



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA
APPLICATA

CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN FILOSOFIA

Rachel Bespaloff e l'intuizione di "Essere e tempo" come "Arte della Fuga"

Relatore:

Ch.mo Prof. Laura Sanò

Laureando:

Gianluca Domenico Aldo Martellotta

Matricola n. 2005242

ANNO ACCADEMICO 2022-2023

Indice

Introduzione.....	1
1. Musica e trascendenza in Rachel Bepaloff	3
1.1 Parigi e Šestov	3
1.2 Vita di provincia, tra Jean Wahl ed i <i>Cammini e crocevia</i>	5
1.3 L'eredità di Rachel Bepaloff.....	9
2. Johann Sebastian Bach. La musica come religione	11
2.1 La Riforma luterana: Bach ed il corale	11
2.2 Una fede oltre la liturgia	13
2.3 L'Arte della fuga	15
3. La fuga di <i>Essere e tempo</i>	21
3.1 La <i>Lettre à M. Daniel Halévy sur Heidegger</i>	21
3.2 Una «immensa <i>Kunst der Fuge</i> »	24
3.2.1 Bepaloff e Bach: la Salvezza nella musica	25
3.2.2 Il valore musicale di <i>Essere e tempo</i>	27
3.2.3 La struttura contrappuntistica di <i>Essere e tempo</i> e l'anticipazione della svolta (<i>Kehre</i>) di Heidegger.....	29
3.2.4 La libertà impossibile	32
Conclusione	35
Bibliografia.....	39

Introduzione

Nel 1932 irrompe nel panorama filosofico francese un breve testo scritto da Rachel Bepaloff, giovane filosofa e musicista, priva di notorietà e di statuto accademico rilevanti. Si tratta di una lettera (*Lettre à M. Daniel Halévy sur Heidegger*)¹ scritta in risposta alla richiesta d'aiuto del pensatore Daniel Halévy, in difficoltà di fronte all'interpretazione dell'imponente *Essere e tempo*. Questo breve testo, che non può essere semplicisticamente considerato come uno dei molti tentativi dell'epoca di «sbrogliare» l'opera di Martin Heidegger, darà un contributo così importante al panorama filosofico francese del tempo da portare il pensatore Jean Wahl a definirlo come «[...] la prima pagina francese dove fosse menzionato il nome di Heidegger [...]», commettendo deliberatamente un errore pur di rimarcare la rilevanza, data la nota presenza di ulteriori commenti in francese antecedenti.²

L'analisi «chirurgica» di *Essere e tempo* effettuata da Bepaloff non si limita ad una mera descrizione del testo heideggeriano, ma si eleva ad un vero e proprio giudizio di esso mediante riferimenti originali, esterni ma sempre coerenti al pensiero del filosofo di Meßkirch. Tali riflessioni nascono dalla grande competenza musicale di Bepaloff che le introduce sapientemente, senza «stonature», per esporre il pensiero heideggeriano. La musica rappresenta per Bepaloff il mezzo di indagine filosofica per eccellenza in cui la filosofia di Heidegger prende realmente vita, dove è possibile cogliere l'unità di situazione emotiva e comprensione (*Befindlichkeit* e *Verstehen*) dell'Esserci: due dimensioni che trovavano in Heidegger, per la prima volta, una concreta inscindibilità. Inoltre, Bepaloff è in grado di manifestare con sorprendente chiarezza la profondità e la difficoltà traduttiva dei termini heideggeriani. Pur mostrando «imbarazzo»³ per l'incarico ricevuto da Halévy, l'autrice riesce ad inquadrare di volta in volta ogni concetto in una precisa analisi, dimostrando così la piena comprensione del testo di Heidegger e dell'importanza

¹ R. BESPALOFF, *Lettre à M. Daniel Halévy sur Heidegger*, «Revue philosophique de la France et de l'Étranger», vol. 58, nn. 11-12, Parigi, novembre-dicembre 1933, pp. 321-339; rist. prima in «Conférence», n. 6, Parigi, primavera 1998, pp. 453-479, e successivamente nell'edizione *Sur Heidegger (Lettre à Daniel Halévy)*, Éditions de la revue Conférence, Parigi 2009; trad. it. e cura di L. SANÒ, *Su Heidegger*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

² Cfr. L. SANÒ, *Il pensiero esistenziale di Rachel Bepaloff*, in R. BESPALOFF, *Lettre à M. Daniel Halévy sur Heidegger*, «Revue philosophique de la France et de l'Étranger», vol. 58, nn. 11-12, Parigi, novembre-dicembre 1933, pp. 321-339; rist. prima in «Conférence», n. 6, Parigi, primavera 1998, pp. 453-479, e successivamente nell'edizione *Sur Heidegger (Lettre à Daniel Halévy)*, Éditions de la revue Conférence, Parigi 2009; trad. it. e cura di L. SANÒ, *Su Heidegger*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 53-58.

³ R. BESPALOFF, *Su Heidegger*, cit., p. 11.

che quest'ultimo dà al linguaggio. L'intreccio che Besseloff tesse tra interpretazione musicale ed *Essere e tempo* culmina nell'intuizione che associa l'opera del filosofo tedesco al capolavoro incompiuto di Johann Sebastian Bach: *l'Arte della Fuga*. Anche in questo caso sarebbe riduttivo fermarsi alle apparenze: per quanto fugace, questa puntuale associazione non solo coglie in profondità la struttura multiforme dell'indagine sull'essere di Heidegger, paragonandola all'enigmaticità dell'opera di Bach, ma addirittura anticipa i successivi esiti cui l'evoluzione del pensiero heideggeriano dovrà necessariamente tendere dopo *Essere e tempo*.

Il compito dell'indagine qui presentata è allora quello di riuscire innanzitutto a contestualizzare sia il pensiero di Rachel Besseloff che lo sfondo religioso sotteso ad ogni composizione di Johann Sebastian Bach. Successivamente, si vuole approfondire il parallelismo tra *Essere e tempo* e *l'Arte della fuga* introducendo prima il contesto in cui questo parallelismo si inserisce, presentando così una panoramica sulla *Lettera* a Daniel Halévy di cui si vogliono evidenziare i guadagni teorici principali dell'analisi di Heidegger; poi, dimostrando come la lettura musicale di *Essere e tempo* offerta da Besseloff riesca a cogliere l'incompletezza del testo heideggeriano, manifestando la necessità di una svolta (*Kehre*) prima ancora che l'autore arrivi a esplicitare questo bisogno. Per riuscire in quest'ultimo intento, l'accento sarà posto in primo luogo sulla scelta di Besseloff di introdurre nella sua *Lettera* proprio un autore come Bach, dimostrando l'incredibile vicinanza del loro modo di concepire la musica retta sul rapporto tra musica, religione e salvezza; successivamente, dopo aver sottolineato la vicinanza di *Essere e tempo* all'ambito speculativo della musica tramite il rapporto posto da Besseloff tra musica ed *Er-schlossenheit* (disvelamento), si rifletterà su alcune affinità sia strutturali che contenutistiche tra l'opera di Heidegger e la composizione di Bach. Quest'ultima parte di indagine evidenzierà come, tramite l'iniziale riferimento all'*Arte della fuga*, Besseloff non solo sia riuscita a cogliere magistralmente la struttura di *Essere e tempo*, ma sia anche riuscita a traslare il tratto fondamentale dell'incompletezza della partitura di Bach sull'opera heideggeriana. Rachel Besseloff lascia così il suo lettore stupefatto, da un lato conservando *Essere e tempo* nella sua straordinaria e rivoluzionaria essenza, dall'altro mostrandolo anche come parte di un percorso non ancora concluso.

1. Musica e trascendenza in Rachel Bepaloff

Cercare di comprendere il pensiero di Rachel Bepaloff significa innanzitutto impegnarsi a ripercorrere i momenti centrali della sua vita. Il trascorso personale della filosofa fa, infatti, da fondamenta alla sua evoluzione intellettuale, dando origine a quella «rete» di riferimenti, riflessioni, angosce, aporie e speranze che, se da un lato Bepaloff si impegnerà attivamente a problematizzare, dall'altro, invece, diventerà il luogo in cui il suo malessere troverà terreno fertile per accrescersi ancora di più, arrivando fino ad annichirla. Tutti i personaggi che verranno nominati hanno avuto su Bepaloff una rilevante influenza sia sul piano culturale che su quello esistenziale. L'analisi biografica⁴ dell'autrice permetterà infatti la manifestazione dei tratti principali del suo pensiero, con l'intento ultimo di arrivare a contestualizzare il rapporto filosofia-musica-trascendenza.

Rachel Bepaloff, al secolo Rachel Pasmanik, nasce nel 1895 a Nuova Zagora in una famiglia ebrea di origine ucraina solo di passaggio in Bulgaria e che subito dopo rientra in Ucraina, a Kiev. Dopo soli due anni la sua famiglia emigra a Ginevra, città più tollerante verso le loro origini ebraiche, dove Rachel vivrà la sua adolescenza, inizierà gli studi di musica, conclusi con un duplice diploma,⁵ ed insegnerà Letteratura francese in un liceo della città (1915-18). Anche il soggiorno svizzero non sarà però definitivo dato che la sua carriera musicale le varrà un incarico all'Opéra di Parigi come insegnante di musica ed euritmica, garantendole così la possibilità di vivere finalmente la capitale francese. A Parigi Rachel Pasmanik passerà gli anni culturalmente più intensi ed emotivamente più coinvolgenti della sua vita e la città diventerà così un suo fondamentale riferimento di crescita personale.

1.1 Parigi e Šestov

Dopo tre anni dall'arrivo a Parigi, Rachel sposa Shraga Nissim Bepaloff (1922), da cui prenderà il cognome e dalla cui unione nascerà la figlia Naomi (1927). In questi anni, precisamente nel 1925, accade un terzo evento centrale: Bepaloff abbandona la

⁴ L'intento di questo paragrafo è esclusivamente quello di creare una base concettuale adeguata, riguardo il pensiero di Rachel Bepaloff, in grado di poter poi sostenere la successiva riflessione sulla *Lettre à M. Daniel Halévy*. Per una puntuale ricostruzione del percorso biografico di Rachel Bepaloff rimando a L. SANÒ, *Il pensiero esistenziale di Rachel Bepaloff*, cit.

⁵ Il primo, nel 1914, in pianoforte al Conservatorio di Ginevra ed il secondo, nel 1919, presso l'Institut Jacques Dalcroze di Ginevra (Cfr. L. SANÒ, *Il pensiero esistenziale di Rachel Bepaloff*, cit., pp. 73-74).

fiorente carriera musicale in virtù del «risveglio filosofico»⁶ destato dall'incontro col filosofo, anch'esso ucraino, Lev Šestov. Il filosofo ucraino non solo avrà il merito di introdurre Bepaloff all'interno del panorama filosofico parigino del tempo, permettendole di intensificare sempre di più i suoi studi e gli scambi epistolari con altri intellettuali eminenti, tra cui Daniel Halévy, Gabriel Marcel e Jean Wahl, ma esso diventerà anche il primo vero e proprio perno di riflessione di Bepaloff, risvegliandola «a questioni esistenziali, liberandola da ogni pensiero sistematico e preparandola a formulare le proprie domande».⁷ Sarà proprio da Šestov, infatti, che Bepaloff apprenderà il carattere essenzialmente conflittuale della filosofia che deciderà poi di fare suo per tutto il suo percorso.

Divenuto nel tempo un vero e proprio sodalizio, l'esito del rapporto col «maestro» non si concluderà però positivamente. Bepaloff, ormai maturata anche autonomamente, all'interno del suo primo libro *Cammini e crocevia*⁸ (dedicato proprio a Šestov) oppone al pensiero del filosofo ucraino quello di Nietzsche, con l'intento di mostrare l'efficacia e la concretezza di quest'ultimo davanti ad una speculazione che invece iniziava ad apparirle sempre più «astratta e sterile»,⁹ se non addirittura mortale. Bepaloff rifiuta con decisione la visione terribilmente pessimistica della ragione in Šestov, caratterizzata da un totale rifiuto del sapere razionale in quanto incapace di cogliere l'esistenza ed utile solo ad imprigionarla in concetti stagni, insignificanti e pericolosi per i soggetti:

Della ragione, Šestov odia tutto, teme tutto [...]. Non la teme mai così tanto come quando essa viene in soccorso della fede. [...] Con tutte le sue forze, egli aspira alla notte totale del pensiero e della memoria, al non-sapere assoluto, *come a un risveglio*.¹⁰

Di contro alla ragione, Šestov predica allora il totale abbandono nella fede, nell'impossibile ma assoluto Arbitrio di Dio rispetto al quale gli uomini sono totalmente insignificanti. L'intento polemico di Bepaloff è allora quello di segnalare come una posizione del genere tenda irrimediabilmente ad una decisa concezione irrazionalistica della realtà,

⁶ *Ivi*, p. 75.

⁷ M. JUTRIN, *Prefazione. Camminare insieme a Rachel Bepaloff*, in R. BESPALOFF, *L'eternità nell'istante: gli anni francesi (1932-1942)*, a cura di C. GUARNIERI e L. SANÒ, prefazione di M. JUTRIN, trad. it. di V. BERNACCHI, Castelvechi, Roma 2022, p. 11.

⁸ R. BESPALOFF, *Cheminements et Carrefours*, Librairie Philosophique J. Vrin, Parigi 1938; II ed. *Cheminements et Carrefours. Julien Green, André Malraux, Gabriel Marcel, Kierkegaard, Chestov devant Nietzsche*, prefazione di Monique Jutrin, Vrin, Parigi, 2004; trad. it. di A. COMES, *Cammini e crocevia*, in R. BESPALOFF, *L'eternità nell'istante: gli anni francesi (1932-1942)*, a cura di C. GUARNIERI e L. SANÒ, prefazione di M. JUTRIN, trad. it. di V. BERNACCHI, Castelvechi, Roma 2022, pp. 177-373.

⁹ M. JUTRIN, *Prefazione. Camminare insieme a Rachel Bepaloff*, cit., p. 10.

¹⁰ R. BESPALOFF, *Cammini e crocevia*, cit., pp. 334-335.

contraddistinta da un «“quanto mai pericoloso rifiuto” di pensare, “una pigrizia di vivere, un desiderio nascosto di morte”». ¹¹ La soluzione di Bepaloff sta allora nel individuare il contrario della fede non nella ragione bensì nella «sofferenza fisica» ¹² in quanto limite che riporta la scissione che Šestov aveva posto tra conoscenza ed esistenza nei soli confini di quest’ultima. Il parricidio intellettuale si conclude nella dolorosa reazione di Šestov davanti alle pagine di Bepaloff che, con sorpresa, vide sfumare la possibilità di rimanere a lui sodale pur nel disaccordo.

1.2 Vita di provincia, tra Jean Wahl ed i *Cammini e crocevia*

L’epilogo del rapporto con Šestov (1930) segna l’inizio di un periodo centrale nella vita di Bepaloff, sia da un punto di vista intellettuale che personale. Da un lato, infatti, sarà costretta a trasferirsi nella provincia francese, lontana dall’intensità culturale e dai contatti fin a quel momento coltivati nella capitale; dall’altro riuscirà comunque ad istituire un nuovo legame intellettuale con un altro personaggio centrale del tempo: Jean Wahl. Il filosofo francese, infatti, inizia a rappresentare per Bepaloff un vero e proprio modello esemplare di pratica filosofica avente come cardine il dubbio e l’irrequietudine. Non era però soltanto il metodo di Wahl ad attirare Bepaloff ma anche i contenuti da lui trattati: entrambi, infatti, condividevano la medesima passione per Søren Kierkegaard. Il filosofo danese sarà uno degli interlocutori più importanti della carriera filosofica di Bepaloff e questo per almeno due ragioni: innanzitutto egli era colui che aveva avuto il coraggio di opporsi al pensiero hegeliano, rifiutando la possibilità di una «sintesi» della realtà e svelando la falsità di un ipotetico superamento della fede; ¹³ inoltre Kierkegaard era anche colui che aveva iniziato quella corrente di pensiero filosofico incentrata sull’esistenza, cercando di porre nuovamente al centro della ricerca l’Io come unità viva, concreta e non più concettualizzabile dalla ragione. ¹⁴

¹¹ L. SANÒ, *Il pensiero esistenziale di Rachel Bepaloff*, cit., p. 78.

¹² *Ivi*, p. 80.

¹³ «Nel nostro tempo nessuno si ferma più alla fede, ma passa oltre. [...] Il sottoscritto [Hegel] non è affatto un filosofo; egli non ha compreso il sistema, non sa se esso esiste, se è compiuto [...]. Anche se si fosse in grado di trasferire in forma di concetto tutto il contenuto della fede, non seguirebbe da ciò che si è compresa la fede, che si è compreso come si è giunti a essa o com’essa entri in qualcuno» (S. KIERKEGAARD, *Frygt og Bæven. Dialektisk Lyrik of Johannes de Silentio*, CA Reitzel Boghandel, Copenhagen 1843; trad. it. e cura di C. FABBRO, *Timore e tremore*, Bur Rizzoli, Milano 2018, pp. 27-28).

¹⁴ Per quanto la scoperta di Kierkegaard sarà per Bepaloff motivo di una rivalutazione in senso negativo del pensiero di Heidegger, il quale le apparirà adesso totalmente debitore del filosofo danese, si può

Come detto, il 1930 è però anche l'anno in cui Bepaloff è costretta, per volontà del marito, a trasferirsi a Villa Madonna (Saint-Raphaël). Lontana da Parigi inizia un secondo periodo di instabilità per la filosofa, esclusa da quel dinamismo intellettuale che l'aveva risvegliata e di cui si sentiva parte integrante. Saranno questi gli anni in cui inizierà a covare un sentimento di solitudine opprimente che la costringerà anche a dover intraprendere un percorso terapeutico. D'altro canto, come si è già potuto capire, il suo impegno intellettuale continua ad essere molto produttivo e, oltre agli scambi epistolari con altri intellettuali del tempo, tra cui Daniel Halévy e Jean Wahl, nel 1938 pubblica anche il suo primo libro: *Cheminements et Carrefours (Cammini e crocevia)*. L'opera nasce dallo sforzo di trovare una risposta alla crisi del proprio tempo tramite l'elaborazione di «un pensiero capace di fronteggiare il groviglio dell'esistenza, la sua angosciata insignificanza, senza irrigidirsi in vuote astrazioni né sprofondare in caotica irrazionalità».¹⁵ Riecheggia in queste parole la volontà di distacco dal «maestro» Šestov. Bepaloff sceglie di «abitare nel mezzo»¹⁶ tra il nichilismo ed il razionalismo, prediligendo un percorso che permetta di tenere vivo il paradosso dell'esistenza. Muoversi su questa strada non sarebbe però possibile senza uno strumento adatto, una «bussola» che dimostri effettivamente la possibilità di comprendere il paradosso senza fuggirlo. È qui che si instaura la fatica dell'operazione di Bepaloff: trovare un modo per capire ciò che per essenza non può essere capito. Šestov aveva infatti correttamente affermato che, ormai, la ragione non era più affidabile, eppure, secondo Bepaloff, ciò non doveva sfociare nella negazione di ogni conoscenza razionale. La soluzione della filosofa sta allora nella centralità del senso: esistere significa innanzitutto sentire prima che conoscere; la morte può non essere compresa ma sarà sempre vissuta, esperita. Quell'elemento che allora riesce tramite i sensi a restituire una comprensione comunque razionale del paradosso è la musica: «Ogni autore qui studiato parte da una rivelazione del reale che porta impresso il sigillo della musica. [...] La musica offre loro l'assicurazione che l'oggetto della loro

comunque capire perché, almeno in un primo momento, il filosofo di Meßkirch le risultò così interessante. Heidegger aveva infatti capito come l'Esistenza del *Dasein* lo riguardasse interamente e come questa gli fosse propria: «L'essere *di cui* ne va per questo ente nel suo essere, è sempre mio. L'esserci non è perciò da intendersi ontologicamente come un caso o [...] come semplice-presenza» (M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Halle a.d.S 1927; trad. it. e cura di P. CHIODI, rivista da F. VOLPI, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2019, p. 61).

¹⁵ C. GUARNIERI, *L'angoscia del baratro e l'istante luminoso del canto*, in R. BESPALOFF, *L'eternità nell'istante: gli anni francesi (1932-1942)*, a cura di C. GUARNIERI e L. SANÒ, prefazione di M. JUTRIN, trad. it. di V. BERNACCHI, Castelvechi, Roma 2022, p. 603.

¹⁶ *Ivi*, p. 607.

ricerca esiste, si è già incarnato, possiede un suo linguaggio».¹⁷ Unire queste figure nella musica significa riconoscere loro almeno un duplice aspetto comune: innanzitutto la lucida critica alla ragione come mezzo liberatore, la constatazione che, di fronte alla morte, la ragione (hegeliana) ha fallito; successivamente, come si è visto anche in Kierkegaard, il desiderio di tracciare una nuova filosofia che cerchi di spiegare l'esistenza attraverso il sentire del singolo. Questi autori sentono allora tutti il bisogno di studiare la realtà solo quando «sorge il conflitto con essa»¹⁸ e, insieme, descrivono uno sviluppo progressivo e organico che spinge in avanti la riflessione di Bespaloff, partendo dalla presa di consapevolezza della condizione esistenziale tragica, incomprensibile, del singolo fino al superamento della morte nella fede.

Il testo di Bespaloff si apre così ad una delle tematiche più importanti del dibattito filosofico a cavallo tra le due guerre: la trascendenza che nasce dalla lotta con la realtà. Di nuovo, Bespaloff prende nettamente le distanze dalla visione di Šestov: la trascendenza non è una fuga dal mondo quanto un suo effetto. Solo dopo che ci si è addentrati nel dramma dell'esistenza, nel «conflitto» paradossale, si può trovare la forza per ricercare la speranza:¹⁹ «Ma là dove c'è il pericolo, cresce / anche ciò che salva».²⁰ Tutti gli autori che Bespaloff «incontra» nei *Cammini* hanno allora sviluppato una teoria della trascendenza che sorge innanzitutto dal riconoscimento del paradosso intrinseco a questo concetto: il fatto che l'Io, di fronte al massimo limite della morte, aneli spontaneamente a qualcosa di oltre e che però, al contempo, questo superamento gli venga immediatamente negato dalla situatività mondana che lo caratterizza. La trascendenza si presenta così come un desiderio destinato ad infrangersi, *eppure* essa si dà e su questo Bespaloff vuole indagare. L'assurdo, va ricordato, non deve diventare irrazionale ed infatti Bespaloff parla della conoscenza della trascendenza come di una «rivelazione», la vera possibilità di conoscere se stessi, il mondo ed il rapporto che ci tiene legati. La sua speculazione sulla trascendenza viene così ad intrecciarsi con le fondamenta del pensiero ebraico: la rivelazione ha infatti il carattere dell'istante salvifico che si palesa solo nella massima

¹⁷ R. BESPALOFF, *Cammini e crocevia*, cit., pp. 183-184.

¹⁸ *Ivi*, p. 184.

¹⁹ «Nessuna speranza, *eppure* infinita speranza» (C. GUARNIERI, *L'angoscia del baratro e l'istante luminoso del canto*, cit., p. 604).

²⁰ Come recitano alcuni dei più profondi e fortunati versi di Friedrich Hölderlin citati da Martin Heidegger nel suo *Vorträge und Aufsätze*, a cura di F.-V. VON HERRMAN, Neske, Pfullingen 1954; trad. it. e cura di G. VATTIMO, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, p. 22.

sofferenza e nella totale disperazione. L'istante è il momento di catarsi totale del soggetto: il «*kairos*» che la morte fa piombare nell'esistenza rende l'uomo al contempo massimamente vulnerabile, eppure massimamente cosciente di sé. Besseloff spiega in modo illuminante questo momento:

Quando la mia vita fisica è in pericolo, non credo più agli incantesimi creati da me stesso, a valori che sprofondano a contatto con la realtà. Mi domando come sia riuscito a vivere per ciò che non esiste. [...] Checché ne sia, l'urgenza della decisione taglia corto su tali problemi: devo agire prima di averli risolti [...]. L'esperienza più vasta mi ha velocemente ricondotto alla mia misura, alla mia natura – che così scopro.²¹

L'istante rivela una verità che ci appartiene e che sentiamo, pur non comprendendola razionalmente: un amore per la vita smisurato, umano, che rimane impassibile anche davanti alla morte. Di fronte al pericolo non ci sono più inganni che tengano, non ci sono più concetti che descrivono; certo, c'è perdizione *eppure* rimane qualcosa, un «residuo inassimilabile»²² dirà Besseloff più avanti, per cui vale la pena vivere soprattutto davanti alla morte. La musica, quindi, ha il ruolo prorompente di attuare questo amore nella forza del suo «*fiat* creatore». Con questa espressione Besseloff intende lo slancio artistico, pienamente libero, che permette al singolo di imporsi e di superare, trascendere, la contraddizione della morte. Il *fiat* rappresenta l'azzardo di Giobbe che, dopo aver patito l'incommensurabilità che lo separa dal Volere di Dio, non si lascia comunque «derubare della sua unica libertà, quella di non adorare la costrizione che lo schiaccia».²³ Questa forza, libera e liberatrice, ha il potere di aprire una «dimensione *etica*» che «permette agli uomini perituri di far sopravvivere qualcosa che gli accomuna».²⁴ In altre parole, l'artista disvela nel suo *fiat* tutto il suo amore per la vita risvegliando lo stesso sentire in tutti gli uomini e permettendo così la sopravvivenza *nella* morte. È allora questo il punto: la trascendenza non è astratta né tanto meno illusoria perché la morte continua a mietere le sue vittime. L'artista muore *eppure* sopravvive riscattando il suo amore per la vita e aprendo la stessa possibilità ai suoi spettatori.²⁵ Questa è allora la resurrezione, l'istante che ha fatto breccia nel *continuum* temporale; una speranza che non arriva più da un Dio astratto ma da un atto di coraggio di fronte all'insostenibile e all'inspiegabile. Solo chi accetta la

²¹ R. BESPALOFF, *Cammini e crocevia*, cit., p. 186.

²² *Ibid.*

²³ C. GUARNIERI, *L'angoscia del baratro e l'istante luminoso del canto*, cit., p. 611.

²⁴ *Ivi*, p. 615.

²⁵ «Per il lettore, un'opera è prima di tutto la possibilità di non soffocare, un tesoro di incertezze che restituisce alla vita un senso inesauribile» (R. BESPALOFF, *Cammini e crocevia*, cit., p. 181).

morte come «possibilità più propria, incondizionata e insuperabile»²⁶ può guadagnare l'amore e la forza trascendente dell'*eppure*.

1.3 L'eredità di Rachel Bepaloff

Ciò che ha reso Bepaloff una delle figure filosofiche più rilevanti del XX secolo è stata la sua capacità di legare la speculazione teoretica al piano esistenziale-personale.²⁷ Per riuscirci, la filosofa ha costruito una riflessione riguardante almeno tre punti principali. Il primo è il concetto di «*pólemos*», il conflitto che riassume sia la concezione della realtà e del legame che il soggetto ha con essa, che l'impostazione metodologica-filosofica di Bepaloff. *Cammini e crocevia* rappresenta infatti quella volontà di creare un continuo «*Auseinandersetzung*» (confronto) tra alcuni esponenti della filosofia contemporanea, senza volerne far prevaricare uno sugli altri ed esaltandoli invece tutti. Ecco che questo confronto polemico costruito da Bepaloff individua anche un suo voler andare sempre *al di là*, un «ribadito rifiuto ad “accomodarsi” in una *posizione*, comunque definita»:²⁸ ciò che anima la sua ricerca non è dunque il desiderio di trovare una corrente filosofica specifica bensì la ricerca stessa, la pratica filosofia come continuo conflitto che disvela il vero.

Successivamente, per Bepaloff saranno fondamentali le parole dei profeti. Infatti, se, come abbiamo appena detto, non esiste per lei un pensatore di riferimento univoco, d'altro canto è pur vero che proprio nelle Scritture troverà quel punto fermo su cui ogni sua speculazione filosofica può concretamente poggiarsi senza mai esitare. Alle Scritture è allora necessario associare anche la sua radice spirituale ebraica che segna la sua vita sotto vari aspetti, sia da un punto di vista biografico che intellettuale. La sua storia è infatti segnata dall'esodo che a tratti è stato politico-geografico; a tratti intellettuale, parallelo al precedente e segnato da un progressivo allontanamento dai circoli di pensiero più importanti del tempo (come quello di Parigi); a tratti, infine, anche spirituale, in quanto il suo pensiero filosofico è stato sempre animato dalle riflessioni chiave della tradizione religiosa ebraica. Così come per il popolo ebraico, non è allora sbagliato considerare

²⁶ R. BESPALOFF, *Su Heidegger*, cit., p. 31.

²⁷ «[...] con i suoi scritti Bepaloff ha tentato di rimediare alla rottura causata da circostanze storiche, non meno che da un'angoscia esistenziale» (L. SANÒ, *Il disaccordo armonico dell'esistenza*, in R. BESPALOFF, *L'eternità nell'istante: gli anni francesi (1932-1942)*, a cura di C. GUARNIERI e L. SANÒ, prefazione di M. JUTRIN, trad. it. di V. BERNACCHI, Castelvechi, Roma 2022, p. 574).

²⁸ L. SANÒ, *Il pensiero esistenziale di Rachel Bepaloff*, cit., p. 111.

Bespaloff una pensatrice nomade.²⁹ È dunque il trauma del continuo distacco dalle cose che pone in Bespaloff le basi per la speranza in una Salvezza, o trascendenza, in grado di porre fine all'erranza e che segni la fondazione di una sede-Verità, stabile.³⁰

Infine, ma certamente non per ordine di importanza, per lei sarà centrale la musica. Bespaloff non descrive il rapporto filosofia-musica come mero parallelismo superficiale ma per sottolineare come la musica rappresenti essenzialmente quel dinamismo, spesso aporetico e contraddittorio, tra pensiero e passioni che anima la ricerca filosofica. La musica vive poi un rapporto esclusivo con la trascendenza, riuscendo a svelarla nella sua assoluta libertà grazie al disaccordo armonico che la caratterizza. È infatti questo il tratto centrale della composizione musicale: il palesarsi in essa, seppur non del tutto, di qualcosa che prima era assente. Tale mostrarsi è allora anch'esso paradossale proprio perché nasce da un'assenza originale, dal silenzio, il quale non è però abbandonato dalle note quanto invece conservato al loro interno. Questo è il tratto sensazionale del disaccordo armonico in grado di renderlo espressione della verità dell'esistenza: la musica apre l'io al vuoto del silenzio, potremmo dire alla morte, lo fa così sprofondare nel baratro del nulla e lo rende consapevole di questo abisso, eppure, allo stesso tempo, lo tiene anche a galla tramite le note. Per tale ragione la musica diventa così rilevante per i filosofi studiati nei *Cammini*, perché dimostra che c'è qualcosa che supera la morte pur conservandola dentro di sé; Bespaloff vede allora nella musica quell'amore infinito per la vita in grado di rimanere impassibile pur sapendo di essersi originato dal silenzio più assoluto, e così vive.

²⁹ «[...] il deserto costituisce la figura principale dell'identità ebraica [...]: luogo che non è un luogo, che è possibile *attraversare*, ma in cui non è possibile *stare*, dove nessuna dimora stabile è possibile, dove domina il movimento in quanto tale, l'*erranza* radicale» (*Ivi*, p. 124).

³⁰ Da un punto di vista politico Bespaloff fu una fervente sostenitrice della visione sionista. Ella festeggiò, seppur con un lungimirante timore, la nascita dello stato di Israele. Dopo la spartizione della Palestina, la filosofa confesserà a Wahl che: «E' comunque un grande momento quello in cui, per una volta, il popolo ebraico accetta la lotta, e non il massacro. Lotta disuguale, sfortunatamente, e quello che mi spaventa è che la sproporzione potrà solo aumentare nel lungo periodo» (R. BESPALOFF, *Lettres à Jean Wahl, 1937-1947. «Sur le fond le plus déchiété de l'histoire»*, introduzione e note di M. JUTRIN, Éditions Claire Paulhan, Parigi 2003, p. 117).

2. Johann Sebastian Bach. La musica come religione

Il cardine dell'arte di Bach è costituito dalla razionalità, sotto forma di magistero musicale, nella ricerca del sublime.³¹

Se la produzione di Bach potesse in qualche modo essere ridotta ai suoi termini essenziali, questi sarebbero sicuramente due: la sistematicità razionale dell'impostazione compositiva e la continua tendenza al religioso. L'obbiettivo di questo paragrafo è allora quello di analizzare questa duplicità, solo in apparente contraddizione, cercando di comprendere come tali aspetti siano diventati il fondamento dell'azione compositiva di Bach dall'esordio fino alla redazione del suo ultimo capolavoro incompiuto: l'*Arte della fuga*.³²

2.1 La Riforma luterana: Bach ed il corale

Il binomio tra razionalità e religiosità in Bach trova origine nello sfondo culturale in cui lo stesso compositore è nato e cresciuto:

I termini di sublime e di razionalità sono antitetici [...]. Ma i due termini sono conciliati, in Bach, dalla fede espressa nell'esplicita adesione a una confessione religiosa: luterano ortodosso, il compositore applicò alla musica e alla sua perfezione il principio espresso da Lutero (VI.3.1) secondo il quale l'arte, e la musica in particolare, contribuiscono validamente a elevare l'animo umano verso la religione e la glorificazione di Dio.³³

Per poter parlare delle composizioni di Bach serve dunque innanzitutto comprendere come la Riforma protestante abbia influenzato la concezione stessa della musica e, successivamente, come questa abbia rivoluzionato la vita dei credenti.³⁴

Johann Sebastian Bach nasce nel 1685 ad Eisenach (Sacro Romano Impero) in una rinomata famiglia di musicisti ed in un periodo ancora pesantemente segnato dalle drammatiche conseguenze della Guerra dei Trent'anni (1618-1648). Oltre ad un analfabetismo dilagante, infatti, ciò che più ha negativamente caratterizzato questo periodo è stato l'altissimo tasso di mortalità, che lo stesso Bach ha patito in prima persona e a più

³¹ C. CASINI e S. CAPPELLETTO, *Storia della musica: dall'antichità classica al Novecento*. Nuova ed. riveduta e corretta, Bompiani, Milano 2022, parte VIII, cap. III, §1.

³² J. S. BACH, *Die Kunst der Fuge*, Johann Heinrich Schübler, Zella 1751; ed. a cura e con prefazione di D. MORONEY, *Die Kunst der Fuge BWV 1080. Cembalo (Klavier)*, Henle Verlag, Monaco 2002.

³³ C. CASINI e S. CAPPELLETTO, *Storia della musica: dall'antichità classica al Novecento*. Nuova ed. riveduta e corretta, Bompiani, Milano 2022, parte VIII, cap. III, §1.

³⁴ Tra cui quella dello stesso Bach, la cui crescita culturale e spirituale si è sviluppata proprio all'interno dei precetti liturgici riformati (Cfr. G. LONG, *Johann Sebastian Bach: il musicista teologo*, Claudiana, Torino 1985, pp. 295-298).

riprese, da bambino rimanendo orfano di entrambi i genitori e da adulto nella perdita della prima moglie e di alcuni dei figli. In questo periodo tragico l'unica «luce» sicura per il popolo era l'istituzione ecclesiastica e, in particolar modo, quella della Chiesa luterana riformata, ormai affermatasi sia come «guida spirituale» delle anime della comunità che come principale fonte di divulgazione della cultura. Per tali ragioni, senza ripercorrere integralmente le tappe di quest'evento rivoluzionario, è necessario evidenziare alcuni dei principali sviluppi dottrinali che la Riforma ha introdotto in quanto poi ripresi dallo stesso Bach e posti a fondamento della sua arte.

Il bisogno originario di una Riforma che operasse una restaurazione del credo cristiano trova realtà nel presupposto storico-politico della vendita delle indulgenze da parte della Chiesa cattolica. Secondo il frate agostiniano Lutero, quest'operazione aveva infatti ormai segnato irreversibilmente il processo di mondanizzazione dell'Istituzione cattolica, divenuta a tutti gli effetti un ente più politico che spirituale. La proposta sia spirituale che liturgica di Lutero era molto ampia, sviluppata in 95 tesi esposte nel 1517 nella città di Wittenberg in Germania. Oltre la condanna alla vendita delle indulgenze, dunque, le posizioni centrali per comprendere le linee guida del nuovo credo Riformato (e quindi anche in grado di chiarire meglio il sentimento religioso vissuto dallo stesso Bach) possono essere così riassunte: 1) la riforma della Messa nel rifiuto del latino come lingua principale della liturgia e nell'introduzione del corale (in volgare) come nuova forma polifonica;³⁵ 2) il ritorno alle Sacre Scritture rifiutando, tra le altre cose, tutti i Sacramenti esclusi battesimo e comunione; 3) il sacerdozio universale di ogni credente e la dottrina della giustificazione per fede. Sono queste, in sostanza, quelle riforme necessarie per trasformare l'esperienza religiosa in una pratica non più mediata dalla Chiesa ma interamente incentrata sul rapporto privato tra l'individuo e Dio.

Tutto il primo periodo compositivo di Bach sarà allora dedicato alla stesura di corali, i quali diventano il primo punto di incontro attivo tra il compositore e la dottrina Riformata. Bach, che divenne presto uno dei più grandi interpreti di questo nuovo canto liturgico (sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo) coglierà a pieno l'importanza del rapporto tra spiritualità e burocraticità che i corali incarnavano. Questi, infatti, furono da un lato un'innovazione strutturale del modo di concepire la Messa finalmente

³⁵ Cfr. A. BASSO, *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach. Vol. I: origini familiari, l'ambiente luterano, gli anni giovanili, Weimar e Köthen (1685-1723)*, EDT, Torino 1981, parte II.

trasformata, grazie alla volgarizzazione, in una pratica di fede attiva anche per i credenti; dall'altro, furono anche un'innovazione spirituale diventando, tramite la musica e nella musica, la massima espressione di fede e quindi l'unico accesso alla Salvezza. Quest'ultimo aspetto in particolare deriva esplicitamente dalla visione del rapporto tra musica e Dio predicato da Lutero:

Per Martin Lutero, la musica, e specialmente il canto, in quanto dono di Dio che contraddistingue l'uomo dalle altre creature, era da considerarsi non solo una nobilissima arte, ma l'unica degna di essere collocata quasi al livello della teologia, in quanto capace di mettere in comunicazione l'animo umano con l'*harmonia mundi*.³⁶

Per il frate agostiniano, dunque, la musica era una concreta preghiera verso Dio e, al contempo, un «dono» fatto da Dio agli uomini per garantire loro l'elevazione spirituale rispetto agli altri esseri del creato. Questo aspetto così paradossale trova in realtà spiegazione nella dottrina della giustificazione per fede, per cui: «nella stessa maniera in cui la giustificazione è il dono di Dio della grazia piuttosto che una ricompensa per lo sforzo umano, così la musica nella sua essenza è il dono di Dio della creazione, piuttosto che un risultato umano».³⁷ L'equilibrio del rapporto tra individui e Dio ricade, secondo Lutero, totalmente su quest'ultimo: l'uomo canta il Signore solo perché Egli gli ha donato tale strumento per essere lodato. In questo senso, allora, l'obbiettivo compositivo e spirituale di Bach come compositore di corali si realizza proprio nel tentativo di attuare la comunione del rapporto tra uomo e Dio in Dio.

2.2 Una fede oltre la liturgia

Il corale rappresenta quindi per Bach quel mezzo per predicare la parola Riformata. Queste sue composizioni sono infatti ricordate per la loro grandiosa forza espressiva, come se in esse il compositore riuscisse quasi a concretizzare il messaggio luterano. Ciò può essere giustificato sotto almeno tre aspetti. Innanzitutto, in piena continuità con quanto sopra detto, tale forza si origina dal costante riferimento alle Sacre Scritture: Bach

³⁶ M. D'ARIENZO, *Corale luterano, Salterio calvinista, Anthem anglicano. Identità religiose e musica liturgica in ambito protestante*, in «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», Rivista telematica (<http://riviste.unimi.it/index.php/statoechiese>), luglio 2022, p. 101.

³⁷ R.A. LEAVER., *Luther on Music*, in *The Pastoral Luther. Essays on Martin Luther's Practical Theology*, a cura di T. J. WENGERT, Eerdmans Publishing Company-Grand Rapids, Michigan-Cambridge UK, 2009, pp. 271-291, p. 278; saggio apparso già in «Lutheran Quarterly», 20, 2006, pp. 125-145; ed. italiana a cura di M. CASSESE, *Antropologia e teologia della musica in Lutero*, in *Syzetesis*, V, 2, 2018, p. 215 (consultabile all'indirizzo: <https://www.syzetesis.it>).

fu infatti un grande studioso della Bibbia riprendendola spesso integralmente e fedelmente in diverse occasioni, soprattutto per quanto riguardava la produzione dei corali dato che il loro fine doveva essere anche quello di strumento didattico per i fedeli. Insieme, egli fu anche un compositore strettamente legato alla comunità dei fedeli, risultando così sempre interessato al coinvolgimento degli ascoltatori e degli stessi esecutori.³⁸ Coinvolgere e appassionare però non significavano per Bach semplicemente «dilettare», al contrario: il coinvolgimento doveva essere la condizione di possibilità per i credenti di attuare, nella musica, il rapporto privato Io-Dio tanto caro a Lutero. Coinvolgere, poi, non significava neppure «comprendere razionalmente» la Parola Sacra, bensì permettere agli ascoltatori un'elevazione dello spirito a Dio ed in Dio. La produzione di Bach non è quindi mai stata solo un mero virtuosismo, perché ogni sua opera è nata per vivere nella «liturgia, nella cultura e nella vita della comunità».³⁹

Infine, l'ultimo modo di cogliere questo sforzo compositivo risiede nell'intimità stessa di Bach: la volontà di concretizzare in maniera assoluta il messaggio Riformato nasce infatti anche da un semplice ma fondamentale desiderio interiore in quanto credente.

Mentre ascoltate Bach, vedete *germinare* Dio. L'opera di Bach è *generatrice* di divinità. Dopo un oratorio, una cantata o una Passione, Dio *deve* esistere. Altrimenti, tutta l'opera del Kantor non sarebbe che un'illusione lacerante.⁴⁰

La potenza espressiva della composizione di Bach nasce allora da una mancanza esistenziale provocata da un credo che stenta a trovare una concretizzazione della fede. Questa è l'esigenza che permette di far «*germinare* Dio», il bisogno personale e della comunità di una necessità spirituale che la Riforma non riesce strutturalmente a soddisfare. Tale problema emerge infatti da un lato dall'esclusione di alcuni dei Sacramenti dalla liturgia, dall'altro dalla rivalutazione dell'Eucarestia (non più concepita come Sacrificio e transustanziazione).⁴¹ L'esperienza religiosa appare a Bach dunque mutilata,

³⁸ Cfr. G. LONG, *Johann Sebastian Bach: il musicista teologo*, cit., pp. 298-300.

³⁹ *Ivi*, p. 300.

⁴⁰ E. M. CIORAN, *Lacrime e santi*, a cura di S. STOLOJAN, trad. it. di D. G. FIORI, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 1990, p. 246.

⁴¹ «Bach purtroppo non può godere della consolazione profonda e cosciente che viene dai Sacramenti, nei quali la Grazia opera, sì mediante le parole del ministro validamente ordinato, ma anche tramite materia che cade sotto i sensi umani: tatto, gusto, olfatto, udito, vista» (A. CERVELLI, *Bach: un grido di dolore, un sospiro d'amore, un palpito di fede*, Academia. Settembre 30, 2023. https://www.academia.edu/31838497/BACH_UN_GRIDO_DI_DOLORE_UN_SOSPIRO_DAMORE_UN_PALPITO_DI_FEDE, p. 54).

priva di quel rapporto carnale che è invece al centro del credo cattolico. Saranno allora questi i presupposti che faranno maturare in Bach il bisogno di un'«unione profonda e vera dell'anima credente al suo Salvatore»,⁴² di uno slancio irrazionale che, per vie razionali-musicali, porta l'uomo a Dio. La ricerca bachiana, privata e comunitaria, di «*unio mystica*»⁴³ sfocia dunque in un'effettiva volontà di superamento della dottrina Riformata, incapace di soddisfare questa «sete» umana e trascendente. Bach dimostra in questo modo di voler esprimere con la sua musica un messaggio di fede che supera la semplice prescrizione liturgica.

A riprova di questa nuova concezione della musica, si consideri anche la definitiva rottura, avvenuta nel 1730, del complicato rapporto tra Bach, divenuto «*Kantor*» della chiesa di San Tommaso di Lipsia, ed il potere ecclesiastico per cui componeva.⁴⁴ Questa presa di distanza da parte di Bach segnala la sua definitiva volontà di sciogliere la sua arte dai soli limiti liturgici (pur continuando a voler però incarnare il messaggio di fede luterano). In sostanza, dunque, la separazione non si compie sul piano spirituale rappresentato dalla liturgia luterana quanto proprio su quello strettamente liturgico-burocratico e non avviene quindi in Bach alcuna conversione o ripensamento interiore riguardo la propria fede luterana ma solo una declericalizzazione della propria musica. Bach decide così di perseguire una nuova modalità più libera di fare musica e di pregare Dio,⁴⁵ ma non per questo distante dai precetti sia musicali che di fede predicati da Lutero.

2.3 L'Arte della fuga

In questa rinnovata concezione del rapporto musica-religione emersa dalla rottura con la burocrazia luterana di Lipsia, più personale e forse per questo anche più comunitaria, rientreranno tutte le ultime opere composte da Bach, tra cui anche l'*Arte della fuga*. Composta tra il 1749 e il 1750 durante gli ultimi anni della vita di Bach, l'*Arte della fuga*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Conflitto nato da un'equa distribuzione di colpe: da un lato le cariche ecclesiastiche per cui Bach componeva i corali erano ormai sempre più oppressive ed unicamente interessate alla produzione di corali domenicali più che alla loro valenza artistica, dall'altro lo stesso compositore era ormai divenuto noto anche per il suo quasi ingestibile carattere polemico (Cfr. G. LONG, *Johann Sebastian Bach: il musicista teologo*, cit., pp. 300-302).

⁴⁵ «La consapevolezza laica del ruolo della propria arte e del significato della propria fede lo portano ad uscire dalle forme caratteristiche della musica sacra nella Chiesa luterana. [...] dopo il fatidico 1730, le sue idee sono diverse: si può fare della buona musica in onore di Dio anche se non è destinata ad essere eseguita nell'ambito del culto» (*Ivi*, p. 304).

fa parte dei contributi realizzati dal compositore per la *Correspondierende Societät der musikalischen Wissenschaften*. Tale gruppo, a cui egli aderì nel 1747, viene fondato nel 1738 dall'ex allievo Lorenz Christoph Mizler con l'intento di costruire una rete di scambi e ricerche tra intellettuali su temi musicali, matematici, filosofici e religiosi. Considerando l'enorme rilevanza di questa partitura, oggetto di innumerevoli dibattiti, questa sede si focalizzerà su due aspetti precisi: il meccanismo che la anima ed il ruolo che essa ricopre all'interno della produzione di Bach.

Partendo dal primo punto, l'*Arte della fuga* rappresenta per Bach il luogo in cui schiudere il massimo potenziale espressivo delle possibilità artistico-musicali del contrappunto operato a partire da una semplice idea di partenza. Questo potenziale si compie in modo ambivalente, sia razionale che emotivo, trovando nella musica la sintesi che associa ad un minuzioso studio di tipo compositivo (razionale) lo slancio (sentimentale) verso l'*al di là* più Assoluto. La scelta della «fuga» è coerente con questo obiettivo, essendo infatti questa una forma compositiva abbastanza anomala:

Nell'accezione comune [...] la forma è qualcosa che stabilisce limiti, disegna confini, indica percorsi e fissa un repertorio di possibili soluzioni [...]. Considerata sotto questo aspetto, la fuga si comporta in modo completamente diverso: assomiglia più a un metodo che a una forma, suggerisce cioè strategie, non prospetta soluzioni. La fuga non si lascia però ridurre neppure in quest'ultimo paragone: se il metodo è essenzialmente una procedura di analisi, la fuga si presenta piuttosto come una logica dell'invenzione [...].⁴⁶

La fuga nasce quindi come una forma quasi paradossale di composizione musicale, che persegue la via della libertà assoluta senza voler apparentemente rispettare la rigidità dello spartito. Chiaramente, tale libertà non può e non deve sfaldarsi in puro arbitrio ma deve invece essere domata da un interprete illustre in grado di realizzarla. Dal punto di vista storico-formale, la fuga sorge nell'epoca Barocca come elaborazione processuale, polifonica e contrappuntistica di un tema che viene prima esposto e poi più volte ripreso e modificato secondo il principio dell'imitazione. Essa è dunque composta da diverse melodie che procedono contemporaneamente, sostenendosi vicendevolmente grazie al rapporto verticale del «*punctus contra punctum*» (nota contro nota) o contrappunto, in grado di generare l'effetto armonico della composizione. Da un punto di vista visivo, dunque, mentre le linee melodiche si leggono orizzontalmente, il rapporto contrappuntistico è

⁴⁶ S. CATUCCI, *Programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana*, Teatro Olimpico, Roma 7 dicembre 1995 in J. S. BACH, *Die Kunst der Fuge (L'arte della fuga)*, BWV 1080, «l'Orchestra Virtuale del Flaminio», <https://flaminioonline.it/Guide/Bach/Bach-Artefuga1080.html>, 7 ottobre.

individuabile verticalmente tra le singole note delle melodie. Diventa così sempre più evidente la grande sfida di Bach: sviluppare un'opera in grado di esporre tutti i possibili rapporti contrappuntistici a partire dal medesimo tema.⁴⁷

Ogni opera «in fuga» consta allora di tre parti: esposizione, divertimenti e stretti. La prima riguarda la presentazione degli elementi tematici principali, o voci (sia strumentali che vocali), di soggetto, risposta e controsoggetto. Partendo dal primo, il soggetto è una breve melodia che espone il tema centrale su cui poi si svilupperà l'imitazione delle altre linee melodiche. Mentre il soggetto procede, infatti, esso viene ripreso e imitato da una seconda melodia, la risposta, che espone il tema del soggetto trasportandolo però alla tonalità della dominante (una quinta sopra). Da questo momento l'esposizione procede con l'alternarsi di soggetto e risposta finché tutte le voci che compongono la fuga non hanno fatto la loro apparizione. Questo schema espositivo può però essere ampliato (e complicato) da un terzo elemento tematico: il controsoggetto. Questo viene esposto nuovamente dalla prima voce, non appena questa ha esaurito la melodia del soggetto, con l'intento di accompagnare la risposta. Il controsoggetto, quindi, differisce dalla risposta perché non è una semplice imitazione del soggetto quanto una linea melodica totalmente diversa ma in grado di armonizzare la risposta al soggetto. Le fasi successive della composizione iniziano quando tutte le voci sono state esposte. I divertimenti e gli stretti hanno infatti l'obiettivo di riprendere e rielaborare alcune delle parti melodiche del soggetto e del controsoggetto senza essere più legate alle norme espositive della prima parte. Sarà allora questo il luogo più complesso di tutta la fuga che, tramite il genio del compositore, è in grado di renderla un enigmatico «labirinto» di possibilità.⁴⁸

Una struttura compositiva del genere, sempre più vorticoso ma al contempo sempre più armonica, ha rappresentato per Bach il luogo perfetto per predicare la sua fede. Con l'*Arte della fuga* egli non solo si impegna a realizzare il magistero di qualsiasi composizione «in fuga», raggiungendo così il picco delle possibilità umano-razionali, ma anche ad utilizzare questa impalcatura per permettere l'elevazione dello spirito mortale dei credenti alle vette inarrivabili di Dio: maggiore è la complessità compositiva e più *in*

⁴⁷ «The entire work starts from and develops a single theme, through monumentally intricate variations in just one key (D minor – an adaptation of the Dorian mode favored by Pythagoras), in canons that follow the dualistic principle of counterpoint» (L. SANÒ, *Heidegger attuned to Bach. Thought and affectivity in Being and Time* in «Scenari. Rivista semestrale di filosofia contemporanea & nuovi media», 2019, n. 10, pp. 194-195).

⁴⁸ Cfr. *Ivi*, p. 194.

l'è riesce a gettare il salto della fede che essa provoca.

Fulcro di questo progetto è allora l'enigmatica conclusione dell'opera. La fama dell'ultima fuga (*Contrapunctus XIV*), infatti, risuona, oltre che per la sua complessità ed incompletezza, anche per la presenza del nome B.A.C.H. tra i soggetti che la compongono, quasi come se l'autore avesse voluto mettere la sua firma nel momento culminante della partitura.⁴⁹ L'interruzione capita dopo 239 battute, nel momento forse più elevato della fuga in cui i tre temi dovevano combinarsi. Qui, l'annotazione fatta risalire al figlio Carl Philipp Emanuel recita: «In questa fuga, dove il nome B.A.C.H. è introdotto come controsoggetto, il compositore morì».⁵⁰ Dopo secoli di studi, il panorama delle ipotesi è ancora molto vasto e comprende teorie riguardanti la strumentale a cui era destinata l'opera,⁵¹ fino alle indagini del ruolo che lo stesso *Contrapunctus XIV* doveva avere all'interno dell'opera.⁵² Proprio su quest'ultimo punto è necessario focalizzare la conclusione del discorso riguardo l'*Arte della fuga*. È infatti possibile provare a interpretare l'incompletezza della partitura di Bach come una scelta volontaria, compiuta per poter rispettare il parallelismo tra lo sviluppo delle diciotto fughe con quello dei diciotto Salmi Biblici.⁵³ Tale posizione non pare così distante dalla realtà se si ricorda come lo stesso compositore fosse un attento studioso della Bibbia e quanto fosse interessato nell'adattarla fedelmente nella scrittura musicale. Il caso dell'*Arte della fuga* risulterebbe in questo modo l'ultimo tentativo di Bach di creare e percorrere quel tracciato, umano e ascendente, verso la glorificazione di Dio descritto proprio dai suddetti Salmi. L'interruzione, dunque, sarebbe stata volontaria proprio per l'impossibilità di poter produrre la diciannovesima fuga,

⁴⁹ Chiaramente si fa riferimento a un acronimo composto dalla notazione tedesca di alcune note: B indica il Si bemolle, A il La, C il Do ed H il Si naturale (Cfr. S. RHODES, *Programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia*, Auditorio di via della Conciliazione, Roma 11 dicembre 1986 in J. S. BACH, *Die Kunst der Fuge (L'arte della fuga), BWV 1080*, «l'Orchestra Virtuale del Flaminio», <https://flaminioonline.it/Guide/Bach/Bach-Artefuga1080.html>, 7 ottobre).

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Secondo alcune fonti, infatti, data la grande complessità sia compositiva che esecutiva dell'opera, sarebbe plausibile sostenere che questa sia stata composta per uno puro scopo didattico-meditativo più che pratico (Cfr. S. CATUCCI, *Programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana*, cit.).

⁵² Una delle teorie più note, sostenuta dal musicologo tedesco Martin Gustav Nottebohm ma risalente già a Lorenz Mizler (1711-1778), vedrebbe l'ultima fuga dell'opera come inizialmente concepita a quattro soggetti e non a tre come invece ci è pervenuta (Cfr. S. RHODES, *Programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia*, cit.). Altri studi hanno poi dimostrato come gli stessi familiari di Bach avrebbero, dopo la sua morte, erroneamente modificato alcune parti della partitura presentandone così una versione distante dalla volontà iniziale dell'autore (Cfr. J. S. BACH, *Kunst der Fuge BWV 1080. Cembalo (Klavier)*, cit.).

⁵³ Cfr. M. VENUTI, *Le ultime note di Bach* in «Rassegna Musicale Curci», settembre 1995, n.3, pp. 26-29.

corrispondente al diciannovesimo Salmo riguardante l'«esaltazione cosmica di Dio».⁵⁴ La diciottesima fuga rappresenterebbe così il punto più elevato della musica-preghiera di Bach, il massimo limite umano prima della perdizione totale nell'ineffabilità e nell'impossibilità gnoseologica e rappresentativa di Dio. La chiusura di questa fuga, dunque, accompagnata dal segno B.A.C.H., indicherebbe la definitiva presa di posizione dell'autore che, in questo ultimo periodo della sua vita ormai segnato dalla permanente cecità, è riuscito a spingere le sue capacità razionali-compositive, e quindi umane, al massimo delle loro possibilità. Davanti a lui, adesso, si apre Il Regno che può solo essere vissuto e non espresso.⁵⁵

Da questo punto di vista è allora possibile concepire l'incompletezza strutturale dell'*Arte della fuga* come la sua massima realizzazione spirituale. Essa compirebbe, infatti, il più grande degli insegnamenti luterani: il sublime dramma dell'immensità della distanza tra uomo e Dio che, come volevasi dimostrare, ha continuato ad essere fondamento e nutrimento di tutta l'arte compositiva di Bach, fino al suo ultimo giorno.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ «Davanti al Tuo Trono io vengo solo» (P. FENOGLIO, *Bach: equilibrio speculativo e concezione della morte* in «Rassegna Musicale Curci», dicembre 1973, n.3, pp. 29-32).

3. La fuga di *Essere e tempo*

3.1 La *Lettre à M. Daniel Halévy sur Heidegger*

Il testo in cui Bepaloff riesce a porre in «costellazione» la sua filosofia dell'esistenza ed il magistero musicale di Bach è la *Lettre à M. Daniel Halévy sur Heidegger* del 1933.⁵⁶ Quest'opera rappresenta uno dei primi contributi critici alla filosofia heideggeriana nel panorama filosofico francese degli anni Trenta per diverse ragioni: l'effetto che ha avuto sui contemporanei, la profondità con cui Bepaloff riesce a cogliere i nodi speculativi principali dell'opera heideggeriana e le critiche che la filosofa muove contro di questa. Il filosofo Jean Wahl non esiterà a considerare questa lettera «[...] la prima pagina francese nella quale fosse menzionato il nome di Heidegger»⁵⁷ decidendo volontariamente di commettere un errore, data la presenza sia del testo del sociologo Gurvitch del 1930 che quello di Emmanuel Lévinas del 1932, pur di enfatizzare le capacità fuori dal comune di una pensatrice estranea alla vita accademica ma comunque in grado di produrre un'analisi addirittura superiore a quelle eminenti già presenti. Le grandi doti di Bepaloff sono poi evidenziate anche dal fatto che Daniel Halévy sceglie proprio lei per essere guidato tra le profondità di *Sein und Zeit (Essere e tempo)*, a dimostrazione del grande rispetto che egli provava per questa novizia dello scenario contemporaneo.⁵⁸

Bepaloff dimostra già dalle prime battute di aver colto con estrema lucidità la complessità dello sforzo speculativo affrontato da Heidegger, affermando come: «Senza dubbio, si può, si deve, provare a tradurre Heidegger; ma non bisogna farsi illusioni: è intraducibile.»⁵⁹ Da qui, la filosofa inizia la fitta indagine tra i guadagni teorici più suggestivi e importanti di *Essere e tempo*, presentando al lettore una vera e propria analisi critica e concettuale, con l'intento principale di far innanzitutto emergere il grande merito di Heidegger: l'aver costruito un pensiero filosofico in grado di rompere con la tradizione precedente, in cui non fosse più il sistema ad organizzare il procedere del pensiero quanto la «fatticità dell'esistenza».⁶⁰ Il progetto heideggeriano doveva, allora, necessariamente iniziare dall'indagine di quell'unico ente «che noi stessi sempre siamo e che fra l'altro

⁵⁶ Scritta il 20 ottobre 1932 e poi pubblicata per la prima volta nell'ultimo fascicolo (novembre-dicembre) del 1933 della «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger» (Cfr. L. SANÒ, *Il pensiero esistenziale di Rachel Bepaloff*, cit., pp. 55-57).

⁵⁷ J. WAHL, *Préface*, in N. LEVINSON, *Les Chevaux de bois d'Amérique*, Julliard, Paris 1955, p. VII.

⁵⁸ Cfr. L. SANÒ, *Il pensiero esistenziale di Rachel Bepaloff*, cit., pp. 53-59.

⁵⁹ R. BESPALOFF, *Su Heidegger*, cit., p. 11.

⁶⁰ Cfr. L. SANÒ, *Il pensiero esistenziale di Rachel Bepaloff*, cit., p. 62.

ha quella possibilità d'essere che consiste nel porre il problema [dell'essere]],⁶¹ ovvero l'Esserci (*Dasein*): l'unico ente consapevole di essere qui ed ora e dunque in grado di interrogarsi sull'essere delle cose. Con «Esserci» Heidegger non indica la mera esistenza effettiva di tutte le cose ma esclusivamente il tratto ontologicamente costitutivo della vita umana, ovvero il suo carattere estatico in quanto «poter essere» e quindi il suo fondamentale legame con la «temporalità originale (*Zeitlichkeit*)».⁶²

La *Lettre* di Bepaloff riesce così a centrare con estrema chiarezza il fulcro della fondamentale analitica dell'esistenza umana condotta da Heidegger per poter giungere alla comprensione dell'essere (che resta comunque il suo fine ultimo): esistere significa innanzitutto essere-nel-mondo, ovvero entrare in relazione con gli enti e quindi prendersene «“Cura” [*Sorge*]».⁶³ Bepaloff registra immediatamente la portata eclatante di questo concetto in cui Heidegger è riuscito a riassumere l'intero esito della sua analitica nel semplice «essere-avanti-a-sé-già-in (un mondo) in quanto esser-presso (l'ente che si incontra dentro il mondo)».⁶⁴ In questa formula, l'«essere-avanti-a-sé» indica la dinamica trascendente e progettante (nel futuro) dell'Esserci, il suo essere ontologicamente oltre gli enti (il mondo) ed oltre l'esistenza stessa, ed è associata alla «comprensione» (*Verstehen*) ovvero quella determinazione fondamentale dell'Esserci in cui è contenuto il suo tratto attivo in quanto poter-essere.⁶⁵ D'altro canto, il «già-esser-in»⁶⁶ è invece rivolto al passato dell'Esserci e riguarda la sua gettatezza (*Geworfenheit*) originaria che si manifestata nella «situazione emotiva» (*Befindlichkeit*); quest'ultima incarna il carattere passivo, recettivo e situato nel mondo dell'Esserci.⁶⁷ L'interesse che *Essere e tempo* suscita in Bepaloff riguarda allora in gran parte proprio questa nuova descrizione dell'esistenza umana e, in particolare, il ruolo che in essa Heidegger attribuisce alla *Befindlichkeit*. Questa nuova impostazione influenzerà profondamente tutto il pensiero della seconda metà degli anni Trenta del Novecento: Heidegger era infatti riuscito a dimostrare come a fondamento dell'esistenza umana, oltre agli atti intellettivi superiori, razionali, vi fossero

⁶¹ M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 19.

⁶² Cfr. F. VOLPI, *Glossario* in M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Halle a.d.S 1927; trad. it. e cura di P. CHIODI, rivista da F. VOLPI, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2019, p. 586.

⁶³ R. BESPALOFF, *Su Heidegger*, cit., p. 29.

⁶⁴ M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 235.

⁶⁵ Cfr. F. VOLPI, *Glossario*, cit., p. 608.

⁶⁶ R. BESPALOFF, *Su Heidegger*, cit., p. 30.

⁶⁷ Cfr. F. VOLPI, *Glossario*, cit., p. 584.

anche e soprattutto quelli inferiori della sensibilità e della passione.⁶⁸ *Verstehen* e *Befindlichkeit* costituiscono allora un rapporto coimplicante e necessario:

Heidegger firmly denies that referring to *Befindlichkeit* as “one of the existential structures in which the Being of the ‘there’ maintains itself”, is a surrender to irrationalism [...]. The fact that Being-there can also become master of its moods must not in fact mislead us into ontologically denying that mood is a primordial kind of being. Rather, we can say that it provides that primordial disclosure without which the “there” of Being-there could not even exist.⁶⁹

Non solo, dunque, la *Befindlichkeit* non è per Heidegger sinonimo di irrazionalismo ma, addirittura, un pensiero che non fosse sempre guidato dalla situatività emotiva non potrebbe accedere alle dimensioni riguardanti il ‘Ci’ dell’Esser-ci che solo questa «primordial disclosure» può svelare.⁷⁰ Bernaloff sarà dunque profondamente ispirata dal pensiero heideggeriano durante il suo processuale passaggio alla filosofia dell’esistenza.⁷¹

L’altra grande nota di merito riconosciuta da Bernaloff alla lezione heideggeriana è il ruolo che quest’ultima assegna alla morte: Heidegger, infatti, «non bara con la morte [...], non acconsente a ignorarla per semplificarsi il compito»,⁷² bensì la descrive come una delle molteplici possibilità dell’esistenza e, in particolare, come la possibilità più propria «della pura e semplice impossibilità dell’Esserci».⁷³ Come si è detto l’Esserci, nel suo prendersi-cura nel mondo, è innanzitutto un poter-essere e dunque «[...] continua a comprendersi, fintanto che è, in base a possibilità».⁷⁴ Questa forma di autocomprensione può allora legittimare due modalità d’esistenza: quella inautentica (a cui è innanzitutto e per lo più orientato), caratterizzata dall’anonimato del «Si» impersonale che «facilita, rassicura, allevia, ci solleva dalla pena di essere noi-stessi»⁷⁵ e quella autentica, dove invece l’Esserci è in grado di affermarsi liberamente in quanto se stesso «pagando» però

⁶⁸ Cfr. *Ivi*, p. 606.

⁶⁹ L. SANÒ, *Heidegger attuned to Bach. Thought and affectivity in Being and Time*, cit., p. 200.

⁷⁰ Heidegger svilupperà sempre di più l’indagine sulla *Befindlichkeit* arrivando, nel suo *Beiträge zur Philosophie*, a renderla il vero e proprio fondamento del pensiero: «Ogni pensare essenziale richiede che i suoi pensieri e le sue proposizioni ricevano ogni volta di nuovo l’impronta, come metallo, dallo stato d’animo fondamentale. Se manca lo stato d’animo fondamentale, tutto non è che un artificioso strepito di concetti e di parole vuote.» (M. HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Vittorio Klostermann GmbH, a cura di F.-V. VON HERRMAN, Francoforte sul Meno 1989; II ed. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, a cura di F.-V. VON HERRMAN, Francoforte sul Meno 1994; ed. italiana *Contributi alla filosofia (Dall’Evento)*, trad. di F. VOLPI e A. IADICICCO, cura di F. VOLPI, Adelphi, Milano 2007, p. 49).

⁷¹ Cfr. L. SANÒ, *Il pensiero esistenziale di Rachel Bernaloff*, cit., p. 61.

⁷² R. BERNALOFF, *Su Heidegger*, cit., p. 31.

⁷³ M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 301.

⁷⁴ *Ivi*, p. 179.

⁷⁵ R. BERNALOFF, *Su Heidegger*, cit., p. 18.

un caro prezzo. In quanto possibilità più propria dell'Esserci, dunque, la morte permette il darsi della «decisione» (*Entschlossenheit*)⁷⁶ che lo richiama alla sua essenza, portandolo così dalla forma inautentica a quella autentica d'esistenza. A riprova della grande centralità data alla *Befindlichkeit*, anche questo momento catartico si manifesta in una disposizione emotiva specifica: l'angoscia (*die Angst*) che pone l'Esserci «innanzi all'essere-colpevole».⁷⁷ Besseloff rende in maniera molto suggestiva ciò di cui si diventa coscienti durante questa rivelazione: l'Esserci scopre che «nel cuore dell'Esistenza c'è una mancanza, una lacuna, una nullità originaria. L'Esistenza è stata gettata nell'Essere, non l'ha scelto».⁷⁸ L'Esserci si scopre così come ente che non ha posto da sé il suo fondamento, in quanto gettato, e che è quindi costretto a porlo autonomamente a partire solo da se stesso pur non avendo scelta.⁷⁹ Squarciando l'anonimato rassicurante e immortale, l'angoscia fa sprofondare l'Esserci nel silenzio della sua finitudine; al contempo però, egli si apre autenticamente alla sua essenza di «Essere-nella-morte».⁸⁰ Besseloff comprende che rispondere al richiamo dell'angoscia significa decidere di non subire più passivamente la morte quanto «afferinarsi in essa», così da attuare quell'«anticipazione della morte (*Vorlaufen zum Tode*)»⁸¹ prefigurata da Heidegger: «l'anticipazione svela all'Esserci la dispersione nel Si-stesso e [...] lo pone innanzi alla possibilità di essere se stesso, in una libertà appassionata, [...], certa di sé e piena di angoscia: LA LIBERTÀ PER LA MORTE».⁸²

3.2 Una «immensa *Kunst der Fuge*»⁸³

Notate come, in Heidegger, tutti gli sviluppi ci riconducano al tema centrale di *Sein un Zeit* come in una sorta di immensa *Kunst der Fuge* (Arte della fuga), nella quale il tema dell'Essere è ripreso sotto tutti gli aspetti possibili, con un'ampiezza crescente, con infinite variazioni ma sempre identico a se stesso [...].⁸⁴

⁷⁶ Cfr. F. VOLPI, *Glossario*, cit., p.589.

⁷⁷ M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 352.

⁷⁸ R. BESPALOFF, *Su Heidegger*, cit., p. 13.

⁷⁹ «L'Esistenza prende su di sé il fardello dell'Essere: esistendo, essa è il suo proprio fondamento, che essa tuttavia non ha posto. Questa fenditura [...], non la si può colmare: è l'«esser-gettato dell'Esserci».» (Cfr. *Ibid.*).

⁸⁰ *Ivi*, p. 32.

⁸¹ *Ivi*, p. 33.

⁸² M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 318.

⁸³ R. BESPALOFF, *Su Heidegger*, cit., p. 22.

⁸⁴ *Ibid.*

In maniera totalmente inaspettata, l'analisi di *Essere e tempo* offerta da Bepaloff raggiunge il suo picco in un'intuizione fulminea in grado di restituire il disegno complessivo dell'opera di Heidegger tramite l'associazione al capolavoro incompiuto di Bach: l'*Arte della fuga*. Il tratto che le accomuna è la modalità espositiva dei rispettivi oggetti di indagine: entrambe, infatti, orbitano intorno ad un medesimo «tema» che viene ripreso sotto diversi aspetti ed in modalità differenti rimanendo però sempre «identico a se stesso». Questa parte di testo rimane enigmatica; essa realizza un esplicito collegamento tra due delle figure più rilevanti nella storia occidentale lasciandolo però poi sfumare nel prosieguo della trattazione. Sembra quasi che Bepaloff lasci al lettore la responsabilità e la scelta di potersi o meno interrogare a riguardo. In entrambi i casi, comunque, è impossibile non restare sbalorditi dalla lucidità con cui la filosofa è in grado di porre in relazione queste due opere, dimostrando ancora una volta di avere piena dimestichezza con il lavoro di Heidegger e, verosimilmente, anche con quello di Bach.

3.2.1 Bepaloff e Bach: la Salvezza nella musica

Dal paragone offerto da Bepaloff emergono allora alcuni punti di indagine, tra cui: il perché Bepaloff scelga proprio Bach per parlare dell'opera di Heidegger ed il perché l'*Arte della fuga* sia così combaciante ad *Essere e tempo*, quasi come se ne fosse la trasposizione musicale. Per riuscire ad affrontare il primo punto è utile ripercorrere alcune delle tappe principali della biografia di Rachel Bepaloff. Come precedentemente affermato, la sua vita è caratterizzata innanzitutto da un profondo legame con la musica, sia da un punto di vista tecnico che teorico. Neanche il «risveglio filosofico» ridimensionerà il suo rapporto con la musica, anzi, da questo momento le due dimensioni convergeranno in un unico architrave che reggerà tutto il pensiero dell'esistenza di Bepaloff. Questi indizi portano perciò a sostenere che la scelta di introdurre Bach nel saggio non possa ridursi ad una casualità o ad un mero parallelismo analogico,⁸⁵ quanto invece all'esito di una consapevole scelta della filosofa, la quale doveva perciò conoscere bene la musica di Bach e, soprattutto, il suo modo di approcciarsi a quest'arte. È allora possibile provare a individuare anche alcune affinità tra la filosofa ed il compositore, così da fare chiarezza sul perché Bepaloff abbia trovato proprio nella partitura del *Kantor* dei tratti comuni alla *Magnum opus* di Heidegger. Ciò che colpisce, infatti, è la sorprendente

⁸⁵ Cfr. L. SANÒ, *Il pensiero esistenziale di Rachel Bepaloff*, cit., p. 63.

affinità tra il modo di «fare musica» inteso da Bach e l'idea di musica, fondata sul rapporto tra situatività emotiva, morte e trascendenza, esposta da Bespaloff. La visione musicale di Bach nasce infatti come espressione e reazione alla matrice luterana in cui egli si è formato: per Lutero la musica è la forma più alta di preghiera, in grado di elevare lo spirito degli uomini verso Dio, in una realtà svuotata del valore salvifico delle azioni mondane. Da questa lezione Bach comprende che la musica deve essere innanzitutto un mezzo di coinvolgimento della comunità al fine di renderla partecipe della Grazia divina, ovvero in grado di far entrare in risonanza la situatività emotiva dei fedeli con Dio. È allora possibile individuare anche nella musica di Bach quel valore salvifico predicato da Bespaloff. Nella visione della filosofa, infatti, la musica riesce a garantire una soluzione al «groviglio dell'esistenza» permettendo l'accesso ad un *al di là* altrimenti inaccessibile ma non per questo «ideale, relegato alla funzione di balsamica consolazione»,⁸⁶ bensì concreto ed in grado di risolvere la realtà. Come in Bespaloff, dunque, anche in Bach il legame tra musica e realtà è necessario al fine della Salvezza.⁸⁷ Per Bach la musica nasce infatti dalla combinazione dei due tratti dell'essere umano: la conoscenza, che costituisce il lato tecnico-pratico ed attinge ai dettami della ragione e la fede che ne domina il contenuto. Anche per il compositore tedesco allora, lo scontro tra la situatività del credente ed il suo continuo sguardo verso un *oltre* fa sorgere il «problema della trascendenza»:⁸⁸ le creazioni di Bach, infatti, non fuggono davanti a questo conflitto esistenziale ma se ne nutrono, incarnando e realizzando quel bisogno di Salvezza in Dio che il messaggio luterano aveva (involontariamente) dissipato in una dottrina troppo astratta.

L'arte di Bach «risuona» col pensiero dell'esistenza di Bespaloff anche riguardo la riflessione sulla morte. Per il credo luterano, infatti, l'impossibilità di compiere autonomamente la Grazia divina rendeva la morte il momento della scoperta inerme della Volontà predestinatrice di Dio. In questa cieca conclusione della vita, la musica di Bach rappresenta però l'istante supremo di rottura in cui il credente può realmente credere nel totale abbandono in Dio, dato che il compositore glielo mostra in tutta la Sua concretezza

⁸⁶ C. GUARNIERI, *L'angoscia del baratro e l'istante luminoso del canto*, cit., p. 604.

⁸⁷ «Egli [Bach] non tende mai a presentare uno "spettacolo", qualcosa di lontano e di favoloso. [...] In Bach tutto è contemporaneo, immediato, pur senza mai perdere il senso dell'irripetibilità dell'azione così descritta, avvenuta una volta per sempre. In questo senso si può parlare di "teatralità" di Bach, nel senso che era molto bravo a coinvolgere, a colpire le emozioni dell'ascoltatore. Ma per il resto egli è un autore antiteatrale poiché rifiuta tutto il fascino dell'esotico, del travestimento, della rappresentazione.» (G. LONG, *Johann Sebastian Bach: il musicista teologo*, cit., pp. 298-299).

⁸⁸ R. BESPALOFF, *Cammini e crocevia*, cit., p. 184.

e raggiungibilità.⁸⁹ Ancora una volta però, ciò è possibile solo grazie al paradosso esistenziale che il credente è costretto a vivere; Bach rimane infatti un fervente fedele luterano ed è dunque consapevole dell'impossibilità di ridurre, anche di poco, l'infinità che separa l'uomo da Dio, *eppure*, proprio in virtù di questo impedimento tutto il suo magistero compositivo guadagna immediatamente senso e compie la trascendenza. In altre parole: è proprio perché il credente è nulla rispetto a Dio che la musica di Bach gli permette di raggiungerLo. Si palesa anche qui la potenza del «*fiat creatore*» teorizzato da Bespaloff: lì dove manca totalmente speranza può nascere la frattura che la genera. La trascendenza, che così si apre alla comunità di credenti, non è una semplice proiezione ma una verità incarnata da quell'«amore per la vita»⁹⁰ di colui che scopre il suo sé autentico nel momento di massima sofferenza e che per questo rifiuta l'orizzonte della fatalità. Bach è allora colui che per primo rifiuta questo destino opprimente e, in quanto artista geniale, svela e concede alla comunità la chiave in grado di liberare chiunque da questo peso insostenibile. Come per Bespaloff, anche per Bach la musica entra nelle viscere del mondo, attraversa i drammi dell'umanità ed i paradossi dell'esistenza ed infine riemerge per gettare *oltre*.⁹¹

In conclusione è allora possibile sostenere che Bespaloff avesse trovato in Bach l'archetipo del «*Poeta*», di «colui che, implicato nella lotta oscura contro l'esistenza, è capace di trasformare il grido della contraddizione “in numero e in canto”». ⁹² *L'Arte della fuga* rappresenta il massimo esempio di questa concezione musicale: in essa Bach vive sia artisticamente ma, soprattutto, personalmente la vicinanza della morte, riuscendo così a generare la possibilità di resurrezione caratteristica di chi «crea sapendo che esiste il nulla». ⁹³

3.2.2 Il valore musicale di *Essere e tempo*

A questo punto, chiedersi perché *Essere e tempo* sia così combaciante con *l'Arte della fuga* porta necessariamente ad interrogarsi anche sul rapporto che questo

⁸⁹ «[...] Pensare che tanti teologi e filosofi hanno sprecato notti e giorni a cercare prove dell'esistenza di Dio, dimenticando la sola [la musica di Bach]» (E. M. CIORAN, *Lacrime e santi*, a cura di S. STOIJAN, trad. it. di D. G. FIORI, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 1990, p. 246).

⁹⁰ R. BESPALOFF, *Cammini e crocevia*, cit., p. 185.

⁹¹ Anche per Bach la musica «ingloba in uno stesso significato la capacità di superamento propria della passione e l'irriducibilità dell'essere contro cui tale passione si scontra.» (*Ivi*, p. 184).

⁹² C. GUARNIERI, *L'angoscia del baratro e l'istante luminoso del canto*, cit., p. 612.

⁹³ *Ivi*, p. 615.

parallelismo ha con le restanti parti del saggio. Questa associazione, infatti, pur non lasciando dietro di sé alcuna traccia esplicita nelle pagine successive, permette comunque un'indagine su altri momenti specifici in cui questa corrispondenza sembra ritornare. Le parti interessate sono quelle che Bespaloff usa per sviluppare il rapporto musica-filosofia col fine di dimostrare come la musica riesca a manifestare pienamente l'apertura autentica (*Erschlossenheit*) dell'Esistenza predicata da Heidegger. Avvicinare tra loro queste sezioni di testo permette allora da un lato di sviscerare i motivi che legano la partitura di Bach ad *Essere e tempo* e, dall'altro, di comprendere anche la critica che Bespaloff muove contro quest'ultimo.

Poco dopo l'intuizione sull'*Arte della fuga*, allora, Bespaloff arricchisce la *Lettre* con una nuova intuizione destinata a diventare subito fondamentale:

Non vi sembra – chiede Bespaloff – che la struttura ontologica dell'*Erschlossenheit* si manifesti nella musica con un'evidenza tutta particolare? [...] Finora si è sempre contrapposto il contenuto affettivo della musica al suo contenuto spirituale [...]. La filosofia di Heidegger concilia questi punti di vista divergenti.⁹⁴

Ancora una volta Bespaloff sorprende il lettore presentando un'interpretazione musicale di *Essere e tempo*, questa volta forse in maniera ancora più decisa e argomentata. La musica offre infatti una concreta possibilità di attuare la parola heideggeriana in quanto «piena manifestazione»⁹⁵ della compresenza dei due lati che Heidegger aveva posto come fondamentali nella sua analitica dell'esistenza: contenuto affettivo (o sensibilità, *Befindlichkeit*) e contenuto spirituale (riguardante la comprensione, *Verstehen*). A riprova dello stretto legame tra musica ed Esistenza, infatti, la musica può sia svelare autenticamente l'Esserci a se stesso che farlo sprofondare ancora di più nello stordimento: in entrambi i casi, comunque, è sempre la *Befindlichkeit* dell'Esserci ad essere in gioco.⁹⁶ Con questa digressione, per niente «inutile»,⁹⁷ Bespaloff riprende ad insinuare nell'esposizione di *Essere e tempo* una precisa interpretazione dell'opera, fondata sulla struttura compositiva ed emotiva della musica, che pare così accennare a quell'idea poi presentata all'interno della *Premessa ai Cammini e crocevia* secondo cui ogni autore che si trova a confliggere con l'esistenza: «parte da una rivelazione del reale che porta impresso il

⁹⁴ R. BESPALOFF, *Su Heidegger*, cit., p. 24.

⁹⁵ *Ivi*, p. 25.

⁹⁶ Cfr. *Ibid.*

⁹⁷ *Ivi*, p. 26.

sigillo della musica».⁹⁸ Heidegger non fa parte degli autori trattati in quel testo, eppure, è come se Bepaloff riuscisse comunque ad includerlo tra coloro che potrebbero trovare nella musica un'assicurazione riguardo la verità dell'oggetto indagato. Si restringe così, in maniera più evidente, la distanza tra *Essere e tempo* e *l'Arte della fuga*.

3.2.3 La struttura contrappuntistica di *Essere e tempo* e l'anticipazione della svolta (*Kehre*) di Heidegger

I punti di contatto tra le due opere possono in definitiva essere riassunti in due macrogruppi: strutturali e contenutistici, intrinsecamente collegati gli uni agli altri. Partendo dal primo aspetto, nelle pagine successive alla dimostrazione del tratto pienamente disvelante della musica, Bepaloff pare riprendere la caratteristica strutturale di *Essere e tempo* già evidenziata nell'intuizione iniziale riguardante *l'Arte della fuga*:

Una volta di più, abbiamo percorso il circuito *Erschlossenheit-Verschlossenheit-Entschlossenheit*. Questo lungo pellegrinaggio ci riconduce al centro del paesaggio heideggeriano: la visibilità dell'Essere, la verità sull'Essere.⁹⁹

Questa triade, riemersa a più riprese durante tutta l'analisi di Bepaloff, risulta estremamente evocativa: il lettore attento, infatti, potrà ora accorgersi di trovarsi davanti ad uno di quegli indizi non espliciti riguardanti il legame tra *Essere e tempo* e *l'Arte della fuga*. È infatti possibile rintracciare nella suddetta citazione quella dinamica del tema dell'Essere precedentemente descritta, ovvero quel procedere caratteristico delle partiture «in fuga» prodotte da Bach; Bepaloff avrebbe così voluto nuovamente sottolineare come la riflessione heideggeriana sia riuscita, tramite i tre concetti sopracitati, a ricondurre ancora una volta alla verità dell'Essere nello stesso modo in cui le fughe di Bach presentano e risolvono il loro tema centrale. Non solo. È infatti anche possibile far emergere da questa citazione un parallelismo strutturale ancora più fitto: quello tra la tripartizione fondamentale di *Erschlossenheit-Verschlossenheit-Entschlossenheit* e la struttura contrappuntistica stessa della fuga, divisa in soggetto-risposta-controsoggetto. Per quanto azzardato, questo parallelismo trova alcune ragioni di esistere: innanzitutto, è possibile notare come *l'Erschlossenheit* si avvicini moltissimo al ruolo del soggetto della fuga; in entrambi i casi, infatti, ciò che è in gioco è l'esposizione, il disvelamento, del tema

⁹⁸ R. BESPALOFF, *Cammini e crocevia*, cit., p. 183.

⁹⁹ R. BESPALOFF, *Su Heidegger*, cit., p. 38.

centrale dell'opera (in *Essere e tempo* l'essere, per l'*Arte della fuga* il Re minore). Così come il soggetto palesa la verità del tema e lo mostra per la prima volta, l'*Erschlossenheit* ci dimostra che «l'Esserci è “nella verità”».¹⁰⁰ Il secondo parallelismo lega la *Verschlossenheit*, il velamento del vero, e la risposta al soggetto. In entrambi i casi, infatti, si parla di due tratti che si oppongono al vero dell'*Erschlossenheit* e del soggetto; eppure, come nota Besseloff, per Heidegger il nulla non è una mera negazione bensì «il nulla “è qualcosa”».¹⁰¹ La risposta in una fuga, infatti, pur opponendosi al soggetto lo ripropone in una veste diversa, enfatizzandone in questo modo l'essenza. Allo stesso modo la *Verschlossenheit* è un concetto che in Heidegger non si riduce ad una mera negazione del disvelamento: il velamento che essa rappresenta, infatti, indica che «l'Esistenza umana è, simultaneamente, nella verità e nella menzogna».¹⁰² In questo senso, risposta e *Verschlossenheit* paiono assurgere allo stesso compito: dimostrare che il soggetto, l'*Erschlossenheit* dell'essere, è inafferrabile se non come contraddizione. Infine, rimane quello che probabilmente è il paragone più ampio e difficile da porre, ovvero quello tra *Entschlossenheit* e controsoggetto. All'interno di una fuga il controsoggetto opera l'importante ruolo di armonizzare soggetto e risposta; differisce dal compito della risposta in quanto è una melodia totalmente differente dal soggetto che però riesce ad unire soggetto e risposta. Qualcosa di simile può effettivamente essere detto anche dell'*Entschlossenheit*. Secondo Besseloff, infatti, lo «sforzo difficile»¹⁰³ che esso incarna è necessario per togliere l'ente dal suo velamento originario, diventando così un'effettiva estorsione della condizione più propria dello stesso.¹⁰⁴ Quando questo sforzo è allora indirizzato verso l'Esserci stesso, sorge quella volontà-d'avere-coscienza della propria nullità, ovvero del rapporto contraddittorio tra *Erschlossenheit* e *Verschlossenheit* nell'uomo. Come nel caso del controsoggetto, perciò, anche l'*Entschlossenheit* pare porsi nel mezzo rispetto agli altri due termini e, nello specifico, pare avere il ruolo di palesarne l'intrinseca reciprocità; rivela, in altre parole, che l'essenza dell'essere è contraddittoria perché emerge sempre da un conflitto tra disvelamento e velamento e, così facendo, pone in forma questo rapporto manifestandolo come la vera e propria struttura ontologica delle cose. *Entschlossenheit* e controsoggetto compiono allora entrambi uno sforzo armonizzatore, addossandosi il peso della

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 12.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 13.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ivi*, p. 14.

¹⁰⁴ Cfr. C. GUARNIERI, *L'angoscia del baratro e l'istante luminoso del canto*, cit., p. 593.

contraddizione per garantire la corretta dinamica disvelatrice o dell'ente o del tema della fuga. *Essere e tempo* e *l'Arte della fuga* appaiono così caratterizzate da un'animata dinamica che mette continuamente in gioco i loro tratti essenziali mediante l'opposizione di disvelamento e nascondimento, soggetto e risposta. La lotta concettuale tra queste due tipologie di tripartizioni, *Erschlossenheit-Verschlossenheit-Entschlossenheit* da un lato e soggetto-risposta-controsoggetto dall'altro, fa così emergere «a true isomorphism between the philosophical text and the musical composition».¹⁰⁵

L'apice del suddetto «isomorfismo» si manifesta allora nel tratto fondamentale dell'ultima opera di Bach: la sua incompiutezza; Bepaloff, tramite il parallelismo da lei intuito, sembra allora voler traslare sull'immensa opera heideggeriana questo stesso tratto, compiendo così una sensazionale interpretazione del testo e anticipandone anche la «sistematica inversione dei temi».¹⁰⁶

Il disegno “bachiano”, soggiacente a *Sein und Zeit*, è colto da Bepaloff pur essendo ella ancora all'oscuro delle motivazioni che Heidegger espliciterà più analiticamente solo nel 1947, pubblicando la *Lettera sull'“umanismo”*.¹⁰⁷

In quest'ultima Heidegger argomenterà infatti l'abbandono del progetto di *Essere e tempo* e spiegherà il contenuto della terza sezione, poi distrutta, dell'opera: «Qui il tutto si capovolge. La sezione in questione non fu pubblicata perché il pensiero non riusciva a dire in modo adeguato questa svolta (*Kehre*) e non ne veniva a capo con l'aiuto del linguaggio della metafisica».¹⁰⁸ Bepaloff, dunque, mediante il riferimento all'opera incompiuta di Bach, alluderebbe alla necessaria inversione della ricerca di *Essere e tempo* ben prima dello stesso Heidegger,¹⁰⁹ il quale solo con la stesura dei *Beiträge zur philosophie (Vom Ereignis) (Contributi alla filosofia (Dall'Evento))* (1936-1938), compirà definitivamente la sua svolta (*Kehre*). Da questo momento, il filosofo tedesco manifesta la totale

¹⁰⁵ L. SANÒ, *Heidegger attuned to Bach. Thought and affectivity in Being and Time*, cit., p. 197.

¹⁰⁶ «In effetti, la progettata – e mai realizzata – terza sezione di *Sein und Zeit* avrebbe dovuto *invertire i termini del titolo del trattato*, perché “ora toccava all'Essere di venir configurato secondo il tempo”, e quindi avrebbe dovuto ricalcare esattamente la struttura dell'*Arte della fuga*. [...] Quando ella [Bepaloff] propone di interpretare il testo heideggeriano alla luce dell'opera incompiuta di Bach, il filosofo [Heidegger] non ha ancora precisato quale avrebbe dovuto essere il progetto della terza sezione, poi “bruciata”» (L. SANÒ, *Il pensiero esistenziale di Rachel Bepaloff*, cit., p. 67).

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ M. HEIDEGGER, *Über den Humanismus* a cura di F.-V. VON HERRMAN, Vittorio Klostermann GmbH, Francoforte sul Meno 1949; rist. prima in «Wegmarken», Vittorio Klostermann GmbH, Francoforte sul Meno 1967, e successivamente come vol. IX della «Gesamtausgabe», Vittorio Klostermann GmbH, Francoforte sul Meno 1976; trad. it. e cura di F. VOLPI, *Lettera sull'«umanismo»*, Adelphi, Milano 1995, p. 52.

¹⁰⁹ Cfr. L. SANÒ, *Il pensiero esistenziale di Rachel Bepaloff*, cit., p. 67.

assunzione della fuga come nuovo mezzo fondamentale di ricerca filosofica sul senso dell'essere.¹¹⁰ l'indagine dei *Contributi* non corrisponde infatti ad alcuno «sviluppo graduale» bensì «in esso i rovesciamenti sono per così dire la regola!».¹¹¹

In conclusione, tramite la simmetria costruita con l'*Arte della fuga*, Besseloff non solo allude alla struttura contrappuntistica di *Essere e tempo* ma riesce anche ad anticipare, prima del suo autore, gli esiti di quest'ultima e, di conseguenza, di tutto il pensiero heideggeriano nei decenni a venire.

3.2.4 La libertà impossibile

La parte conclusiva della *Lette* di Besseloff è dedicata ad un bilancio conclusivo su *Essere e tempo*, con l'intento di evidenziarne anche le «resistenze»¹¹² intrinseche. In particolare, lo spunto di riflessione polemico principale di Besseloff riguarda il momento angoscioso dell'*Entschlossenheit*:

Quando Heidegger dice: “È colpito dalla chiamata chi vuole essere ripreso”, avrei davvero voglia di sostituire “può” (*kann*) a “vuole” (*will*) [...]. La chiamata si fa sentire solamente nella miseria assoluta, nella pienezza della disperazione [...]. Questa spoliazione, questa disperazione, non le abbiamo né cercate, né volute. Perché questa costrizione si trasformi in libertà, ci vuole una rigenerazione che la coscienza come tale non è in grado di suscitare. L'assenza di un esame fenomenologico della fede [...] scava un vuoto tra l'angoscia e l'*Entschlossenheit*. Mi sembra necessario che esso venisse colmato.¹¹³

L'incompletezza strutturale di *Essere e tempo* sopradescritta, pare allora essere necessariamente accompagnata anche da un'incompletezza contenutistica: Besseloff riesce infatti palesare in questo testo una drammatica impossibilità di libertà da parte dell'Esserci. La critica della filosofia incomincia nuovamente dal *Kantor*, il quale viene esplicitamente citato subito dopo: mentre «[...] Bach, in certe cantate, accoglie la morte con esultanza, giacché vede in essa una promessa di resurrezione», incarnando così la possibilità di un «atto di fede» oltre la morte, «Tutti gli sforzi di Heidegger per arrivare alla libertà [...] sembrano vani».¹¹⁴ Nelle pagine seguenti, Besseloff spiega come per

¹¹⁰ «Le sei combinazioni (*Fügungen*) della fuga stanno ciascuna per sé ma solo per rendere più urgente l'essenziale unità. In ciascuna [...] si cerca di dire sempre lo stesso sullo Stesso ma, ogni volta, da un diverso ambito essenziale di ciò che si chiama evento. Se le si considera in modo esteriore e frammentario, è facile trovare ovunque “ripetizioni”» (M. HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia (Dall'Evento)*, cit., p. 104).

¹¹¹ *Ivi*, p. 106.

¹¹² R. BESPALOFF, *Su Heidegger*, cit., p. 38.

¹¹³ *Ivi*, pp. 38-39.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 39.

Heidegger libertà significhi «libertà di *essere* fondamento»,¹¹⁵ vale a dire libertà della trascendenza dell'Esserci,¹¹⁶ e come questa si presenti innanzitutto nelle forme dell'istituzione (*Gründen als Stiften*) e del «prendere terreno»¹¹⁷ (*Gründen als Boden-nehmen*) ovvero, al contempo, come progetto dell'Esserci che istituisce il mondo tramite il suo continuo oltrepassamento¹¹⁸ e come radicamento dell'Esserci nel mondo grazie all'alleggerimento delle «possibilità che ha abbozzato sorpassandosi».¹¹⁹

Bespaloff rimane però delusa da questa definizione:

Forse manca a quest'analisi un elemento indefinibile: il *fiat* creatore stesso, la sua irruzione nel possibile, la sua "emersione" dall'impossibile. Questo perché la libertà di Heidegger è carica di catene.¹²⁰

La filosofa coglie così, con incredibile freddezza, la tragica realtà celata dietro la libertà heideggeriana: la necessità assoluta, l'«abisso senza fondo dell'Esistenza».¹²¹ L'Esserci è infatti innanzitutto possibilità ma la sua scelta non è dettata dal libero arbitrio quanto dalla sua condizione primordiale: la gettatezza (*Geworfenheit*) che lo priva di un fondamento e lo costringe ad essere sempre lui il *proprio* fondamento. L'Esserci non sceglie mai perché *può* ma perché *deve*, perché è necessitato ad essere libero e non potrebbe fare altrimenti: «la scelta è il suo destino».¹²² È allora questo il vertiginoso abisso che Bespaloff spalanca al lettore, quello di una libertà dalle «ali spezzate»¹²³ in quanto svuotata della forza di rompere le trame del fato; la libertà non è uno slancio infinito verso un *oltre* ma, anzi, la più evidente manifestazione della finitezza e della carenza esistenziale dell'Esserci.

Questo conflitto tra libertà e necessità palesa nuovamente la vicinanza di *Essere e tempo* all'*Arte della fuga*. Il magistero di Bach è infatti un'opera che ripercorre con coraggio lo sforzo umano, razionale, di elevazione a ciò che gli è totalmente opposto, l'assolutamente altro sentito come necessario, eppure, anch'essa, raggiunto il suo zenit si

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 39-40.

¹¹⁶ ««nell'oltrepassamento, l'Esserci perviene anzitutto a quell'ente che *esso* è, e vi perviene *come* a se "stesso". Con lo stesso movimento che suscita, fa vivere e agire un mondo [...]. "Formando un mondo", e al tempo stesso "formando se stessa", si lancia innanzi a sé nel mondo in cui si manifesta» (*Ivi*, p. 16).

¹¹⁷ *Ivi*, p. 40.

¹¹⁸ Cfr. R. TONI, *Libertà come fondamento nel primo pensiero di Martin Heidegger*, in «Divus Thomas», settembre-dicembre 2011, vol. 114, n. 3, <http://www.jstor.org/stable/45075079>. Accessed 7 Nov. 2023, p. 357.

¹¹⁹ R. BESPALOFF, *Su Heidegger*, cit., p. 40.

¹²⁰ *Ivi*, p. 41.

¹²¹ *Ivi*, p. 42.

¹²² *Ivi*, p. 20.

¹²³ *Ivi*, p. 41.

interrompe non riuscendo a tradursi nella trascendenza sperata: di fronte al paradosso dell'ineffabile, e di ciò che ormai rimane solo da vivere più che da esprimere, l'*Arte della fuga* crolla, riaffermando così il buio dell'infinita distanza tra Dio e l'uomo.

In conclusione, entrambe le opere non riescono a tradurre la libertà umana in trascendenza infinita. Nel momento di massimo bisogno, infatti, esse non riescono a far emergere lo spirito che salva ma il baratro che uccide: nel caso di *Essere e tempo* per via della ferrea struttura ontologica che Heidegger attribuisce all'Esserci, mentre in quello dell'*Arte della fuga* per via dell'ineffabilità dell'incontro con Dio e del fondamento essenzialmente luterano del compositore. L'uomo è in entrambi i casi vittima della sua libertà che, se da un lato gli apre il mondo (oltre che se stesso) garantendogli una possibilità di autenticità, al contempo lo costringe ad annullarlo e ad annullarsi, nel costante ricordo della nullità originaria da cui è nato e a cui è immediatamente ricondotto.

Conclusione

Il percorso tracciato da Rachel Bepaloff nella sua *Lettera a Daniel Halévy* si conclude dunque nell'anticipazione dell'incompletezza di *Essere e tempo* tramite il riferimento all'*Arte della fuga*.

Questo lavoro di tesi ha dimostrato come, innanzitutto, il riferimento stesso all'opera di Bach non sia scontato o semplicemente funzionale al discorso di Bepaloff, quanto invece già fundamentalmente implicato nella visione filosofica e musicale della filosofa. Con il *Kantor*, infatti, Bepaloff non solo condivide la passione sconfinata per la musica ma anche la speranza che, tramite questa, la realtà possa in qualche modo ottenere un senso concreto, sensibile. Bach è allora per Bepaloff il poeta che libera, con e nella sua arte, la comunità, assumendo su di sé il peso infinito della penuria esistenziale in cui questa è spiritualmente costretta. È per tale ragione che allora Bepaloff lo assume come chiave di volta della sua indagine di *Essere e tempo*: egli è il massimo esponente di ciò che per lei significa «fare musica». Come dimostrato, per la filosofa la musica è centrale, nonché necessaria, al fine del disvelamento del vero e grazie ad essa si realizza il contatto tra Heidegger e Bach. Secondo Bepaloff la musica, nel suo perfetto equilibrio tra le note ed il silenzio, realizza l'*Erschlossenheit* dell'essere («Ma cosa può fare la musica, se non riportare l'Esistenza a se stessa nella sua spoglia nudità?»),¹²⁴ diventando a tutti gli effetti attuazione del pensiero heideggeriano che, in questo modo, viene elevato a filosofo-musicista. Inoltre, nella musica si dà anche «l'unità estatica per eccellenza del passato, del presente e del futuro»¹²⁵ ovvero l'attimo o l'istante perfetto che Heidegger chiama «*Augenblick*»¹²⁶ dell'esistenza in cui l'Esserci diventa massimamente consapevole di sé e del mondo.

La musica segue così tutta l'indagine della *Lettera*; tramite essa, Bepaloff arriva a Bach tramite cui è poi possibile il disvelamento autentico, sia strutturale che contenutistico, del lavoro del filosofo di Meßkirch. L'opera di Heidegger si fonda allora sul rapporto tra i tre concetti di *Erschlossenheit-Verschlossenheit-Entschlossenheit* che fanno continuamente emergere il tema dell'essere; questi ricalcherebbero così il vorticoso dinamismo di soggetto, risposta e controsggetto all'interno di una fuga.

¹²⁴ *Ivi*, p. 25.

¹²⁵ *Ivi*, p. 45.

¹²⁶ *Ivi*, p. 46.

È però sempre su questo stesso piano musicale che si fonda anche la divergenza tra Besseloff ed Heidegger. L'istante disvelatore, radicato nell'*Entschlossenheit* non libera l'Esserci o, comunque, non nel senso in cui Besseloff intende la liberazione. Diventare autenticamente consapevoli per Heidegger significa aprirsi alla propria finitudine esistenziale e questo non per superarla in uno slancio di vita infinito, quanto invece per constatarla e non vivere più nella menzogna. In Heidegger quindi non si realizza il paradosso della trascendenza, non c'è alcuna speranza che venga ascoltata: di fronte al nulla in cui l'Esserci si scopre autentico non c'è alcuna azione salvifica o slancio artistico vivificante, perché ogni azione è già anche manifestazione della colpa originale.

Sotto questa nuova luce *Essere e tempo* appare allora effettivamente come un'opera in fuga alla pari dell'*Arte della fuga*: la musica e la filosofia non separano più questi due testi ma ne consacrano l'uguaglianza. Condividendo una medesima struttura ed il comune interesse a far continuamente palesare la verità, emerge da questo parallelismo anche la comune incompletezza di queste due opere. Da un lato, come si è detto, *Essere e tempo* non garantisce la trascendenza così come l'*Arte della fuga* deve necessariamente concludersi di fronte all'ineffabilità della presenza di Dio, prima che il suo percorso sfoci effettivamente in Lui; dall'altro, Besseloff pare intuire la necessità di una svolta all'interno del percorso di *Essere e tempo*. Rifacendosi, allora, ai classici ribaltamenti che costituiscono una fuga, la filosofia riesce ad anticipare quello che sarà realmente l'esito del testo heideggeriano che si attuerà solo decenni più tardi, quando Heidegger finirà di redigere i *Contributi alla filosofia*. Come annunciato da Besseloff, in questa nuova opera la fuga diventerà l'elemento di ricerca necessario al fine dello svelamento dell'essere: il filosofo tedesco comprenderà, in sostanza, che solo nella svolta e nei continui ribaltamenti può darsi quel disvelamento autentico dell'essere che non era riuscito ad attuare nel testo del 1927. D'altro canto, è plausibile sostenere che Heidegger:

avesse in mente proprio *Die Kunst der Fuge* di Bach quando, nella seconda metà degli anni trenta, compie il definitivo congedo da ogni sistema filosofico, verso il nuovo tipo di rigore del pensiero dell'essere in quanto evento.¹²⁷

La *Lettera* di Besseloff, oltre ad essere tra i primi testi in francese ad affrontare direttamente il saggio heideggeriano, ne sfida anche il contenuto grazie alla sua

¹²⁷ S. GORGONE, *Il tempo che viene. Marti Heidegger dal kairos all'Ereignis*, Guida, Napoli 2005, pp. 148-149.

impostazione musicale. La forza speculativa delle sue parole nasce dalla commistione di filosofia e musica antecedente ad ogni posizione filosofica o accademica e si nutre unicamente del desiderio di risposte. In conclusione, la lettura musicale di *Essere e tempo* fondata sul magistero musicale di Bach permette a Bepaloff di cogliere quest'opera nella sua interezza. Da un lato, grazie al valore emotivo e conoscitivo della musica, Bepaloff condensa i tratti principali, fondativi ed innovativi del lavoro di Heidegger (la centralità del dramma della morte e della *Befindlichkeit* per l'esistenza autentica, nonché la possibilità come statuto ontologico fondamentale dell'Esserci); dall'altro, sempre grazie alla musica, la filosofa trae le energie anche per una critica all'argomentazione heideggeriana.

La lotta tra il valore salvifico da lei assegnato alla musica e la soffocante ontologia costruita da Heidegger ricorda lo sforzo del *fiat* contro il destino; Bepaloff comprende che in *Essere e tempo* non c'è spazio per il libero arbitrio *eppure* combatte per riscattarlo.

Bibliografia

Bibliografia principale

A. Testi di Johann Sebastian Bach

J. S. BACH, *Die Kunst der Fuge*, Johann Heinrich Schübler, Zella 1751; ed. a cura e con prefazione di D. MORONEY, *Die Kunst der Fuge BWV 1080. Cembalo (Klavier)*, Henle Verlag, Monaco 2002.

B. Testi di Rachel Bepaloff

R. BESPALOFF, *L'eternità nell'istante: gli anni francesi (1932-1942)*, a cura di C. GUARNIERI e L. SANÒ, prefazione di M. JUTRIN, trad. it. di V. BERNACCHI, Castelvechi, Roma 2022.

R. BESPALOFF, *Lettre à M. Daniel Halévy sur Heidegger*, «Revue philosophique de la France et de l'Étranger», vol. 58, nn. 11-12, Parigi, novembre-dicembre 1933, pp. 321-339; rist. prima in «Conférence», n. 6, Parigi, primavera 1998, pp. 453-479, e successivamente nell'edizione *Sur Heidegger (Lettre à Daniel Halévy)*, Éditions de la revue Conférence, Parigi 2009; trad. it. e cura di L. SANÒ, *Su Heidegger*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

R. BESPALOFF, *Lettres à Jean Wahl, 1937-1947. «Sur le fond le plus déchiqueté de l'histoire»*, introduzione e note di M. JUTRIN, Éditions Claire Paulhan, Parigi 2003.

R. BESPALOFF, *Cheminements et Carrefours*, Librairie Philosophique J. Vrin, Parigi 1938; II ed. *Cheminements et Carrefours. Julien Green, André Malraux, Gabriel Marcel, Kierkegaard, Chestov devant Nietzsche*, prefazione di Monique Jutrin, Vrin, Parigi, 2004; trad. it. di A. COMES, *Cammini e crocevia* in R. BESPALOFF, *L'eternità nell'istante: gli anni francesi (1932-1942)*, a cura di C. GUARNIERI e L. SANÒ, prefazione di M. JUTRIN, trad. it. di V. BERNACCHI, Castelvechi, Roma 2022, pp. 177-373.

C. Testi di Martin Heidegger

M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Halle a.d.S 1927; trad. it. e cura di P. CHIODI, rivista da F. VOLPI, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2019.

M. HEIDEGGER, *Über den Humanismus* a cura di F.-V. VON HERRMAN, Vittorio Klostermann GmbH, Francoforte sul Meno 1949; rist. prima in «Wegmarken», Vittorio Klostermann GmbH, Francoforte sul Meno 1967, e successivamente come vol. IX della «Gesamtausgabe», Vittorio Klostermann GmbH, Francoforte sul Meno 1976; trad. it. e cura di F. VOLPI, *Lettera sull'«umanismo»*, Adelphi, Milano 1995.

M. HEIDEGGER, *Vorträge und Afsätze*, a cura di F.-V. VON HERRMAN, Neske, Pfullingen 1954; trad. it. e cura di G. VATTIMO, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976.

M. HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, a cura di F.-V. VON HERRMAN, Vittorio Klostermann GmbH, Francoforte sul Meno 1989; II ed. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, a cura di F.-V. VON HERRMAN, Francoforte sul Meno 1989; trad. it. di F. VOLPI e A. IADICICCO, cura di F. VOLPI, *Contributi alla filosofia (Dall'Evento)*, Adelphi, Milano 2007.

Bibliografia secondaria

A. BASSO, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach. Vol. 1: origini familiari, l'ambiente luterano, gli anni giovanili, Weimar e Köthen (1685-1723)*, EDT, Torino 1981.

C. CASINI e S. CAPPELLETTI, *Storia della musica: dall'antichità classica al Novecento*. Nuova ed. riveduta e corretta, Bompiani, Milano 2022.

S. CATUCCI, *Programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana*, Teatro Olimpico, Roma 7 dicembre 1995 in J. S. BACH, *Die Kunst der Fuge (L'arte della fuga)*, BWV 1080, «l'Orchestra Virtuale del Flaminio», <https://flaminioonline.it/Guide/Bach/Bach-Artefuga1080.html>, 7 ottobre.

A. CERVELLI, *Bach: un grido di dolore, un sospiro d'amore, un palpito di fede*, Accademia. Settembre 30, 2023. https://www.academia.edu/31838497/BACH_UN_GRIDO_DI_DOLORE_UN_SOSPIRO_DA-MORE_UN_PALPITO_DI_FEDE.

E. M. CIORAN, *Lacrime e santi*, a cura di S. STOLOJAN, trad. it. di D. G. FIORI, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 1990.

M. D'ARIENZO, *Corale luterano, Salterio calvinista, Anthem anglicano. Identità religiose e musica liturgica in ambito protestante*, in «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», Rivista telematica (<http://riviste.unimi.it/index.php/statoechiese>), luglio 2022.

P. FENOGLIO, *Bach: equilibrio speculativo e concezione della morte* in «Rassegna Musicale Curci», dicembre 1973, n.3, pp. 29-32.

S. GORGONE, *Il tempo che viene. Marti Heidegger dal kairos all'Ereignis*, Guida, Napoli 2005.

C. GUARNIERI, *L'angoscia del baratro e l'istante luminoso del canto*, in R. BESPALOFF, *L'eternità nell'istante: gli anni francesi (1932-1942)*, a cura di C. GUARNIERI e L. SANÒ, prefazione di M. JUTRIN, trad. it. di V. BERNACCHI, Castelvechi, Roma 2022, pp. 589-649.

M. JUTRIN, *Prefazione. Camminare insieme a Rachel Bepaloff*, in R. BESPALOFF, *L'eternità nell'istante: gli anni francesi (1932-1942)*, a cura di C. GUARNIERI e L. SANÒ, prefazione di M. JUTRIN, trad. it. di V. BERNACCHI, Castelvechi, Roma 2022, pp. 5-21.

R.A. LEAVER, *Luther on Music, in The Pastoral Luther. Essays on Martin Luther's Practical Theology*, a cura di T. J. WENGERT, Eerdmans Publishing Company-Grand Rapids, Michigan-Cambridge UK, 2009, pp. 271-291; saggio apparso già in «Lutheran

Quarterly», 20, 2006, pp. 125-145; ed. italiana a cura di M. CASSESE, *Antropologia e teologia della musica in Lutero*, in *Syzetesis*, V, 2, 2018 (consultabile all'indirizzo: <https://www.syzetesis.it>).

G. LONG, *Johann Sebastian Bach: il musicista teologo*, Claudiana, Torino 1985.

S. RHODES, *Programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia*, Auditorio di via della Conciliazione, Roma 11 dicembre 1986 in J. S. BACH, *Die Kunst der Fuge (L'arte della fuga), BWV 1080*, «l'Orchestra Virtuale del Flaminio», <https://flaminioonline.it/Guide/Bach/Bach-Artefuga1080.html>, 7 ottobre.

L. SANÒ, *Il pensiero esistenziale di Rachel Bepaloff*, in R. BESPALOFF, *Lettre à M. Daniel Halévy sur Heidegger*, «Revue philosophique de la France et de l'Étranger», vol. 58, nn. 11-12, Parigi, novembre-dicembre 1933, pp. 321-339; rist. prima in «Conférence», n. 6, Parigi, primavera 1998, pp. 453-479, e successivamente nell'edizione *Sur Heidegger (Lettre à Daniel Halévy)*, Éditions de la revue Conférence, Parigi 2009; trad. it. e cura di L. SANÒ, *Su Heidegger*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 49-132.

L. SANÒ, *Heidegger attuned to Bach. Thought and affectivity in Being and Time* in «Scenari. Rivista semestrale di filosofia contemporanea & nuovi media», 2019, n. 10, pp. 192-208.

L. SANÒ, *Il disaccordo armonico dell'esistenza*, in R. BESPALOFF, *L'eternità nell'istante: gli anni francesi (1932-1942)*, a cura di C. GUARNIERI e L. SANÒ, prefazione di M. JUTRIN, trad. it. di V. BERNACCHI, Castelvecchi, Roma 2022, pp. 573-587.

R. TONI, *Libertà come fondamento nel primo pensiero di Martin Heidegger*, in «Divus Thomas», settembre-dicembre 2011, vol. 114, n. 3, <http://www.jstor.org/stable/45075079>. Accessed 7 Nov. 2023, pp. 350-367.

M. VENUTI, *Le ultime note di Bach* in «Rassegna Musicale Curci», settembre 1995, n.3, pp. 26-29.

F. VOLPI, *Glossario* in M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Halle a.d.S 1927; trad. it. e cura di P. CHIODI, rivista da F. VOLPI, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2019, pp. 580-613.

J. WAHL, *Préface*, in N. LEVINSON, *Les Chevaux de bois d'Amérique*, Julliard, Paris 1955.

Altre opere consultate

S. KIERKEGAARD, *Frygt og Bæven. Dialektisk Lyrik of Johannes de Silentio*, CA Reitzel Boghandel, Copenaghen 1843; trad. it. e cura di C. FABBRO, *Timore e tremore*, Bur Rizzoli, Milano 2018.