza, e dunque del *tempo*? Il *tempo* – ovvero il *Tempo* quale «unico ambito in cui lo stanziarsi della musica diviene attendibile» – è «la condizione affinché la ricchezza possa essere percepita». Quest'ultima è, nel suo “materializzarsi”, una ricchezza sonora, dunque riferita ai suoni e ai relativi epifenomeni, o fenomeni collaterali (i cosiddetti armonici), che si presentano alla coscienza nei loro rapporti di contrasto. Tuttavia, in tale ricchezza, e nella condizione del suo generarsi, si nasconde l'insonoro, ultimo e dunque «non riducibile» punto di genesi, *in flagrante intenzione di tornare a iniziare*; ovvero anche: l'irriducibile punto di genesi, intento a tornare a iniziare, è, innanzitutto, la ricchezza custodita nei ricchi contrasti sonori. Sicché l'opera della coscienza consiste ogni volta nell'anticipante riduzione della molteplicità dei rapporti di contrasto all'unità di quel punto, che deve pienamente, in-finitamente<sup>27</sup> stanziarsi nella ricchezza interamente sviluppata. Nel pieno stanziarsi dell'originaria dis-contingenza, quale disdetto punto di compaginazione (composizione, armonizzazione) di tutti i rapporti, la coscienza stessa “si libera” dell'unità ogni volta ottenuta, in vista del compito di ridurre la successiva molteplicità:

Il *tempo* preso come oggetto, alla maniera degli idioti che scrivono sul loro spartito “la croma a 72”, non esiste. Il *tempo* è la condizione affinché la molteplicità dei fenomeni che si presentano alla mia coscienza possa essere ridotta dalla forza, in sé unica, che essa [coscienza] possiede: quella di ridurre la molteplicità, e di farne un intero molto complesso, un'unità di cui appropriarsi, per poi lasciarla, trascenderla, al fine di trovarsi liberi dinanzi alla successiva unità<sup>28</sup>. Più la molteplicità è grande, più il *tempo* materializzato, <ovvero> visto nella dimensione fisica del tempo, è lento. Ma in verità il

<sup>25</sup> Ivi, p. 78. Le aggiunte inserite fra parentesi acute <...> sono da leggersi come parte integrante del testo.

<sup>26</sup> Non deve trarre in inganno la circostanza che Celibidache citi espressamente i «tempi lenti» (adagio, largo, ecc.), che, “oggettivamente”, sono meno veloci di quelli, invece, “veloci” (allegro, presto, ecc.). In verità, ovvero in senso musicale, i “tempi veloci” sono semplicemente “diversamente lenti” rispetto ai «tempi lenti».

<sup>27</sup> Ovvero in una finitezza la cui origine resta disdetta e nascosta, sicché il finito è, in quanto tale, lo stagliarsi di quella stessa, inesauribile e inavvicinabile, origine.

<sup>28</sup> Tale «appropriarsi» è un anticipante lasciarsi intonare all'ingenitezza nell'inizio, dunque un addirsi a esso, il quale (addirsi), mentre erge l'indugevole flagranza dell'inizio stesso, ne asseconda l'unente, compaginante, liberante iniziare. Tuttavia, l'inizio si compie – *finendo* per iniziare, e d'inizio finendo – nella finale rescissione (*Entscheidung*), in conseguenza della quale la coscienza «si rende libera dinanzi alla successiva unità». Sicché «ridurre» vuol dire: mediante il *tempo*, assecondare l'iniziale intenzione di finire, e ciò fino alla “rescissione ultima” del definitivo ritorno nell'inizio. Le tensioni esperite dalla coscienza mentre percepisce i contrasti sonori sono dunque propriamente “intenzioni di finire” dell'inizio stesso lungo le “conversevoli” rotte della spazio-temporale flagranza del suo scoscendimento.

*tempo* non è lento. Non è né lento né veloce. Oggi, il *tempo* è divenuto un oggetto che si può caratterizzare mediante una misura fisica. La convenzione di misurare fisicamente il *tempo* è idiota. Il tempo fisico non esiste in musica.<sup>29</sup>

L'affermazione secondo cui «in verità, il *tempo* non è lento» non contraddice, ma piuttosto delucida ulteriormente, quanto è stato detto riguardo alla lentezza e ai tempi lenti. Infatti, risulta ora più chiaro come la lentezza non si riferisca a una bassa velocità, ma piuttosto al carattere «condizionale» del *tempo*. La parola «condizione» deve qui essere intesa nelle due sue accezioni: quella derivata da *condicere* «accordarsi, convenire» (che dà il senso del patto, dell'accordo), e quella derivata da *condere* «mettere insieme, comporre» (che dà il senso del modo d'essere, della qualità, della tempra). Il *tempo* è dunque una tempra (una fermezza) *del e per* l'accordo<sup>30</sup>, il quale (temprato accordo) dà adito a, ossia lascia avvenire, la ricchezza, e dunque, innanzitutto, il libero-liberante, unico-unente, ultroneo<sup>31</sup> (e in tal senso “trascendente”) punto di dis-contingenza.

In che consistono, tuttavia, tale tempra e tale accordo?

Seguendo le indicazioni di Celibidache, il *tempo* in quanto condizione è l'ogni volta unica fermezza (“retta” nella coscienza) di uno spazio-di-tempo per l'avvento della ricchezza – spazio-di-tempo che quello stesso avvento genera per sé. Spazio e tempo sono qui da intendersi in un senso a sua volta non fisico-meccanico, ma come occasioni per il materializzarsi della ricchezza (nei contrasti dei fenomeni sonori). Lo spazio, inteso come spazio musicale, è una «funzione», ovvero un aderto (dall'uomo) fungere come punto dimensionante, di cui la stessa musica fruisce. Tale funzione non è tuttavia un dato constatabile, ma deve essere creata a partire dalle circostanze acustiche, che a loro volta, in quanto assunte nell'attenzione musicale, non sono dei dati constatabili. Tale creazione avviene innanzitutto in virtù dell'azione riduttrice della coscienza, attenta a stringersi in accordo con il dis-contingente, silenziosamente accordante punto di unità: «Lo spazio [inteso come complesso delle circostanze che determinano l'acustica di una sala] *diviene* una funzione [ovvero è *creato* per fungere come spazio musicale], non lo è da solo»<sup>32</sup>, ossia indipendentemente dalla riduzione all'unità, la quale lo genera, “per stretto accordo”, in quanto *sua* (dell'unità, e quindi della ricchezza) tempra spaziale.

Tuttavia, il generarsi dello spazio avviene ogni volta grazie al tempo – quel tempo di cui sopra si è detto: «i fenomeni laterali appaiono entro il tempo, <e> con il tempo e grazie al tempo il suono diventa più ricco. Ogni suono è un sistema solare irriducibile. Ora, che cosa accade se passo da un sistema solare a un altro senza aver lasciato il tempo al primo di svilupparsi completamente? È un taglio nella ricchezza dell'espressione». Che significa, qui, «tempo»? Ancora una volta, *non* la durata riferita a uno scorrere (il “lasso di tempo” scandito dal metronomo e certificato dall'orologio), bensì il *dare* spazio (di risonanza) all'avvento che fuga in forma di istante le rotte del già-(risuonato)-non-più-(risuonante) e del presto-(risuonante)-ma-non-ancora-(risuonato). “Lasciar tempo” non significa, allora, interporre un intervallo nel quale possa attualizzarsi un potenziale sonoro, bensì adergere e sostenere (in stretto accordo con esso) la verità dell'avvento fugante che, istantaneamente, dà spazio – e ciò sia per lo sviluppo del singolo suono, sia per la successione dei suoni. Sicché sviluppo e

<sup>29</sup> Celibidache (1990), pp. 111-112. Anche qui, il francese *tempo* è il medesimo del tedesco *Tempo*, mentre il nome e l'aggettivo *idiot* non vogliono indicare una diminuita facoltà intellettuale, bensì la circostanza che, applicando al *tempo* una misura ad esso estranea, si resta esclusi dalla musica, ovvero rinchiusi nella sfera della sua mancanza.

<sup>30</sup> «Del e per l'accordo», ovvero: originata dall'accordo stesso *per* la sua accessibilità e fermezza nell'ad-essere (cfr. *supra*, n. 7).

<sup>31</sup> Sul concetto di ultroneità si veda Zaccaria (2014), p. 63, n. 48: «“[U]ltroneità” viene dal latino *ultroneitas* e significa per noi “dimensione ultima e inoltrepasabile per vigore di originarietà”».

<sup>32</sup> Celibidache (1985), p. 320 (enfasi mia).

successione hanno luogo «entro il tempo», ovvero ogni volta entro la fuga in cui si articola quell'avvento – meglio: (sviluppo e successione) *sono* l'articolarsi, mediante istanti di fuga, dell'avvento stesso. Tali istanti non sono però attimi di ravvisamento (dei già stabiliti suoni) che si succedono nel “flusso del tempo”, ma piuttosto, a loro volta, funzioni dell'insonoro avvento del dis-contingente punto di genesi – dell'unico punto di fuga che, di istante in istante, si rigenera, anzi: si mantiene, in quanto genesi, nella sua iniziale intenzione. Nella misura in cui, con riferimento al tempo così inteso, sia attendibile parlare di durata, quest'ultima indica la non constatabile con-tinuità degli istanti, ovvero il loro esser tenuti insieme, per riduzione fugati in uno nell'armonizzarsi di via via diverse costellazioni di rotte del già-non-più e del non-ancora<sup>33</sup>.

La tempra spazio-temporale, ovvero *das Tempo*, si genera soltanto nella misura in cui è la sostenuta, aderta verità<sup>34</sup> della riduzione all'Uno fugante, e dunque come simultaneità. Infatti, quest'ultima è il generarsi dell'unico avvento *in forma* di istantanea spaziente fuga delle rotte temporali. La condizione per il generarsi – e quindi materializzarsi ed essere percepita – della ricchezza, richiede che la coscienza, ovvero la “forza” di riduzione all'Uno che costituisce l'essere dell'uomo, abbia già sempre “trasceso”, ovvero anticipato in ultroneità, la sonorità in cui la stessa ultronea ricchezza si custodisce. Il senso del trascendere è, appunto, l'iniziale “stringersi in accordo” con l'insonoro intenzionale Uno *nell'*adergenza del suo spazio-di-tempo (*Da-sein*). Tale trascendere è dunque propriamente uno scorgere, che riscontra, nella sua stretta, il venire incontro dell'accordante scorgimento dell'Uno – e così ne scorta, mediante il suo spazio-di-tempo, la verità. L'ogni volta unica scorta, entro la tempra spazio-temporale, della verità dell'accortezza, la quale (scorta) stringe, in un reciproco accordo, l'incontrante, unente-fugante Uno e il riscontrante, scorgente-adergente essere dell'uomo (la «coscienza»), è la condizione della ricchezza *nella stretta* di incontro e riscontro; in una parola, tale condizione è un ogni volta unico contro-(spazio-di-)tempo: il contro-tempo: *das Tempo*.

Si tratta di un sentimento che in filosofia si chiama “divenire-coscienti”, a differenza dell'essere-coscienti: non afferrare, ma piuttosto costantemente divenire-coscienti, e <così> in ogni istante sapere dove ci si trova. Devo percepire il *do* diesis in relazione alla sequenza e alla combinazione di intervalli che hanno condotto fino a quel *do* diesis, giacché essi sono contenuti in quest'ultimo. E così anche il futuro di quel *do* diesis è contenuto in esso. Dunque, devo percepire nel passato e nel futuro. Ma dove? Nella simultaneità!<sup>35</sup>

[*Domanda:*] Come si trascendono le percezioni sonore? [*Celibidache:*] Non restando all'inerte ricezione delle singole percezioni sonore, ma accortamente sentendo in ultroneità rispetto a queste ultime, coltivando lo scortivo percepire [*Wahrnehmen*] nella simultaneità, non percependo l'“ora” come un morto confine tra ciò che è stato e ciò che sarà, ma sperendolo come un unente divenire, nel quale il passato costantemente diviene futuro.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> «Se uno ha il sentimento che <un movimento> sia troppo lungo o troppo breve, è già fuori. La musica non *dura* in questo senso. Non vi sono movimenti lunghi e movimenti brevi, soltanto da un punto di vista esterno vi sono movimenti lunghi, movimenti brevi, movimenti forti, movimenti dolci, ecc.» (Celibidache [1992], p. 37). Sulla durata si veda la conclusione di questo paragrafo.

<sup>34</sup> Secondo Celibidache, la verità (al contrario della bellezza, che è soltanto un mezzo) è il fine della musica, sicché la musica stessa «è vera» (Celibidache [2012], p. 83). In Celibidache (1997), p. 63, leggiamo: «La verità che si materializza tramite la musica non è dell'ordine di ciò che può essere dimostrato».

<sup>35</sup> Celibidache (1974a), p. 5.

<sup>36</sup> Celibidache (1976), p. 306. Lo scortivo percepire, il *Wahrnehmen*, è un ragguardare. L'Uno della riduzione è il “ragguardevole” della simultaneità.

Il *Tempo* non è altro che una condizione, un catalizzatore, che rende attendibile la congiungente identificazione, nella nostra coscienza, della simultaneità verticale con quella lineare.<sup>37</sup>

Tale «identificazione» non congiunge *a posteriori* ciò che dapprima nasce e diviene in modo separato. Piuttosto, essa ri(con)duce all'originario (iniziale-finale) punto scidente-fugante ciò che, nel medesimo punto, si genera *dal* reciproco incrocio, ovvero la «simultaneità verticale» e la «simultaneità lineare». Che sono, e in che si differenziano tali simultaneità? *La prima* nomina lo spazio di risonanza per la massa sonora, la cui ricchezza deve ogni volta essere lasciata generarsi; *la seconda* indica il fuggarsi nell'«ora» delle scisse rotte del già-risuonato e del non-ancora-risuonante. Il fenomeno originario è lo spazio-di-tempo *del* punto di genesi (o dell'inizio *intento* a finire – a tornare, *infine*, ad iniziare) in quanto istantaneo spaziente fuggarsi del tempo che, aderto nella *scorgente* coscienza, è via via la condizione per il generarsi, e l'esser percepita, della ricchezza nel simultaneo alleviamento della «pressione verticale»<sup>38</sup> e di quella orizzontale.

Il tenersi di quel punto (l'iniziale Uno della riduzione) nello spazio-di-tempo, e dunque la tenuta di quest'ultimo nel rinnovarsi in ricchezza – di istante in istante – dell'intenzionale avvento dell'Uno, è quanto può definirsi, in senso musicale, la durata. Quest'ultima non indica la distanza (l'intervallo) – constatabile sulla “freccia del tempo” – fra il momento iniziale e il momento finale di un che di essente (nella fattispecie, di un suono o di una serie di suoni); piuttosto, la durata è la tensiva (“catalitica”) temprà del contro-tempo *per* l'articolato *succedersi* dei suoni: i suoni, in virtù dei loro fuggati contrasti, si *cedono* mutuamente lo spazio-di-tempo (e in *questo* senso si può dire che si succedano), e questo proprio mentre si *susseguono* in fuga, nella fermezza del punto, gli istanti di simultaneità. La sequenza degli istanti (il cui contingentarsi dà luogo alla serie degli “istanti” del tempo metafisico) è dunque una, anzi *la* conseguenza (il con-seguirsi) del tempo, mentre la durata è la fermezza stessa del contro-tempo quale condizione del “duraturo” avvento della ricchezza nell'ogni volta risolto (ridotto, rescisso, “catalizzato”) contrasto dei fenomeni sonori che si succedono «nel tempo»<sup>39</sup>.

Mentre la musica non dura nel senso dell'occupazione di un intervallo cronologico da parte di una serie di eventi sonori, essa ogni volta genera per sé (per il compiuto avvento dell'Uno in quanto ricchezza) un'immisurabile, ma sostenuta ed esperita, durata spazio-temporale. Quest'ultima si genera nella musica e per la musica, ossia per il pieno stanziarsi di un inizio che s'invera nell'occasione di un riccamente articolato succedersi di suoni *nella* simultaneità. Il pieno stanziarsi dell'inizio è il suo perfezionarsi nella fine (nel con-fine d'ultroneità) di cui esso stesso è, in quanto tale, l'iniziare. L'avveniente coincidenza dell'inizio e della fine, avvertita in coscienza, è la durata dell'«identificazione» delle simultaneità verticale e orizzontale nello spazio-di-tempo della verità. La musica dura unicamente nel contro-tempo che lascia avvenire la ricchezza. Mentre dura la musica, non passa alcun “tempo”.

#### 4. Chillida: il gemellaggio di tempo e spazio

Il pensiero scultoreo di Eduardo Chillida è a sua volta, nei suoi riferimenti ultimi, un pensiero del tempo. A tal proposito, in uno dei suoi scritti leggiamo:

Ho passato la vita nel mio studio – il mio luogo preferito –, per tentare di avvicinarmi a ciò che non conosco. Qui mi sono accorto che nella mia scultura esiste il tempo. <Vi> esiste <però> in una

<sup>37</sup> Ivi, p. 313. («Catalizzare» – dal greco *katalyein*, «risolvere, portare a fine» – vuol dire, qui, *lasciare* che si congiungano – in originaria, puntuale, “cruciale” identità – il generarsi della simultaneità verticale e il fuggarsi della simultaneità orizzontale.)

<sup>38</sup> Celibidache (1974b), min. 32:30 ss.

<sup>39</sup> In musica, dice Celibidache, «l'evoluzione del tempo» è «di tipo logaritmico»; in altre parole, il tempo musicale evolve “da dentro” – ovvero secondo la legge del punto di genesi – piuttosto che esser mosso “da fuori” tramite la mera associazione (o giustapposizione) di intervalli successivi (cfr. ivi, min. 16:25-17:35).

versione che non è la versione temporale corrente, ma quella di un fratello del tempo: lo spazio. Lo spazio è un fratello gemello del tempo. Si tratta di due concetti assolutamente paralleli e simili. E poiché sono molto condizionato dallo spazio, sono sempre stato molto interessato al tempo. Infatti, il mio tempo è molto lento; tuttavia, questo tempo [*i.e.* il tempo di cui si dice “lento”, “veloce”, ecc.] è quello dell’orologio [*i.e.* il «tempo fisico»], che è quello che non mi interessa. Mi interessa <invece> il tempo che è armonia, ritmo e dimensioni.<sup>40</sup>

A partire dallo spazio, unito a suo fratello <gemello> il tempo, sotto l’insistente gravità, sentendo la materia come uno spazio più lento, m’interrogo con stupore su ciò che non so.<sup>41</sup>

Sia lo spazio sia il tempo consistono in – ovvero hanno come loro «protagonista» – un «limite»: lo spazio, il limite costituito dal punto; il tempo, il limite costituito dal presente<sup>42</sup>; entrambi, punto e presente, sono necessariamente senza misura, ovvero senza dimensione:

Non è il mondo della geometria coerente solo quando il punto non ha misura? Perché tutto funzioni, è necessario che il punto non abbia misura, e tuttavia occupi un luogo. [...] Se il presente avesse una misura, il futuro e il passato non sarebbero dissociati in forza di essa? Che ne sarebbe della vita, della parola e della musica? Non è il limite il vero protagonista dello spazio, così come il presente, altro limite, è il protagonista del tempo? Non sarà il luogo un’immobile energia?  
[...]

Non è la non-dimensione [l’immensità] del presente ciò che rende attendibile la vita, così come la non-dimensione [l’immensità] del punto rende attendibile la geometria?<sup>43</sup>

Occupare un luogo e non aver misura: non sarà questo lo spazio?<sup>44</sup>

Il luogo implica dimensione e limiti, ma il luogo per essenza, il punto, non ha dimensione né limiti.<sup>45</sup>

Non è il presente (al pari del punto) un luogo senza misura nel tempo?

Non è il presente (quel luogo senza misura nel tempo) il fondamento e la chiave della vita?<sup>46</sup>

Il presente senza misura, cioè come non-dimensione o immensità, è l’indugio<sup>47</sup> che, fuggendo «passato» e «futuro», si stanZIA come «luogo» della loro simultaneità: «Non sono il passato e il futuro simultanei in un presente che è immisurabile?»<sup>48</sup>. Proprio da e verso tale indugevole fuga, verso l’«ignoto» di tale scissura, si stanZIA, creativamente interrogandolo, l’artista: «Con una luce per vedere come non vedo – tra il già-non-più e il non-ancora fui collocato»<sup>49</sup>.

Ciò che si stanZIA fra il già-non-più e il non-ancora non è però un «morto confine»<sup>50</sup>, ovvero il presente inteso come l’attuale transeunte attimo entro la serie degli identici attimi che compongono il cosiddetto fluire del tempo. Infatti, un presente così inteso avrebbe una misura, implicando così una «dissociazione» fra passato e futuro, i quali risulterebbero per sempre distanziati *di* quel singolo puntiforme interstizio. Tuttavia, tale distanziamento per mezzo di un presente contingentato in forma di misura, implica il subitaneo contingentamento

<sup>40</sup> Chillida (2016), p. 53. In Chillida (2009), p. 32, la penultima frase di tale passaggio suona: «In fact, my time is very slow; traditional time – that of the clock – does not interest me».

<sup>41</sup> Chillida (2016), p. 41 e p. 103.

<sup>42</sup> Ivi, p. 55. Qui il «protagonista» (*protos agonistes*) non è il primattore, ma, letteralmente, il primigenio lottatore o “eluttatore”: il presente e il punto sono, nella loro parallelità, il luogo di eluttazione dell’ineluttabile nulla-di-fondo *verso* la custodente tempra (la fermezza) di uno spazio-di-tempo.

<sup>43</sup> Ivi, p. 63.

<sup>44</sup> Ivi, p. 64.

<sup>45</sup> Ivi, p. 70.

<sup>46</sup> Chillida (2009), p. 35.

<sup>47</sup> Cfr. *supra*, n. 11.

<sup>48</sup> Ivi, p. 37. Analogamente, in Chillida (2016), p. 104, leggiamo: «Non si deve dimenticare che il futuro e il passato sono simultanei».

<sup>49</sup> Chillida (2009), p. 111.

<sup>50</sup> Cfr. *supra*, p. 10, e *infra*.

delle rotte del già-non-più e del non-ancora, facendo sì che, dall'iniziale avvento che fuga per sé quelle rotte, lasciandole incontrare nell'offerta immenso indugevole istante di simultaneità (in cui, adergendolo, insiste l'artista), nasca il "tempo" in quanto sequenza di attimi.

Nella medesima offerta del dis-contingente punto di genesi (nel versante disdirsi del fondo), si genera, per geminazione del tempo – e, in tal senso, come suo portato –, anche il gemello del tempo stesso, lo spazio<sup>51</sup>. Tale geminazione non implica una (inattendibile) trasformazione del tempo in spazio<sup>52</sup>. Piuttosto, è l'immenso presente (in cui si nasconde l'inizio come accortezza) ad allocare – per *versante* immensità – l'immenso punto d'inizio di ogni dimensione spaziale, ovvero il «limite» quale unico vero «protagonista dello spazio». In tal modo, il tempo, offerto in fuga nell'istante d'avvento dell'inizio, dona spazio in virtù del suo costituirsi quale indugevole luogo del punto di ogni dimensionamento spaziale.

Nei pensieri di Chillida torna la «lentezza»: il tempo che (per geminazione allocando spazio) «esiste» in scultura, e che «è armonia, ritmo e dimensioni», è *lento* (a differenza del «tempo tradizionale» o «tempo dell'orologio», in cui la lentezza è annientata); nel sentimento dell'artista, la materia è uno «spazio più *lento*»<sup>53</sup> (poiché avvince e circomprensione secondo la sua ogni volta unica tempratura custodente), mentre tra i materiali ve ne sono alcuni, come la pietra e la terracotta, che sono «limitati e *lenti*»<sup>54</sup> (ovvero capaci di indire e custodire la lentezza, che è appannaggio del limite); infine, «lo spazio è un materiale molto rapido» (infatti, è una geminazione del tempo in quanto *flagranza* del versante disdirsi), ed è «così vitale che sembra che là <dove si stanziava> non vi sia nulla»<sup>55</sup>. La lentezza, indice del *versante* disdirsi del fondo (quale attendibilità del tratto spaziale del tempo), è gemella della rapidità, a sua volta indice del suo (del fondo) versante *disdirsi* (quale attendibilità del tratto temprante dello spazio). In virtù della lentezza, il tempo si gemina in forma di luogo di una vera geometria<sup>56</sup>.

Il conseguente ritmarsi, armonizzarsi, e dimensionarsi dell'offerta spazio-di-tempo – quale spaziosità del dis-contingente punto di genesi – avviene mediante la formatura dello «spazio più lento», ovvero dei «materiali» che, a seconda della diversa loro indole o attendibilità di indizione dello spazio-di-tempo<sup>57</sup>, diversamente indicano in forma («ritmo, armonia e dimensioni»), e così custodiscono, la verità del versante disdirsi del fondo:

Lo spazio dev'essere concepito in termini di volume plastico [...] La forma origina spontaneamente dai bisogni<sup>58</sup> dello spazio, che costruisce la propria abitazione come un animale costruisce il proprio guscio. Esattamente come quell'animale, anch'io sono un architetto del vuoto.<sup>59</sup>

<sup>51</sup> La geminazione non ha qui il senso del raddoppiamento e della duplicazione, ma quello del rafforzamento, della tempratura.

<sup>52</sup> Lo spazio è rafforzamento del tempo, ma il tempo non è indebolimento dello spazio.

<sup>53</sup> Chillida (2016), p. 60 (enfasi mia).

<sup>54</sup> *Ibidem* (enfasi mia).

<sup>55</sup> *Ibidem*. La rapidità dello spazio è la gemella della lentezza del tempo, e a sua volta non ha nulla da spartire con la velocità in senso fisico-meccanico. Nella rapidità (da «rapire») dobbiamo sentire il senso dell'originario disostacolare e sgomberare, ovvero il segno della singolare tempestività della *Lichtung*.

<sup>56</sup> A proposito della lentezza quale scorgimento artistico del tratto spaziale del tempo, ovvero del *tratto di fondo dello spazio-di-tempo originario*, si rilegga quanto è stato detto *supra*, alle pp. 3-4, circa l'«essenza spaziale del tempo».

<sup>57</sup> «Lavoro con molti materiali allo stesso tempo, ma sapendo sempre scegliere quello che può essere perfetto per ogni momento [...] Ponendo la mia idea a contatto con un nuovo materiale, si produce un nuovo risultato. / In tal modo, accetto la reazione del materiale basata sulle sue chiavi interne, e conformo la mia idea al materiale col quale lavoro. È una continua lotta tra il ferro e lo spazio. Ma il ferro è sempre aperto verso [ovvero per indole capace di indire e custodire] lo spazio, sia lo spazio implicato nell'opera, sia lo spazio che la circonda» (ivi, p. 60).

<sup>58</sup> Tali bisogni, inizialmente dettati dal modo del versante disdirsi in cui il nulla flagra nello scoscendimento dell'accortezza, configurano una *carenza d'opera* della spaziosità, e dunque una sua inclinazione *verso* l'opera stessa.

L'artista, insistendo nella ricerca dell'ignoto, sente innanzitutto il generarsi del "tempo lento" nel suo geminarsi quale luogo del punto di ogni vera geometria, ovvero dell'attendibile dimensionarsi, ritmarsi, armonizzarsi di un mondo. Grazie al sentimento dei «limiti» e della lentezza dei materiali (pietra, terracotta, ferro, alabastro, cemento), ovvero della loro diversa capacità di indire formalmente lo spazio-di-tempo, l'artista lascia che quest'ultimo costruisca la propria abitazione grazie alla forma che «spontaneamente» origina dalle sue carenze, ergendosi così, in quanto artista, ad «architetto del vuoto»<sup>60</sup>.

##### 5. Klee: la pittura come ricreazione della simultaneità

L'accostamento al tema del tempo in Klee conduce direttamente nel fulcro del suo pensiero pittorico<sup>61</sup>. Un concetto chiave di quest'ultimo è il «divenire», la cui indole, o ascensiva<sup>62</sup> origine, è il «movimento», a sua volta inteso come dis-contingente tratto di «genesì». Nel diario del 1914 leggiamo: «La genesi, in quanto movimento [avviamento] formale [*formale Bewegung*], è l'indole costitutiva dell'opera»<sup>63</sup>. Nella parola *Bewegung*, Klee sente il tratto dell'irruzione di un *Weg*, ovvero di una via, o rotta, di genesi – l'avvio di una pro-duzione<sup>64</sup>: «In senso produttivo, l'essenziale è appunto la via [*Weg*]; in altre parole, il divenire si pone al di sopra dell'essere»<sup>65</sup>. Se dunque il "protagonista" dell'opera è il divenire, ciò dev'essere inteso nel senso che quest'ultima si costituisce quale messa in forma del divenire stesso, a sua volta inteso come genesi:

A ogni diveniente si addice movimento, e prima di *essere*, l'opera *diviene*, esattamente come il mondo, prima che esso *fosse*, secondo il detto "in principio Dio creò", è *divenuto*, e inoltre *diviene* prima di *essere* futuro. [...] / Tale è l'iniziale movimento [avviamento] produttivo, l'atto d'inizio di colui che crea. Già tale atto d'inizio è di natura temporale, sia che resti piatto sia che conduca allo spazio: in esso [atto] è ingenerato (del) tempo.<sup>66</sup>

Il divenire "precede" l'essere. Tuttavia, tale precedenza non è di tipo cronologico, per cui il divenire occuperebbe, sull'asse del flusso temporale, un segmento posizionato "a sinistra" del momento a partire dal quale viene constatato l'essere; piuttosto, quel precedere è di ordine genetico, ovvero si colloca sul piano dell'avvento dell'inizio: «La creazione, in quanto genesi, vive sotto la superficie visibile dell'opera. / Tale circostanza è vista a ritroso da tutti coloro che guardano con l'intelletto, mentre soltanto coloro che creano la vedono in avanti (verso il futuro)»<sup>67</sup>. Anche in questo caso, sono indicate due direzioni che soltanto apparentemente si trovano sul medesimo asse, mentre in verità configurano piani diversi e mutualmente

<sup>59</sup> Chillida (1999), p. 62. Nell'edizione italiana, questo passo (che nel testo del saggio è invece tradotto dall'inglese) suona: «[La forma] si consacra da sé ai bisogni di questo spazio ...» (Chillida [2010], pp. 21-22). L'artista crea nella misura in cui – scorrendo e meditando il punto d'inizio, e di conseguenza scegliendo e lavorando i materiali – asseconda lo spazio nel suo costruirsi la propria abitazione.

<sup>60</sup> Nella già citata partizione dei *Beiträge*, il vuoto (*Leere*) è inteso come «gestimmt-stimmende Leere des Ab-grundes» (Heidegger [1989], p. 381), ossia come «intonato-intonante vuoto del nulla-di-fondo». Il seguente passo riferisce tale vuoto alla *Augenblicksstätte*: «[Die Leere] ist nur als Da-sein, d. h. als die *Verhaltenheit* [...], das Ansichhalten vor der zögernden Versagung, wodurch der Zeit-Raum als die Augenblicksstätte der Entscheidung sich gründet» (ivi, p. 382), «Il vuoto è solamente in quanto ad-essere, cioè in quanto *ritenutezza* [...], <ovvero> il trattarsi *verso* la versante disdizione, mediante il quale si fonda lo spazio-di-tempo in quanto località dell'istante d'accortezza della rescissione».

<sup>61</sup> La ricchezza di motivi temporali nelle opere e negli scritti di Klee è tale che, nel breve spazio di queste note, dovremo limitarci al tentativo di indicare un attendibile punto d'avvio di una futura, più approfondita indagine. Per una rassegna di tali motivi si veda il saggio dello storico dell'arte e restauratore Erasmus Weddigen (Weddigen [2004]).

<sup>62</sup> L'ascensività è il tratto originario del nulla-di-fondo.

<sup>63</sup> Klee (1988), p. 363.

<sup>64</sup> Pro-durre, qui, vuol dire portare alla luce, far apparire, disascondere.

<sup>65</sup> Ivi, p. 361.

<sup>66</sup> Klee (1987), p. 197-198.

<sup>67</sup> Klee (1988), p. 362.

escludenti. «A ritroso» significa: in una prospettiva “genealogica”, interessata a ricostruire il “processo produttivo”, scandito da successivi stati contingenti (una quantità finita di stati, o momenti-“essere”, messi in sequenza, riferiti all’“opera in divenire”, seguiti da una quantità in continuo aumento di stati, o momenti-“essere”, riferiti all’“opera compiuta”); «in avanti», invece, vuol dire: nell’abissale profondità dell’avvento dell’inizio, nel quale ogni “fase”, ovvero ogni «dimensione», è *simultanea*, ovvero riunita, raccolta in un’unica dis-contingente *Gegenwart*<sup>68</sup>. Quest’ultima – un concetto fondamentale nel pensiero pittorico di Klee – è il “presente” nel senso dell’offerta istante dello spaziale versare-incontro della fuga del disdirsi del già-non-più e del non-ancora, istante in cui si fermano, attraversandolo, le rotte di conversione dell’accortezza.

La centralità della *Gegenwart* appare alla luce della circostanza che la spaziosità del quadro è una «simultaneità multidimensionale» di figure spaziali, e dunque un dono del tempo: «infatti, anche lo spazio è un concetto temporale»<sup>69</sup>. Il “tema” della pittura è proprio tale simultaneità, che d’altro canto, secondo l’artista, la lingua non permette di «discutere sinteticamente»<sup>70</sup>:

A ogni dimensione che trascorre temporalmente dobbiamo dire: “Tu ora divieni passato”; ma forse, sul piano della nuova dimensione, a suo tempo incontreremo un luogo critico, forse propizio, che ricrea il tuo presente [*Deine Gegenwart wiederherstellt*]. / E se, con l’aggiungersi di sempre nuove dimensioni, sarà sempre più difficile raccogliere in un presente, nella loro simultaneità [*simultan vergegenwärtigen*], le differenti parti di tale compagine, si tratterà di avere molta pazienza. / Ciò che alle cosiddette arti spaziali riuscì già molto tempo fa, e che anche l’arte temporale della musica creò, in sonante pregnanza, nella polifonia – questo fenomeno simultaneo e multidimensionale, che fa sì che il dramma raggiunga il suo punto culminante, purtroppo in ambito verbale-didattico resta sconosciuto.<sup>71</sup>

Il “trascorrere” è la modalità “piatta” del tempo, che non «conduce [*i.e.* non dà luogo] allo spazio». Là dove, invece, s’incontri il «luogo critico», ovvero il dislocante, movente-avviante (e dunque «propizio») punto di genesi, il versante disdirsi, fugato in simultaneità, si costituisce in un presente, che a sua volta dà luogo al simultaneo divenire di ogni dimensione. La *ricreazione del presente*, in quanto re(-)stituzione, nell’opera, della simultaneità che dà luogo all’armonioso dimensionarsi delle figure spaziali, può valere come formula per il senso della creazione artistica che, secondo il noto motto kleeiano, «non rende il visibile, ma rende visibile»<sup>72</sup>. Tale ricreazione può anche dirsi «ripristinato», giacché il suo senso è, appunto, il “rimettere in pristino”, mediante l’opera, l’istante del sempre(-sarà-stato)-pristino avvento del versante disdirsi del fondo quale allocante punto di genesi, e dunque la pristina datità (il perennemente avveniente esser-stato-dato) del movimento<sup>73</sup>.

<sup>68</sup> «In avanti» (*ab ante; nach vorwärts*) vuole appunto dire: a partire dalla *Gegenwart* quale spazio-di-tempo (o vicinanza) del disdetto inizio. A tal proposito, si pensi al rimbaudiano «[la poésie sera] *en avant*», su cui s’interroga Heidegger in *Rimbaud vivant* (Heidegger [1983], pp. 225-227).

<sup>69</sup> Klee (1987), p. 62.

<sup>70</sup> Ivi, p. 73.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Ivi, p. 60. Infatti, la “colorata” simultaneità multidimensionale delle figure spaziali è l’elemento per ogni apparire – l’elemento del “farsi luce” che rende visibile. Weddigen nota come la formula kleeiana «“*Es werde Licht*” weisse / Genesis, auf schwarzem Zustand» (Klee [1988], p. 493). («“*Si faccia luce*” – bianca genesi su nero stato») «illumini nel modo migliore il vettore genetico della creazione artistica» (Weddigen [2004], p. 7, n. 37).

<sup>73</sup> «Dal punto di vista cosmico, il movimento è il primo e ultimo dato [l’indole donata, offerta, in ultroneità: *das Gegebene*], e, in quanto forza infinita, non necessita di alcun particolare impulso energetico» (Klee [1987], p. 199). In «dato» e «datità» deve sentirsi non il *factum* del dare, bensì il libero *darsi* in ultroneità, nel senso temporale del versante disdirsi: il movimento è perenne avvento, in disdetto versare, dell’irrevocabile esser-dato del punto di genesi.

Il tempo è per indole «ingenito» nell'atto d'inizio: proprio in virtù di tale ingenitezza (e non, invece, in quanto serie di attimi raggruppati in intervalli) esso è *Spielraum*<sup>74</sup>, spazio di gioco, ovvero l'occasione propizia che è richiesta affinché il «punto divenga movimento e linea», e «tale linea si sposti <divenendo> superficie, o nel movimento da superfici a spazi», mentre «[s]oltanto l'assolutamente esiguo, il punto in sé morto, è senza tempo»<sup>75</sup>. Più ricca la simultaneità multidimensionale, più chiaramente stagliato, nel suo nascondersi, l'onniavviante punto di genesi, «organo centrale di ogni avviaatezza spazio-temporale»<sup>76</sup>. Da qui si determinano, infine, l'indole della pittura, e, insieme, il luogo dell'abitare artistico:

La pittura polifonica è superiore alla musica in virtù della circostanza che, nella prima, l'indole temporale è in maggior misura indole spaziale. <Sicché> il concetto della simultaneità emerge qui in modo ancor più ricco.<sup>77</sup>

Là dove l'organo centrale di ogni avviaatezza spazio-temporale [*zeit-räumliche Bewegtheit*], che si chiami cerebro oppure cuore del creato, promuove [*veranlasst*] tutte le funzioni – chi, essendo artista, non vorrebbe abitare in quel luogo?<sup>78</sup>

### Bibliografia

- Accornero, G. (2016), *La fenomenologia musicale di Sergiu Celibidache*, in Id. et al. (Eds), *Il suono vivo. Storia, composizione, interpretazione*, Edizioni ETS, Pisa.
- Celibidache, S. (1974a), *Interview mit Dr. Klaus Lang am 29.11.1974*, <http://www.gerhardgreiner.de/inter.pdf>, pp. 1-7.
- Celibidache, S. (1974b), *Lezione di fenomenologia musicale*, <https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ>
- Celibidache, S. (1976), “Über Musik und Musikleben heute. Gespräch mit Heinz Ludwig”, *Das Orchester*, vol. 24, pp. 305-317.
- Celibidache, S. (1985), *Es gibt keine Alternative zur Musik*, in Schmolli, R. (Hrsg.), *Die Münchner Philharmoniker von der Gründung bis heute*, Wolf, München, pp. 315-324.
- Celibidache, S. (1987), “Zum 75. Geburtstag von Sergiu Celibidache. Ein Gespräch”, *Musica*, vol. 41, pp. 336-341.
- Celibidache, S. (1990), “De la direction d'orchestre. Entretien réalisé par Myriam Anissimov”, *Le monde de la musique*, n. 130, pp. 60-64.
- Celibidache, S. (1992), *Musik dauert nicht*, in Schmidt-Garre, J. (Hrsg.), *Celibidache. Man will nichts – man läßt es entstehen*, Pars, München, pp. 29-42.
- Celibidache, S. (1997), *Rencontres avec un homme extraordinaire. Textes réunis par Stéphane Müller et Patrick Lang*, K-films Editions, Paris.
- Celibidache, S. (2008), *Über musikalische Phänomenologie*, Celibidachiana I, Wißner-Verlag, Augsburg.
- Celibidache, S. (2012), *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, Actes Sud, Arles.
- Chillida, E. (1999), *Chillida, 1948–1998*, Guggenheim Museoa Bilbao, Bilbao.
- Chillida, E. (2009), *Writings*, Richter Verlag, Düsseldorf.
- Chillida, E. (2010), *Lo spazio e il limite*, Marinotti Edizioni, Milano.
- Chillida, E. (2016), *Escritos*, La Fábrica, Madrid.
- De Gennaro, I.-Zaccaria, G. (2007), *Dasein: Da-sein. Tradurre la parola del pensiero*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.

<sup>74</sup> Ivi, p. 63.

<sup>75</sup> Ivi, p. 198 (cfr. anche ivi, p. 63).

<sup>76</sup> Dal catalogo della mostra *Paul Klee in Jena 1924* (Jena 1999), cit. in Weddigen (2004), p. 31.

<sup>77</sup> Klee (1988), pp. 440-442.

<sup>78</sup> Cfr. n. 75.

- Heidegger, M. (1983), *Aus der Erfahrung des Denkens*, GA Bd. 13, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.
- Heidegger, M. (1986), *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen.
- Heidegger, M. (1989), *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA Bd. 65, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.
- Klee, P. (1976), *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, DuMont, Köln.
- Klee, P. (1987), *Kunst-Lehre*, Reclam, Leipzig.
- Klee, P. (1988), *Tagebücher 1898-1919*, Hatje/Niggli, Stuttgart/Teufen.
- Weddigen, E. (2004), “Klee: Dauer, Zeit und Uhr-Zeit”, [https://erasmusweddigen.jimdo.com/modernere\\_kunst.php](https://erasmusweddigen.jimdo.com/modernere_kunst.php)
- Zaccaria, G. (2009), *L'inizio e il nulla*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.
- Zaccaria, G. (2014), *La provenienza dell'arte. Atena e l'enigma*, Ibis, Pavia.
- Zaccaria, G. (2015), *Pensare il nulla. Leopardi, Heidegger*, Ibis, Pavia.
- Zaccaria, G. (2018), *Gli inizi del tempo. Sofocle, Aristotele*, <http://www.scienzanuova.org/wp-content/uploads/Gli-inizi-del-tempo.pdf>

### *Abstract*

Phenomenological thinking looks upon art not merely as a possible object of philosophical investigation, carried out by a specific discipline, i.e. aesthetics; rather, it considers art – notably its provenance and destination – as a hermeneutic task capable of furthering the scope of thinking itself. In other words: phenomenology understands itself as paving the way for a new style of thinking precisely thanks to, and through, its dialogue with art, aimed at letting art speak as and for itself. The status of art as a constitutive task for thinking shows in a particularly marked manner when basic notions such as truth, space and time explicitly become the “subject matter” of art in ways that traditional philosophical understanding of those notions does not seem to be able to adequately grasp. This essay tentatively examines a few instances of 20<sup>th</sup> century artistic approaches to time – notably in music, painting and sculpture – in order to outline the hermeneutic task that they pose to contemporary thinking. The interpretive horizon for this outline is provided by Heidegger’s later reflection on time, as can be found i.a. in his posthumous treatise *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*.

*Keywords:* Art, Celibidache, Chillida, Heidegger, Klee, Metaphysical Time, Originary Time, Time