

Vista di
estetica

Rosenberg & Sellier

80

Rethinking Through Art:
East and West

advisory editors

Xiao Ouyang

Tiziana Andina

Rivista di estetica

DIRETTORE

TIZIANA ANDINA

PRESIDENTE DEL COMITATO SCIENTIFICO

MAURIZIO FERRARIS

COMITATO SCIENTIFICO

ALESSANDRO ARBO *Université de Strasbourg*

MARCO BÉLPOLITI *Università di Bergamo*

MAURO CARBONE *Université "Jean Moulin" Lyon 3 France*

DAVID CARRIER *Independent scholar*

ROBERTO CASATI *Institut Jean Nicod Paris*

STEPHEN DAVIES *The University of Auckland*

MARIO DE CARO *Università di Roma Tre*

PINA DE LUCA *Università di Salerno*

FABRIZIO DESIDERI *Università di Firenze*

GIUSEPPE DI GIACOMO *Università di Roma "La Sapienza"*

GÜNTER FIGAL *University of Friburg*

GRAHM HARMAN *American University in Cairo*

PIETRO KOBÄU *Università di Torino*

JERROLD LEVINSON *University of Maryland*

GIOVANNI LOMBARDO *Università di Messina*

ARMANDO MASSARENTI *Università di Bologna*

GIOVANNI MATTEUCCI *Università di Bologna*

PIETRO MONTANI *Università di Roma "La Sapienza"*

JACQUES MORIZOT *Université de Provence*

FRÉDÉRIC NEF *École des Hautes Études en Science Sociales Paris*

NICOLA PERULLO *Università di Scienze Gastronomiche Pollenzo*

RÖGER POUIVET *Université de Nancy*

SALVATORE TEDESCO *Università di Palermo*

AMIE THOMASSON *University of Miami*

ACHILLE VARZI *Columbia University New York*

NICLA VASSALLO *Università di Genova*

STEFANO VELOTTI *Università di Roma "La Sapienza"*

REDATTORE CAPO

CAROLA BARBERO

REDAZIONE

FRANCESCO CAMBONI

DAVIDE DAL SASSO

GABRIELE GAVA

ERICA ONNIS

GLORIA SANSÒ

ENRICO TERRONE

GIULIANO TORRENTO

SEGRETERIA DI REDAZIONE

ELENA CASETTA e VERA TRIPODI

rivista di estetica

n.s., 80 (2/2022), anno LXII

Rethinking Through Art: East and West

Advisory editors: Xiao Ouyang, Tiziana Andina

Xiao Ouyang, Tiziana Andina , <i>Introduction: Think Through Art Globally</i>	3
Ai Xin , <i>Kandinsky's Composition And Zheng Xie's Bamboo: An Aesthetic Dialogue Between Western And Eastern Abstractionism</i>	11
Rudi Capra , <i>Suna No Bi 砂の美. A Critical Appreciation Of Sand In Japanese Karesansui 枯山水 Gardens</i>	30
David E. Cooper , <i>Music, Nature And Transcendence</i>	48
Massimiliano Lacertosa , <i>Ripensare l'esperienza estetica attraverso lo Zhuangzi</i>	65
Peng Feng , <i>Danto's Indiscernibility: An Intercultural Interpretation</i>	80
Pier Alberto, Porceddu Cilione , <i>Singing Trees. Note Su Tōru Takemitsu</i>	96
<i>Varia</i>	
Giulia Lasagni , <i>Two Interpretations of Gilbert's Plural-Subject Account</i>	115
Germana Pareti , <i>Bordi. Un confronto tra arte, filosofia e psicologia</i>	130
Valeria Martino , <i>Sono una di voi. Il soggetto delle azioni transgenerazionali</i>	152
Fausto Corvino, Alberto Pirni , <i>L'etica del cambiamento climatico alla prova dell'inefficacia causale individuale: discutendo la libertà collettiva di emissione di gas serra rispetto all'obiettivo di 1.5°C</i>	165

Corrispondenza, lavori proposti per la stampa,
libri per recensioni e riviste in cambio indirizzare a:

RIVISTA DI ESTETICA

Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione
via sant'Ottavio 20 - 10124 Torino
tel. +39.011.6703738
redazionerivistadiestetica@gmail.com
<https://labont.it/publications/?c=/rivista-di-estetica/>

Abbonamenti 2022

79 Aesthetics of Contemporary Work
edited by Angela Condello, Tiziano Toracca, Zhao Kuiying

80 Rethinking Through Art: East and West
edited by Xiao Ouyang, Tiziana Andina

81 The Aesthetics of Idealism.
Facets and Relevance of a Theoretical Paradigm
edited by Giovanna Pinna, Serena Feloj, Robert Clewis

	ITALIA	ESTERO
EDIZIONE CARTACEA	€ 100,00	€ 150,00
EDIZIONE DIGITALE	€ 50,00	€ 50,00
EDIZIONE CARTACEA + DIGITALE	€ 125,00	€ 175,00

Per informazioni abbonamenti@rosenbergesellier.it

I singoli fascicoli sono acquistabili dal sito www.rosenbergesellier.it
sia in versione cartacea sia in versione digitale.

Sul sito sono acquistabili anche i singoli articoli in versione digitale,
al prezzo di € 7,00

Per richiedere annate e fascicoli arretrati non ancora disponibili sul sito:
clienti@rosenbergesellier.it

La «Rivista di estetica» è presente anche sulla piattaforma OpenEdition Journals
all'indirizzo <https://journals.openedition.org/estetica/>

Per ogni ulteriore informazione rivolgersi a:

Rosenberg & Sellier / tel. +39.011.0674847 / rde@rosenbergesellier.it

© 2022 Rosenberg & Sellier



Rosenberg & Sellier è un marchio registrato
utilizzato per concessione della società Traumann s.s.

Registrazione presso il Tribunale di Torino, n. 2845 del 7.2.1979

Proprietario: Ugo Gianni Rosenberg

Direttore responsabile: Tiziana Andina

Editore: LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl, via Carlo Alberto 55 - 10123 Torino

www.rosenbergesellier.it

ISSN 0035-6212
ISBN 9791259931160



9 791259 931160
EURO 36,00

COVER DESIGN / PPAAL.IT

Rosenberg & Sellier

Rivista di Estetica

80

DIRETTORE

TIZIANA ANDINA

INDICE

XIAO OUYANG, TIZIANA ANDINA,
Introduction: Think Through Art Globally
AI XIN, Kandinsky's *Composition And* Zheng
Xie's *Bamboo: An Aesthetic*
Dialogue Between Western And Eastern
Abstractionism
RUDI CAPRA, Suna No Bi 砂の美. **A Critical**
Appreciation Of Sand In Japanese
Karesansui 枯山水 **Gardens**
DAVID E. COOPER, **Music, Nature And**
Transcendence
MASSIMILIANO LACERTOSA, **Ripensare**
l'esperienza estetica attraverso lo Zhuangzi
PENG FENG, **Danto's Indiscernibility: An**
Intercultural Interpretation
PIER ALBERTO PORCEDDU CILIONE, **Singing**
Trees. Note Su Tōru Takemitsu

VARIA

GIULIA LASAGNI, **Two Interpretations of**
Gilbert's Plural-Subject Account
GERMANA PARETI, **Bordi. Un confronto tra**
arte, filosofia e psicologia
VALERIA MARTINO, **Sono una di voi. Il**
soggetto delle azioni transgenerazionali
FAUSTO CORVINO, ALBERTO PIRNI, **L'etica**
del cambiamento climatico alla prova
dell'inefficacia causale individuale:
discutendo la libertà collettiva di emissione
di gas serra rispetto all'obiettivo di 1.5°C

Over the centuries, art has been a prominent form of cultural exchange between the East and the West – a role that has become even more prominent in the last three hundred years. Western painting and music introduced by European missionaries have shaped the tastes of the Chinese imperial courts since the 17th century. The “Chinoiserie” style inspired by Chinese aesthetics contributed a great deal to the dynamics of the 18th-century European art-world. Japanese *Ukiyo-e* – the art of the “floating world” – is believed to have had a significant impact on the Impressionists. It therefore comes as no surprise that contemporary artists from the East and the West have formed a collaborative creative community. While more and more art historians are shifting part of their research interest to the Eastern art traditions, looking into them in their own right or investigating art history in a greater trans-cultural context, many philosophers of art still remain relatively reluctant to either philosophize about art from a cross-cultural perspective, or try to conceptualize its central issues by drawing on diverse cultural experiences and studies of non-Western art history.

This issue of *Rivista di Estetica* aims to offer some grounds for rethinking the fundamental philosophical questions about art within a cross-cultural context.

Abstract

The article examines the relationship between Western and Eastern aesthetics, analyzing some aspects of the musical production of Tōru Takemitsu, the great Japanese composer, now firmly included in the contemporary music “Western Canon”. The article tries to demonstrate that contemporary music represents an ideal field for verifying the intersection between Western and Eastern aesthetics. It is precisely the paradoxical co-belonging of Takemitsu’s musical thought to both worlds, which encourages us to reconsider our way of understanding the aesthetic “distance” between East and West. Contemporary music represents the privileged place, to verify the idea, that such cultural distinctions are indeed relevant, but only to the extent that they should be transcended in a higher unity, in a “hypercultural” space. Within this space, the differences find their “place”, but also their reciprocal translatability. Takemitsu’s writings record the incessant oscillation between the great Western musical, aesthetic, poetic tradition, and the specific Japanese cultural tradition. The names of Debussy, Messiaen, Nono, Feldman, Cage stand alongside those of Basho and Zeami, in an aesthetic convergence that is a prelude to a truly “global” aesthetic. The path proposed here analyzes this convergence, retracing, in Takemitsu’s production, three fundamental “figures”: silence, trees, and rain.

A Federico Gardella

1. Arcipelaghi

L’Occidente – quanto è *distante* dall’Oriente? E l’Oriente – quanto è *distante* dall’Occidente? E soprattutto, di quale “distanza” qui si tratta? Non si tratta soltanto di una distanza geografica, né temporale, né, in senso stretto, di “im-

maginari” o di “culture”¹. Oriente e Occidente sono due nomi *reciproci*, l’uno il limite dell’altro. Nessuno guarda più l’orizzonte: l’idea che vi siano terre, popoli, lingue e costumi “dietro” l’orizzonte del sole nascente, è un’idea ormai totalmente *astratta*. Viviamo tutti nella coscienza del “globo”, della assoluta “globalità”, e “globo” vuol dire globalità del *mondo* e della sua *esperienza*. Certo, conosciamo e proteggiamo le diversità culturali, le localizzazioni idiomatiche, ma, per la nostra attuale coscienza globale, si tratta di *articolazioni interne* di una più vasta totalità. Non è un caso che il Giappone sia un *arcipelago*. La figura dell’arcipelago continua a plasmare il nostro immaginario di una “buona alleanza” fra l’Uno e i molti, fra la Totalità e le sue molteplici articolazioni interne².

Il luogo fondamentale di ogni rapporto culturale è la *traduzione*. La traduzione viene immiserita, se viene pensata solamente come uno scambio lineare tra due lingue. La traduzione sta al centro di *ogni* scambio di senso, di *ogni* traslazione di significato³. Una coscienza davvero *filosofica* della traduzione è sempre coscienza del fatto che *ogni* lingua naturale, *ogni* idioma, è pur sempre riflesso parziale dell’Intero, è sempre “figura” del Linguaggio, incarnazione idiomatica della *Sprache*, frammento territorializzato del *Logos*. La diversità delle lingue – il “disastro” e la *benedizione* di Babele⁴ – costituisce un’*articolazione interna* di una lingua ineffabile, di una lingua che non c’è, ma che tutte le sottende, tutte le raccoglie⁵. Tutte le lingue implicano, come loro interna “*potentia traslativa*”, l’Unità del senso. Tale unità si dà come spazio ineffabile, nel quale accade *ogni* traslazione di significato. Se questo spazio “iperculturale”, se questa *reine Sprache*, se questo *Logos* “assoluto” coincida con la musica (o la sottenda), non è ancora dato sapere⁶.

È spiacevole notare come, in molte trattazioni “interculturali”, la musica sia assente. Assenza paradossale, visto che la musica rappresenta il *luogo* e la *possibilità di esperienza* della Totalità. Facendo esperienza di questa Totalità, noi comprendiamo che le “distanze”, le “differenze”, le “alterità”, sono *articolazioni interne* di una “sinfonia” del senso. Ogni riflessione filosofica sulla “cultura” (e sulla presunta “interculturalità”), ogni riflessione filosofica sulla “differenza”, sulla “distanza culturale”,

¹ Che il pensare queste questioni sia un imprescindibile compito filosofico, che mette in questione lo statuto stesso della filosofia, e in particolar modo dell’estetica, lo spiega Ghilardi: «La filosofia è un esercizio di distanza. Ha più a che vedere con un’erranza e un senso di smarrimento, che con la sicurezza presuntiva di risposte argomentate» (2014: 19).

² Si veda Cacciari 1997. La matrice di questo immaginario è naturalmente il capolavoro di F. Hölderlin (2001: 265-283). Non è certo un caso che Tōru Takemitsu abbia composto, nel 1993, un pezzo intitolato *Arcipelago S.*, per ensemble.

³ Cfr. Steiner 1992: 12; Ghilardi 2014: 214-238; Cfr. Berio 2006.

⁴ Cfr. Steiner 1992; Deleuze 2001a; Ghilardi 2014: 366

⁵ Su questi temi si vedano Venuti 2012; Nergaard 2002; Stolze 2001. In questo contesto è utile tenere presente anche Vico 2012.

⁶ Per questi “echi” benjaminiani, si vedano Kleiner 1980; Oseki-Dépré 2007; Vermeer 1996.

cambiarebbe aspetto, se venisse guardata attraverso il prisma della musica. Non è certo un caso che Tōru Takemitsu, il grande compositore giapponese che merita un posto di riguardo nella musica contemporanea “occidentale” (ma, qui, non si tratta già di una musica “mondiale?”), abbia intitolato *Distance* un suo brano per oboe e shō⁷. Certo, “distanza” qui implica una “conquista” dello spazio, indica un esperimento di spazializzazione del suono, così caro a certe avanguardie occidentali – e orientali. Ma è altrettanto evidente, che, qui, la spazializzazione del *Klangraum* costituisce il “microcosmo” per la mappatura di un significato ben più vasto, di un significato “macrocosmico”: l’oboe (strumento occidentale, antichissimo nella sua origine – *hautbois*, l’“alto legno”, forse discendente dall’*aulòs* greco a una canna) è, nella concezione del brano e nell’esecuzione, in primo piano; sullo sfondo, *a distanza*, lo shō, strumento tipico della tradizione giapponese, sorta di organo a bocca dai multifonici delicatissimi e cangianti, che costituisce, nell’economia del brano, una risonanza differita delle figure tracciate dall’oboe⁸. Nello spazio di pochi minuti di musica, l’Oriente e l’Occidente, il vicino e il lontano, l’ancestrale e il contemporaneo si toccano. Vi è custodita la *distanza*, la *differenza*: si tratta di un “gioco a due”. Due epoche del mondo, due civiltà, due lingue, due prospettive spaziali e temporali convivono “sincronicamente”.

Si tratta solo di questo? No, si tratta di comprendere che è l’esperienza dell’*ascolto*⁹ il centro del possibile snodo – tutto *musicale* – tra Oriente e Occidente.

⁷T. Takemitsu, *Distance* (1972), per oboe e shō, Schott Japan: «A piece called *Distance*, for oboe and shō, places the solo oboe in the front of the stage and the shō far behind. The oboe plays a phrase, stops, and the sound continues in the distant shō. The movement of sound gives a fresh experience of space» (Takemitsu 1995: 117). Non si dimentichi che un principio non dissimile presiede alla concezione della *Sequenza VII* per oboe di Berio. È Takemitsu stesso che segnala la coloritura “romantica” che può assumere l’idea di “distanza”, in particolare nella concezione di *Far Calls. Coming, far!*, per violino e orchestra: «My piece for violin and orchestra entitled *Far Calls. Coming, far!*, composed in 1980, also has an original English title, which is a quotation from the last paragraph of *Finnegans Wake* by James Joyce. When thinking about this work I had the romantic idea of distance. In experience we find distances that cannot be bridged» (Takemitsu 1995: 111). P. Burt articola in dettaglio i significati musicologici del termine “*distance*” in questo contesto, sottolineando le connessioni con la *Sequenza* di Berio (Cfr. Burt 2001: 140-142). Cfr. Berio 2013; Berio 2006.

⁸Sull’importanza dello shō nel suo orizzonte estetico-musicale, si legga quanto scrive Takemitsu: «The most important instrument here [nella musica *gagaku*] is the shō. My impression of ascending sounds and the secret of immeasurable metaphysical time seems to be based on the sound of this instrument. Sound on the shō is produced by inhaling and exhaling. The resultant sound, continuous and without attack, does not generate external beats, but awakens an internal latent rhythm. Delicately swaying clusters of sound reject the concept of everyday time. I now recall Pierre Reverdy saying, “Only silence is eternal”» (Takemitsu 1995: 7).

⁹«Non ascoltare con i tuoi orecchi, ma con il tuo spirito, non ascoltare con il tuo spirito ma con il tuo soffio. Gli orecchi si limitano ad ascoltare, lo spirito si limita a rappresentare se stesso. Il soffio, che è il vuoto, può conformarsi agli oggetti esteriori. È sul vuoto che si modella il Tao. Il vuoto è l’astinenza dello spirito» (Zhuang-zi 2019: 39-40).

E per non lasciare indeterminato questo snodo, seguiremo tale esperienza di *reciproco ascolto* attraverso tre “figure”: il silenzio, l’albero, la pioggia.

2. Silenzi

Il silenzio non è altro che la traduzione acustica, musicale, del “vuoto”. Sulla centralità del vuoto nell’estetica orientale non serve spendere molte parole. Per comprendere questo nesso «è necessario trovare la strada che conduca al nucleo centrale del taoismo e del buddhismo *chan* e zen, dal quale sorge e si irradia l’energia che genera e sviluppa tali forme di esperienza estetica. Questo nucleo centrale è dato dal vuoto. Non dal *concetto* di vuoto, ma dall’*esperienza del vuoto*»¹⁰. Come va inteso, qui, il *silenzio come vuoto*, e il *vuoto come silenzio*? Non si tratta di termini astrattamente metafisici, e lo stesso Pasqualotto vieta di ipostatizzare questi “nomi”. Il vuoto non è, *stricto sensu*, “*arché*”, “*principium*”. Il vuoto/silenzio è la spaziatrice originaria, che *rende possibile* lo spazio/tempo, la rarefazione ultima del Tutto, e che dunque consente l’*accadere* del Tutto. Ed è l’arte che “mostra” con chiarezza l’*apertura* di questo vuoto; è l’estetica che ne consente l’*esperienza*¹¹. Come scrive Marcello Ghilardi, «l’arte è *funzione* del vuoto»¹². Il suono, nell’estetica musicale giapponese, non è altro che un fragile accadimento *nel vuoto e del vuoto*, un emergere dell’udibile dall’oceano dell’inudibile, un’esile increspatura del silenzio. Il silenzio è il *luogo*, lo *spazio*, nel quale il suono *accade*. Qui il silenzio non compare come mero sfondo nero, come una quinta opaca, ma come “campo”. Come segnala Pasqualotto, «è interessante rilevare che la fisica contemporanea, con la nozione di campo, sembra aver dato una spiegazione scientifica alla nozione di vuoto. [...] Questa possibilità di intendere il vuoto come “campo” dei fenomeni si rivelerà particolarmente feconda quando si dovrà trattare del vuoto e delle sue funzioni nelle singole arti»¹³. Silenzio/vuoto/campo: è da questa triangolazione concettuale che è possibile un *avvicinamento* alla determinazione del suono nel quadro dell’estetica musicale giapponese. Il silenzio dimora *già* nella vita interna del suono, di *ogni* suono: nondimeno la musica espande artisticamente la condizione “musicale” già inscritta nella natura. La natura è *silenziosa*, perché custodisce il silenzio da

¹⁰ Pasqualotto 1992: xiii.

¹¹ «Il vuoto, la tranquillità, il distacco, la noncuranza, il silenzio, il non agire sono la livella dell’equilibrio dell’universo, la perfezione della via e della virtù. Per questo il sovrano, il re e il Santo sono sempre in pace. Questa pace conduce al vuoto, un vuoto che è pienezza, una pienezza che è totalità. Questo vuoto conferisce all’anima una tranquillità la quale fa sì che ogni azione compiuta sia efficace. [...] Il vuoto, la tranquillità, il distacco, la noncuranza, il silenzio il non agire costituiscono il principio di tutti gli esseri» (Zhuang-zi 2019: 114-5).

¹² Ghilardi 2011: 110.

¹³ Pasqualotto 1992: 11. Cfr. Capra 2020.

cui emerge ogni suono. Qui, si dovrebbe parlare di “Tao del suono”, di “Tao della musica”¹⁴:

[I]l maggior contributo che il taoismo ha dato alla vita asiatica è nel campo dell'estetica. È in noi che avviene l'incontro fra Dio e la natura [...]. Il presente è l'infinito in movimento, la legittima sfera del Relativo. Il Relativo cerca l'Armonia e l'Armonia è Arte [...]. Mantenere il senso delle proporzioni fra le cose, e lasciare spazio agli altri senza perdere il proprio; è questo il segreto del successo. Nel dramma terreno, per ben recitare la propria parte, bisogna conoscere l'intera opera. Il senso della totalità non deve mai perdersi in quello dell'individuo. Lao-tzu spiega questo concetto per mezzo della sua metafora preferita, quella del Vuoto. Sosteneva che solo nel vuoto si trova ciò che è veramente essenziale. L'utilità di una brocca consiste nel vuoto, nel quale l'acqua può essere versata, e non nella forma della brocca o nel materiale di cui è fatta. Il vuoto è onnipotente perché contiene ogni cosa; solo nel vuoto il movimento è possibile¹⁵.

Il compositore “chiama” il suono dal silenzio, lo *evoca* a partire dalla quiete del Vuoto originario, cerca nel silenzio la *verità* del suono – la verità della *musica*:

Within our Western musical notation the silences (rests) tend to be placed with statistical considerations. But that method ignores the basic utterance of music. It really has nothing to do with music. Just as one cannot plan his life, neither can he plan music. Music is either sound or silence. As long as I live, I shall choose sound as something to confront a silence. That sound should be a single, strong sound. [...] I would like to cut away the excess to be able to grasp the essential sound¹⁶.

È proprio sul tema del silenzio che l'Oriente e l'Occidente realizzano una sorprendente convergenza reciproca. Vi è una genealogia “occidentale” del silenzio, che coincide con una crescente rarefazione del discorso musicale, così come accade negli ultimi due secoli di musica seria. Le tinte diluite di certe pagine wagneriane, certe rarefazioni “abissali” in Mahler, i “silenzi” di Webern rappresentano la preparazione di una svolta, che troverà perfetta attuazione nella musica di Cage, di Feldman, di Nono, tutti autori che rappresentano *explicite* un “canone occidentale” degli interessi musicali di Takemitsu¹⁷.

Tuttavia, è in una specifica linea francese che va vista la genealogia “occidentale” di questa estetica del silenzio: è a Debussy (si pensi a certi “estremismi” formali di *Jeux*), a Ravel (a certi *pianissimi*, dove si fanno impalpabili gli archi divisi

¹⁴ Cfr. Pasqualotto 1989.

¹⁵ Okakura 2014: 35.

¹⁶ Takemitsu 1995: 5.

¹⁷ Cfr. Takemitsu 1995: 137-141. In generale, sull'estetica musicale giapponese, si vedano tra l'altro Galliano 1998; Galliano 1994; Galliano 2005; Harich-Schneider 1973; Shigeo 1984; Shōno 1987.

con sordina, gli armonici delle arpe, i corni *bouchés*, i flauti nel registro grave, i suoni d'eco dei clarinetti...), fino ai silenzi estatici, meditativi, contemplativi, di Messiaen, pieni di natura, di sacralità, di arborescenze “neo-liberty”, di cinguettii monumentalizzati. Di questa linea francese, Takemitsu predilige il suono vaporoso, l'esitazione del discorso, l'organizzazione di gesti musicali “per apposizione”: le logiche del sogno, le forme “a finestra”¹⁸, il timbro “nebuloso” di certi impasti orchestrali, la reversibilità tra spazio musicale e “paesaggio”, diventano le “premesse” per una sintesi estetica, che trova la sua verità nella logica musicale dell'Estremo Oriente. *Gamelan* balinese, Debussy – *e ritorno*.

Vi è poi una genealogia “interna”, tutta “orientale”, del silenzio. È la pratica stessa della musica tradizionale giapponese che invita Takemitsu a ripensare il ruolo del silenzio, l'occasione decisiva per “confrontarsi” con esso:

There are different musical traditions outside Europe that approach these natural conditions. In the flow of Japanese music, for example, short fragmented connections of sounds are complete in themselves. Those different sound events are related by silences that aim at creating a harmony of events. Those pauses are left to the performer's discretion. In this way there is a dynamic change in the sounds as they are constantly reborn in new relationships. Here the role of the performer is not to produce sound but to listen to it, to strive constantly to discover sound in silence. Listening is as real as making sound; the two are inseparable¹⁹.

Si tratta dunque di cercare la verità del suono e della musica nel silenzio, nel vuoto in cui tutto “musicalmente” *accade*. L'esperienza dell'ascolto è il luogo dove si «scopre il suono nel silenzio». Si tratta di una *musica reservata*, fatta di riserbo, esitazione, mezzetinte, toni tenui, dinamiche giocate sui *pianissimi*. Si tratta di una musica “silenziosa”, di una “*música callada*”, perché fatta di *allusioni*. È nell'elusività e nell'allusività, che si gioca la possibilità di un'autentica *aesthetische Erfahrung*.

Nel campo artistico l'importanza di questo stesso principio è dimostrata dal valore dell'allusione. Attraverso il non espresso offriamo all'osservatore la possibilità di completare l'idea. È così che i grandi capolavori attirano irresistibilmente la nostra attenzione, fino a quando ci sembra di entrare a farne veramente parte. C'è un vuoto per consentirci di entrare, e di colmarlo fino alla pienezza della nostra emozione estetica²⁰.

Nel silenzio facciamo *esperienza* del vuoto, facciamo esperienza dell'*incavo* dell'essere, della rarefazione assoluta di ciò che esiste. È dunque attraverso l'Estetica che facciamo esperienza della paradossale «pienezza del nulla»²¹.

¹⁸ Cfr. T. Takemitsu, *Dream/Window*, per orchestra (1985), Schott Japan. Sull'idea di “forma a finestra”, cfr. Sciarrino 1998.

¹⁹ Takemitsu 1995: 84-85.

²⁰ Okakura 2014: 36.

²¹ Cfr. Hisamatsu 1973; Hisamatsu 1985; Pasqualotto 1992: xv; Suzuki 2014, Raveri 2014.

3. Alberi

È la convergenza di Zen e Tao a rappresentare il nucleo centrale dell'estetica giapponese, al cui cuore agisce la *natura*, la sua specifica *spontaneità*: «L'arte estremo-orientale non è intesa come il prodotto di una soggettività forte, di una creatività personale e prorompente, ma come l'evento che si dà gratuitamente, che accade in modo spontaneo una volta liberata la mente da ogni residuo intenzionale e soggettivistico» (Ghilardi 2016: 57). Meditazione, distacco, abolizione del sé, “desoggettivazione” della creazione, ascolto come luogo della contemplazione/esperienza del Vuoto: attraverso questa riconcettualizzazione, attraverso questa nuova forma dell'esperienza, *sia* l'atto creativo, *sia* la percezione estetica vengono “svuotati” dal di dentro. «Ecco dove si innesta lo Zen e in che modo esso contribuisce a formare l'arte giapponese, a connotarne la cifra specifica: lo Zen favorisce l'attuazione, la messa in pratica del vuoto. Vuoto di egoità, vuoto di intenzione: *muga*, “non-io” (o “assenza-di-sé”) è la caratteristica necessaria per realizzare un'opera perfetta, senza alcuna intromissione dell'ego»²². Evocando Zhuang-zi e Lieh-zi, si tratta di superare «l'ambito della “forma”, per entrare in quello della “non-forma”, espressione del Vuoto (*kū*) o Nulla (*mu*) indicato nello Zen come segno della realtà autentica»²³. Ed è qui che diviene simbolicamente fondamentale la figura dell'*albero*:

Quando [...] si vede un albero, il vedere è l'attività del Sé privo di forma, e l'albero che viene visto è l'albero che si trovava lì. Dal momento che nell'albero veduto il Sé privo di forma esprime sé stesso, non si tratta di un albero ordinario; è piuttosto un albero “pieno di meraviglia” [*wonder-full*] visto come auto-espressione del Sé privo di forma, e non è separato da chi lo percepisce. In quanto auto-espressione del Sé privo di forma, l'albero ora acquista un significato che non aveva in precedenza, proprio come la percezione dell'albero tramite gli occhi si realizza ora come attività del Sé privo di forma²⁴.

Che l'albero rappresenti un simbolo fondamentale della “mitologia” umana, è presto verificato. *Ovunque* si trova l'albero come simbolo del mondo, come connessione fondazionale tra Cielo e Terra. *Comprendere, sentire, esperire* l'Albero significa comprendere l'esperienza umana della Natura, del Mondo, del Cosmo, comprendere il *luogo di connessione* tra le forze simboliche fondamentali dell'Essere. Come nel passo di Hisamatsu, l'albero è sì oggetto di esperienza,

²² Ghilardi 2011: 108. «Proprio il “nulla” o il “vuoto” (*mu*, o *kū*) costituiscono due concetti centrali per l'esperienza filosofica e religiosa giapponese, in particolare quella che fa riferimento al buddhismo e, ancora più nello specifico, alla scuola zen» (Ghilardi 2011: 109).

²³ Ghilardi 2016: 66.

²⁴ Hisamatsu 1973: 52, in Ghilardi 2016: 66.

ma è anche innalzato a simbolo di un ripensato rapporto di conoscenza fra il Sé e il Mondo. Si tratta, in fondo, di un “albero filosofico”²⁵.

L'albero appare infatti il supporto più appropriato [...] per una presa di coscienza, quella della vita che anima l'universo. Davanti all'albero che unisce due infiniti opposti, che congiunge le due profondità simmetriche e di senso contrario, l'impenetrabile materia sotterranea e tenebrosa e l'inaccessibile etere luminoso, l'uomo si mette a sognare. Se si appoggia al suo tronco, immobile e silenzioso come lui, si identifica con l'albero del quale gli sembra di percepire i movimenti interni²⁶.

Qui si tratta dell'Albero “assoluto”, dell'«Albero Dio»²⁷, simbolo della Natura cosmica, luogo di verifica dell'intersezione tra la determinazione di *physis* (φύσις) e di *shizen* (自然)²⁸. Si tratta soprattutto di comprendere *in che modo* e *in che senso* l'albero sia simbolo dell'ascolto, dell'ascolto fondamentale della natura e della Totalità, l'albero come “luogo” dove il Vuoto si fa “consistente” ed esperibile, dove il Tutto fa “orficamente” sentire la sua voce. L'albero, in questo senso, apre uno spazio di contemplazione, fa esperire il silenzio in cui la sua vita arborea dimora.

Il tema della natura è onnipresente nell'immaginario musicale, nelle partiture e negli scritti di Takemitsu. In una pagina straordinaria²⁹, Takemitsu tematizza questi nessi, e fornisce delle indicazioni per comprendere in che modo è possibile esperirne la natura “arborea” *attraverso la musica*. È la parola del più “orfico” dei poeti occidentali, che innesca il ragionamento di Takemitsu: «In all beings there exists a single universal space that Rilke called the *Weltinnenraum* [inner-world-space]. (Perhaps it is not only trees that make us aware of that inner space.) Immobile, they show that repose with arms, palms, fingers – like Buddha»³⁰. I celebri versi di Rilke animano il sentimento che *tutto* accada *dentro* lo spazio di intimità assoluta di sé e del mondo, che tutto sia già da sempre “ri-cordato”, che sia già *Herzwerk*, che sia già inscritto nello *Herzraum*:

*Durch alle Wesen reicht der eine Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum.*

²⁵ Cfr. Jung 2020.

²⁶ Brosse 2015: 27.

²⁷ Valéry 2014: 650.

²⁸ Sulle due determinazioni della natura, cfr. Ghilardi 2011: 73-75; cfr. Suzuki 2014: 267-316.

²⁹ T. Takemitsu, “People and trees”, in Takemitsu 1995: 129-131.

³⁰ Takemitsu 1995: 129.

Un *solo* spazio compenetra ogni essere:
Spazio interiore del mondo. Uccelli taciti
Ci attraversano. Oh, io che voglio crescere,
guardo fuori ed *in* me ecco cresce l'albero³¹.

L'idea che tutto accada già da sempre nello spazio vuoto dell'intimità assoluta è il "proprio" di un'esperienza orfica del mondo. Anche qui, il *Raum* accade già nell'intersezione fondamentale con il *proprio* dell'intimità del cuore, nel dominio più intimo dell'umano, ovvero il tempo "vissuto", il tempo "fatto" di memoria, il "cuore" *memoriale* del ricordo. Nel punto di questa intersezione, cresce simbolicamente un *albero*. Come suggeriva Hisamatsu, quell'albero che mi sta di contro, che sembra essere catturato nell'estraneità di una *Gegenständlichkeit* irredimibile, accade *in me*, nella mia più interna *intimità*. L'abolizione della differenza tra soggetto e oggetto è il portato più palpabile dell'esperienza "orfica", ovvero *musicale*, del mondo³². Non è certo un caso che i *Sonetti a Orfeo* si aprano con l'immagine di un albero:

*Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.*

E ascese un albero. O puro trascendere!
Orfeo canta! Oh alto albero che nell'orecchio sorge!
E tutto tacque. Ma anche in quel tacere
fu nuovo inizio, segno e metamorfosi³³.

Cosa significa, esattamente, che l'albero è *figura* dell'ascolto? L'albero sembra essere il simbolo di connessione essenziale tra il visibile e l'invisibile; il suono, *ramificandosi*, prende dimora nel terreno invisibile del cuore. È nell'esperienza orfico-musicale, che l'albero-oggetto rivive nell'interiorità assoluta, nella sua traduzione acustica, trasfigurandosi in un «*hoher Baum*», in un albero "più alto". Tutto tace: ma in questo vuoto, in questo silenzio intatto, si annunciano nuovi inizi, nuovi cenni, nuove metamorfosi. È grazie all'esperienza di questo silenzio originario, di questo vuoto, che ci è consentito accedere «all'altro lato

³¹ R.M. Rilke, «Es winkt zu Fühlung», in Rilke 1994: 234-236.

³² Cfr. Ghilardi 2011: 110: «È proprio il vuoto che permette la circolazione del soffio vitale, lo scambio energetico tra soggetto e oggetto, che si scoprono uno – non scissi, non separati – nel processo di generazione/dissoluzione, ispirazione/espiazione, emersione/immersione da quello sfondo che li anima e li accoglie. Al tempo stesso, tuttavia, lo sfondo esiste solo in virtù dei fenomeni che se ne dispiegano. Lo sfondo non è in alcun modo un fondamento metafisico che sussiste *prima e al di là* delle cose, dei corpi, degli eventi: sfondo e fenomeni si danno insieme».

³³ Rilke, *I sonetti a Orfeo*, parte prima, I, vv. 1-4, in Rilke 1995: 111.

della natura»³⁴. Lo scambio di trasfigurazione tra umano e albero diviene cifra di una nuova intimità naturale:

That mutually happy exchange between people and trees that once existed has become one-sided. Today we seek only to exploit them. Rilke, Redon, Emerson, Thoreau, Zeami, Bashō – as many names of people as there are trees on earth stand as testimony to that joyous exchange between people and trees. Up to a certain time there was an intimacy between people and trees. A tree could develop within a human; painters and poets lived within a tree³⁵.

Ma non è tutto. Attraverso la testimonianza di Francis Ponge³⁶, Takemitsu prolunga il suo ragionamento in un dominio di ulteriore profondità speculativa – tratteggiato con la maestria³⁷ e la brevità di *haiku*. “Fauna e flora”, la pagina di Ponge che ha colpito l’immaginario “arboreo” di Takemitsu, recita così. Gli alberi

«Si esprimono solo con le loro pose». Niente gesti, moltiplicano solo le braccia, le mani, le dita – alla maniera dei budda. E così, oziosi, vanno in fondo ai loro pensieri. Non sono altro che volontà di espressione. Non hanno per sé stessi nulla di nascosto, non possono tenere un’idea segreta, si spiegano interamente, onestamente, senza restrizione. Oziosi passano tutto il tempo a complicare la propria forma, a perfezionare nel senso di una maggiore complessità di analisi il proprio corpo. Ovunque nascano, per quanto siano nascosti, non si occupano che al compimento della loro espressione: si preparano, si adornano, aspettano che si venga leggerli. Per attirare l’attenzione su di sé non hanno a loro disposizione se non le loro pose, se non delle linee³⁸.

Non c’è che Buddha a garantire questa esperienza contemplativa³⁹. La natura, nella figura dell’albero, va «in fondo al suo pensiero». Si esprime senza segreti, nell’eterna precisazione delle sue forme, nell’eterna ricerca di una crescente complessità. Dona sé stessa, si ramifica nelle sue espressioni – in attesa che qualcuno venga a leggerle. «Il tempo dei vegetali: sembrano sempre fissi, immobili. Se non pochi giorni, una settimana, si voltano le spalle, la loro posa si è ancora precisata, le loro membra moltiplicate. La loro identità non fa alcun dubbio, ma la loro forma si è di bene in meglio realizzata» (Ponge 1979: 93). In questo senso, l’albero è *forma*, che esprime la sua interna processualità temporale nella geometrizzazione di sé stessa. L’Orfeo rilkiano prima evocato media gli *opposti*: l’albero *sembra* immobile, prigioniero della sua stessa “posa”, esposto senza segreti allo sguardo che lo osserva, che lo legge (“*Blatt*”

³⁴ Rilke 1942.

³⁵ Takemitsu 1995: 130.

³⁶ Su Ponge, in questo contesto, è utile Beugnot 2007.

³⁷ Cfr. Tanizaki 2020.

³⁸ Ponge 1979: 91.

³⁹ Cfr. Pasqualotto 2008a; Han 2018.

è “foglia”/“foglio”), ma è anche crescita, sviluppo, genesi, slancio, incessante *divenire*. L'albero è il simbolo stesso del “*fieri*” di *physis*. La contemplazione dell'albero, l'albero *come* contemplazione, sembra ricongiungerci al vuoto di una fissità immobile, alla stasi assoluta di ciò che *sta*, ciò che *insiste*, per sempre. E tuttavia l'albero è figura fondamentale del divenire e della metamorfosi. È l'albero, che congiunge la fissità suprema del Cielo e la generatività della Terra. L'albero è la colonna che si erge nel Transitorio, per espandersi nel cielo vuoto dell'Eterno.

Prolungando alcune meditazioni di Bergson e di Valéry (ecco di nuovo una linea di riflessione tutta *francese*), annota Francis Ponge: «Il tempo dei vegetali si risolve nel loro spazio, nello spazio che essi occupano a poco a poco, riempiendo un canovaccio probabilmente da sempre determinato. Quando è finito, allora la stanchezza li prende, e ha luogo il dramma di una certa stagione. Come lo sviluppo dei cristalli: una volontà di formazione, e un'impossibilità a formarsi se non *in una sola maniera*»⁴⁰. Qui, l'orecchio del compositore “sente” qualcosa di essenziale, al fine di comprendere sia la natura della natura, sia la natura della musica:

In a magnificent way trees transform time into space. Geometrically precise, their inner growth rings gradually expand in time to fill unlimited space. Their growth from within develops in two directions: roots below, branches and leaves above. To people branches and leaves seem trivial while roots are fundamental. In undivided action and with a glance toward infinity and eternity, leaves create chlorophyll, roots absorb minerals. So trees exist beyond God's will and human wisdom⁴¹.

Gli alberi *trasformano il tempo in spazio*. Un'intera metafisica è racchiusa in questa frase. Nell'albero, lo spazio della sua forma/figura è la segnatura del suo stesso divenire, del suo stesso *accadere* nel tempo. La trasformazione dell'albero, la crescita interna della sua vita vegetale, non è soltanto metamorfosi della sua “figura”: è anche sempre *durata* della sua crescita, del suo divenire. L'albero – “figura” di *physis* – espande nello spazio la sua stessa temporalizzazione. La sua crescita *coincide* con il processo di espansione spaziale della sua interna temporalità, della sua “durata”⁴². «*Zum Raum wird hier die Zeit*»: il verso di Wagner e la “solidarietà” einsteiniana di spazio e tempo acquistano la chiarezza di una configurazione visiva e concettuale, che è da sempre simbolo dell'ascolto umano

⁴⁰ Ponge 1979: 93.

⁴¹ Takemitsu 1995: 130.

⁴² «Ogni specie particolare, nell'atto stesso del suo costituirsi, afferma la propria indipendenza, segue il proprio capriccio, devia più o meno dalla linea, talvolta risale persino la china e sembra voltare le spalle alla direzione originaria. Non sarà difficile obiettarci che un albero non invecchia, dato che i suoi rami terminali sono sempre giovanissimi e in grado di generare, se trapiantati, nuovi alberi. Ma anche in un organismo come questo – che d'altronde è più una società che un individuo – qualcosa invecchia, se non altro le foglie e la parte interna del tronco. [...] *Ovunque qualcosa vive, c'è, aperto da qualche parte, un registro in cui si iscrive il tempo*» (Bergson 2002: 19).

della natura. È *anche questo* il compito della musica. La musica custodisce la misteriosa *reversibilità* di tempo e spazio, geometrizza il tempo secondo una topologia invisibile, e temporalizza le forme dello spazio nel divenire del mondo e della coscienza. È ancora tutta da scrivere una “metafisica” della natura (“fisica” è ormai nome inadeguato), che abbia al suo centro il cuore metafisico rappresentato dalla musica. La pagina di Takemitsu prelude null’altro che a questo.

Veniamo a Valéry, “ponte” tra Ponge e Bergson. Il *Dialogo dell’albero* (Rilke era un attentissimo lettore e traduttore di Valéry – serve ricordarlo?) dispone due interlocutori, che rappresentano due istanze fondamentali della mente europea: Lucrezio e Titiro (null’altro che una “controfigura” di Virgilio⁴³). Da una parte la poesia che si fa scienza, che vuole restituire l’assoluta esattezza della *cosa*; dall’altra parte, la poesia lirica/bucolica, che vuole l’evocazione vibrante, che tende all’afflato della musica. L’intelligenza poetica di Valéry (ovvero quella di ciascuno di noi) è scissa tra queste due “voci”. Le due *personae* del *Dialogo* non sono altro che due tensioni *interne* di una medesima *mente*, un’ulteriore “occasione” dell’eterno dissidio tra Retorica e Logica, della *palaia diaphorá* tra letteratura e filosofia. La tensione tra Poesia e Scienza, tra evocazione lirica e descrizione fisica, si trova espressa in queste righe straordinarie di Valéry, che sono un inestricabile groviglio di entrambe (è naturalmente “Lucrezio” che “parla”):

Volevo parlarti della sensazione che provo, a volte, di essere io stesso una Pianta, una Pianta che pensa ma non distingue le proprie diverse facoltà, la propria forma dalle proprie forze, il proprio ergersi dal luogo in cui si erge. Forze, forme, grandezza e volume e durata sono uno stesso fiume d’esistenza, un flusso il cui liquido espira in durissimo solido, mentre l’oscura volontà della crescita si innalza, prorompe e vuol ritornare volontà sotto la specie innumere e lieve dei semi. E io mi sento vivere l’impresa inaudita del Tipo di Pianta, che invade lo spazio, improvvisa un sogno di fronde, s’immerge in pieno fango e si inebria dei sali della terra, mentre, nell’aria libera, apre, grado a grado, verdi migliaia di labbra ai favori del cielo... Quanto più sprofonda, tanto più si innalza: imprigiona l’informe, assale il vuoto; lotta per mutare tutto in se stessa, ed è questa la sua Idea!... Titiro, mi sembra di partecipare con tutto il mio essere alla meditazione possente e attiva e rigorosamente perseguita nel suo disegno, che mi ordina la Pianta...⁴⁴

Più sotto, Valéry scrive che «una pianta è un canto il cui ritmo dispiega una forma certa e nello spazio espone un mistero del tempo»⁴⁵. Si tratta dunque di *essere* l’Albero, incapaci di distinguere le nostre facoltà, attraversati da un medesimo conato espressivo, da uno stesso *élan* di espansione, da una medesima «esigenza di creazione». “Forza”, “forma”, “grandezza”, “volume”, “durata” sono «uno stesso fiume

⁴³ Molti commentatori sottolineano la contiguità concettuale, operativa e cronologica del *Dialogo dell’albero* e delle sue traduzioni delle *Bucoliche* virgiliane; cfr. Valéry 2014; cfr. Mounin 1992.

⁴⁴ Valéry 2014: 650.

⁴⁵ *Ibidem*: 652.

d'esistenza», sono *istanze*, che attraversano un medesimo piano cosmico, una Idea "naturale", che *esige* la sua stessa *genesì, crescita, espansione, espressione*.

4. Piogge

L'immagine più pura della contemplazione arborea non è completa, se non è pensata *in congiunzione con la pioggia*. Non di rado si incontra, nel catalogo di Takemitsu, l'unione di albero e pioggia. Qui l'ascolto si fa pura meditazione, la natura è già tutta inclusa in un *Innenraum* "zen". *Rain Tree* non va inteso *semplicemente* come "albero della pioggia" (è tale *solo in parte*). *Rain Tree* è la congiunzione di due *figure*, di due forme dell'accadere, di due configurazioni del divenire. Nel 1981, Takemitsu scrive un brano, profondamente evocativo, per tre percussionisti. L'impaginazione del brano è tutta "occidentale"; tre esecutori hanno a disposizione tre set di percussioni così formati: due marimbe a quattro ottave, un vibrafono e crotali⁴⁶. Il suono, tuttavia, è inconfondibilmente "orientale", sospeso nella delicatezza di un'esperienza di ascolto "zen". *Piove*, in questo *spazio vuoto*, dove l'ascolto, l'albero e le gocce d'acqua si fanno Uno. Nel 1982, Takemitsu scrive *Rain Tree Sketch*, un brano per pianoforte, che è tra i suoi più eseguiti. Il titolo segnala che si tratta di un pollone di *Rain Tree*. Dieci anni dopo, Takemitsu scrive *Rain Tree Sketch II*, un *tombeau* per la morte di Olivier Messiaen. *Rain Tree* rappresenta una sorta di metafora visiva e acustica (dunque "orfica", all'incrocio dei sensi) dell'acqua che circola nel macrocosmo. Per evocare la connessione naturale, cosmica di tale visione con i codici linguistici, musicali, storici, culturali, comuni ai due "continenti", Takemitsu – nella forma di un *Hommage* – usa i modi a trasposizione limitata, inventati (o "scoperti"?) dall'amico e collega francese⁴⁷. Il titolo di questi brani ha un'origine letteraria: Kenzaburo Oë, caro amico di Takemitsu, scrisse un racconto intitolato *La ragazza che ascoltava l'albero della pioggia*. Ancora una volta è una feconda *con-fusione* tra umano e vegetale, che attiva la fantasia di Takemitsu: «It has been named the "rain tree", for its abundant foliage continues to let fall rain drops collected from last night's shower until well after the following midday. Its hundreds of thousands of tiny leaves – finger-like – store up moisture, while other trees dry up at once. What an ingenious tree, isn't it?»⁴⁸. Come non pensare *anche a questo* passo di Ponge, di certo presente a Takemitsu?

La pioggia non forma gli unici ponti tra suolo e cieli: ne esistono altri, di specie diversa, meno intermittenti e molto meglio orditi, di cui il vento, per quanto violentemente ne agiti il tessuto, non lo porta via. [...] A ben guardare, ci troviamo allora a una delle mille porte di un immenso laboratorio, irto di apparecchi idraulici multiformi, tutti molto più complicati delle semplici colonne della pioggia e dotati di una originale perfezione: insieme storte, filtri,

⁴⁶ Takemitsu, *Rain Tree* (1981), per tre percussionisti, Schott Japan.

⁴⁷ Cfr. Messiaen 1944.

⁴⁸ Takemitsu 1993, in Takemitsu 2000.

sifoni, alambicchi. Sono appunto questi apparecchi che la pioggia incontra prima di raggiungere il suolo. La raccolgono in una quantità di ciotoline disposte in folla a tutti i livelli di una profondità più o meno grande, le quali si riversano le une nelle altre fino al grado più basso; e da esse la terra infine viene direttamente umidificata. Così a modo loro rallentano l'acquazzone, ne serbano a lungo l'umore e il beneficio nel suolo dopo la scomparsa della meteora. Loro il potere di far brillare al sole le forme della pioggia. [...] Crescono in statura a mano a mano che la pioggia cade; ma con più regolarità, con più discrezione⁴⁹.

5. Singing Trees

È stato scritto che, quando, nel 1996, Takemitsu morì, il mondo della musica perse una delle sue voci più intime e sincere⁵⁰. È difficile non pensare a un'ideale continuità tra le due grandi figure musicali del Giappone contemporaneo: Tōru Takemitsu e Toshio Hosokawa. Entrambi i compositori sono cresciuti nel culto della grande musica "occidentale", ma entrambi hanno trovato la loro "voce" (davvero «il libero uso del proprio è la cosa più difficile», come ammonisce Hölderlin), nel contatto fecondo con la musica tradizionale giapponese. È solo in Europa, che un compositore giapponese, per quanto "imbevuto" di Ockeghem, di Palestrina, di Bach, di Schubert, di Wagner, di Debussy o di Messiaen, comprende di *essere giapponese*. Leggendo gli scritti di Takemitsu, si evince con chiarezza quanto *November Steps*⁵¹ abbia rappresentato una svolta, non tanto nel suo itinerario musicale, quanto piuttosto nel mondo di *intendere* e *operare* la connessione tra Oriente e Occidente. Senza per questo perdere le specificità: la più vistosa "distanza" tra le due figure è costituita dal fatto che, se per Takemitsu decisivo è il mondo francese, per Hosokawa è il mondo di lingua tedesca. Debussy e Schubert si trovano dunque riterritorializzati nell'Estremo Oriente, per aprire una nuova vicenda nella comprensione e nella creazione della musica *mondiale*. Quando morì Takemitsu, Hosokawa compose uno dei suoi brani più toccanti. Si tratta di un brano per coro di voci bianche a cappella, su testo, in giapponese, dello stesso Hosokawa (tratto da testi e titoli di Takemitsu), al quale – secondo una tecnica tipica del Rinascimento europeo – sono sovrapposti alcuni versetti del *Requiem*, in latino⁵². Il brano si intitola *Singing Trees*⁵³.

⁴⁹ Ponge 1979: 107. Non si dimentichi che la silloge si apre con un testo dedicato alla pioggia.

⁵⁰ Appresa la notizia della morte del suo caro amico Takemitsu, Kenzaburo Ōe decise di mettere mano a un nuovo romanzo, dedicato alla sua memoria. Si tratta dei due volumi di *Chū gaeri* (la trad. ing. è *Somersault*, 2003), completato nel 1999.

⁵¹ T. Takemitsu, *November Steps* (1967), per biwa, shakuhachi e orchestra, Schott Japan; cfr. Takemitsu 1995: 83-90.

⁵² Cfr. Hosokawa 2012: 131-142.

⁵³ T. Hosokawa, *Singing Trees. Requiem for Tōru Takemitsu*, per coro di voci bianche (1996/1997), Schott Japan.

14 Coda

soli

mi - ne

mi - ne

mi - ne

remainder

4th div.

soli

Do - mi - ne

Do - mi - ne

hyu

hyu

remainder

3

4

Whisper

mp

slowly

Requiem aeternam dona eis

Domine et lux perpetua

luceat eis Domine

(ゆっくりと)

Requiem aeternam dona eis

Domine et lux perpetua

luceat eis Domine

that you are dreaming as you listen
forever to the wind to the rain to the light
of the sun to the sound of the trees singing

Singing Trees
夢見つつ、あなたは聴く、永遠に
風、雨、光、歌う木の響きを

T. Hosokawa, *Singing Trees. Requiem per Toru Takemitsu*, per coro di voci bianche (1996-1997), Schott Japan, estratto della partitura

Bibliografia

- AA. VV.
– 2018, *Lieh Tzu*, Milano, Feltrinelli.
- AA. VV.
– 2019, *Zhuang-zi*, Milano, Adelphi.
- BARTHES, R.
– 1984, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi.
- BENJAMIN, W.
– 1995, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi.
- BERGSON, H.
– 2002, *L'evoluzione creatrice*, Milano, Cortina.
– 2009, *Materia e memoria*, Roma-Bari, Laterza.
– 2012, *Introduzione alla metafisica*, Napoli-Salerno, Orthotes.
- BERIO, L.
– 2006, *Un ricordo al futuro*, Torino, Einaudi.
– 2007, *Intervista sulla musica*, Bari, Laterza.
– 2013, *Scritti sulla musica*, Torino, Einaudi.
- BERMAN, A.
– 2003, *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza*, Macerata, Quodlibet.
- BEUGNOT, B.
– 2007, *Ponge et ses intercesseurs : Culture classique et invention*, "Revue d'histoire littéraire de la France", 107, 2: 371-381.
- BROSSE, J.
– 2015, *Mitologia degli alberi*, Milano, Rizzoli.
- BURT, P.
– 2001, *The Music of Toru Takemitsu*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CACCIARI, M.
– 1997, *L'Arcipelago*, Milano, Adelphi.
- CAMERON, L.
– 1998, *The Music of Light: The Extraordinary Story of Hikari and Kenzaburō Ōe*, New York, Free Press.
- CAPRA, F.
– 2020, *Il Tao della fisica*, Milano, Adelphi.
- DELEUZE, G.
– 2001a, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi.
– 2001b, *Il bergsonismo e altri saggi*, Torino, Einaudi.
- ECO, U.
– 2007, *Dall'albero al labirinto*, Milano, Bompiani.
– 2010, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- GALLIANO, L.
– 1994, *I compositori giapponesi del primo Novecento e l'apprendimento della musica europea*, "Rivista italiana di musicologia", 29, 1: 183-208.
– 1998, *Yōgaku: Percorsi della musica giapponese nel Novecento*, Venezia, Cafoscarina.
– 1999, *Takemitsu Tōru: Il primo periodo creativo (1950-1970)*, "Nuova rivista musicale italiana", 33, 4: 506-533.

- 2005, *Musiche dall'Asia orientale*, Roma, Carocci.
- 2013, *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*, Roma, Auditorium (Hans & Alice Zevi).
- GHILARDI, M.
 - 2011, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Milano, Mimesis.
 - 2014, *Il vuoto, le forme, l'altro. Tra Oriente e Occidente*, Brescia, Morcelliana.
 - 2016, *L'estetica giapponese moderna*, Brescia, Morcelliana.
- HAN, B.C.
 - 2018, *Filosofia del buddhismo zen*, Milano, Nottetempo.
- HARICH-SCHNEIDER, E.
 - 1973, *A History of Japanese Music*, Oxford, Oxford University Press.
- HEIDEGGER, M.
 - 1990, *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia.
 - 1991, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia.
- HISAMATSU, H.S.
 - 1973, *Zen and Fine Arts*, Tokyo.
 - 1985, *La pienezza del nulla*, Genova, Il Melangolo.
- HÖLDERLIN, F.
 - 2001, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori.
- HOSOKAWA, T.
 - 2012, *Stille und Klang. Schatten und Licht. Gespräche*, Hofheim, Wolke-Verlag.
- JUNG, C.G.
 - 2020, *L'albero filosofico*, Torino, Bollati Boringhieri.
- KLEINER, B.
 - 1980, *Sprache und Entfremdung. Die Proust-Übersetzungen Walter Benjamins innerhalb seiner Sprach- und Übersetzungstheorie*, Bonn, Bouvier Verlag.
- LAO TZU
 - 1994, *Tao tè ching*, Milano, Adelphi.
- MESSIAEN, O.
 - 1944, *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc.
 - 1992, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie : 1949-1992*, Paris, Leduc (7 vol.).
 - 1988, *Conférence de Kyoto*, Paris, Leduc.
- MOELLER, H.-G.
 - 2007, *La filosofia del Daodejing*, Torino, Einaudi.
- MOUNIN, G.
 - 1992, *Sept poètes et le langage : Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, André Breton, Paul Éluard, Francis Ponge, René Char, Victor Hugo*, Paris, Gallimard.
- NERGAARD, S. (a cura di)
 - 2002, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
- ŌE, K.
 - 1982, 「雨の木」を聴く女たち [*Rein tsuri wo kiku on'natachi*] [*Women Listening to the "Rain Tree"*], Tokyo, Shinchōsha, Shōwa.
 - 2003, [*Chū gaeri*] (trad. ing. P. Gabriel), *Somersault*, New York, Grove.
 - 2019, *La foresta d'acqua*, Milano, Garzanti.
- OKAKURA, K.
 - 2014, *Lo Zen e la cerimonia del tè*, Milano, Feltrinelli.
 - 2015, *Ideali dell'Oriente. Lo spirito dell'arte giapponese*, Milano, SE.

- OSEKI-DÉPRÉ, I.
 – 2007, *De Walter Benjamin à nos jours. Essais de traductologie*, Paris, H. Champion.
- PASQUALOTTO, G.
 – 1989, *Il Tao della filosofia. Corrispondenze tra pensieri d'Oriente e d'Occidente*, Parma, Pratiche.
 – 1992, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio.
 – 2001, *Yohaku: forme di asceti nell'esperienza estetica orientale*, Padova, Esedra.
 – 2003, *East & West. Identità e dialogo interculturale*, Venezia, Marsilio.
 – 2007, *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio.
 – 2008a, *Dieci lezioni sul buddhismo*, Venezia, Marsilio.
 – 2008b, *Per una filosofia interculturale* (a cura di), Milano, Mimesis.
 – 2010, *Tra Occidente ed Oriente: interviste sull'intercultura ed il pensiero orientale* (a cura di D. De Pretto), Milano, Mimesis.
- PONGE, F.
 – 1979, *Il partito preso delle cose*, Torino, Einaudi.
- RAVERI, M.
 – 2014, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi.
- RICCA, L.
 – 2020, *Le vie della bellezza tra Oriente e Occidente*, Roma, Carocci.
- RILKE, R.M.
 – 1942, *Fragments en prose*, Parigi, Émile-Paul Frères.
 – 1994, *Poesie*, Torino, Einaudi-Gallimard.
 – 2008, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, Milano, Bompiani.
- SCIARRINO, S.
 – 1998, *Le figure della musica*, Milano, Ricordi.
- SHIGEO, K.
 – 1984, *The Traditional Music of Japan*, Tokyo, Ongaku no Tomo Sha.
- SHŌNO, S.
 – 1987, *The Role of Listening in Gagaku*, Contemporary Music Review, 1: 19-43.
- SICA, G.
 – 2012, *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*, Napoli, Guida.
- SPARRER, W.-W.
 – 2014, “Toshio Hosokawas Musik in ihrem Verhältnis zu japanischen Tradition”, in J.P. Hiekel (a cura di): *Ins Offene? Neue Musik und Natur. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, Schott: 132-157.
- STEINER, G.
 – 1992, *Dopo Babele*, Milano, Garzanti.
 – 2004, *Grammatiche della creazione*, Milano, Garzanti.
 – 2006, *Linguaggio e silenzio*, Milano, Garzanti.
- STOLZE, R.
 – 2001, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen, Narr.
- SUZUKI, D.T.
 – 2014, *Lo Zen e la cultura giapponese*, Milano, Adelphi.
- TAKEMITSU, T.
 – 1981, *Ongaku* ('Music': Conversations with Seiji Ozawa), Tokyo, Shinchō Sha.

- 1984, *Opera o Tsukuru* [Making an Opera], Tokyo, Iwanami Shoten.
 - 1995, *Confronting Silence*, Berkeley (CA), Fallen Leaf Press.
 - 2000, *Collected Writings* (5 vols.), Tokyo, Shinchō Sha.
- TAKIZAKI, J.
- 2014, *Sulla maestria*, Milano, Adelphi.
 - 2020, *Libro d'ombra*, Milano, Bompiani.
- VALÉRY, P.
- 2014, *Opere scelte*, Milano, Mondadori.
- VENUTI, L. (a cura di)
- 2012, *The Translation Studies Reader*, London - New York, Routledge.
- VERMEER, H.J.
- 1996, *Übersetzen als Utopie. Die Übersetzungstheorie des Walter Benjamin*, Heidelberg, Textcontext.
- VICO, G.
- 2012, *La Scienza nuova*, Milano, Bompiani.