

INTRODUZIONE

MUSICA E FILOSOFIA IN JANKELEVITCH

“Io sono totalmente immerso nella musica”
V. J.

Musicologia e filosofia della musica

Insieme a Bloch e Adorno, Jankélévitch può essere considerato uno dei grandi filosofi della musica del ventesimo secolo.

Di difficile delimitazione epistemologica, la «filosofia della musica» ha tuttavia una solida tradizione storica, se la si intende sia come riflessione *su* quest'arte, sia come «estetica musicale» - disciplina relativamente giovane, che si propone non solo di definire il «bello» musicale ma altresì di istituire i fondamenti teorici e percettivi della musica, rapportandosi in tal senso ad altri ambiti congruenti, psicologico, sociologico, antropologico, analitico.

Indubbiamente la riflessione filosofica sulla musica nasce con la filosofia stessa, e lo sviluppo di tutto il pensiero metafisico, da Pitagora e Platone alla Scolastica, da Leibniz a Schopenhauer, si è intrecciato con la questione del possibile significato dell'arte dei suoni. Sembra quasi che la filosofia, nello sforzo di spiegare l'enigma della realtà e dell'essere, abbia trovato nella musica un terreno privilegiato di riflessione. Sempre alla ricerca di oggetti problematici e difficili da cogliere

o da definire, il pensiero filosofico si è imbattuto in un campo doppiamente interessante a tale riguardo: infatti la musica non è solamente un'arte tra le altre, ma è anche una realtà strana, sfuggente e impalpabile, in un certo senso irreali.

Il carattere di realtà non-reale concerne l'elemento primario della musica: *il suono* è reale per il fatto che scompare nell'istante stesso in cui sorge. Similmente paradossale è il *linguaggio* musicale, in quanto autoreferenziale e privo di ogni significato esteriore. È per questa ragione che la musica è stata spesso paragonata sia alla matematica sia alla particolare e astratta realtà degli oggetti del pensiero, ossia alle idee e ai noumeni. Ma è stata anche accostata alla magia e alla chiarezza, ossia a tutto ciò che esula da ogni evidenza empirica e da ogni dimostrazione razionale.

D'altro lato, la riflessione sulla musica ha seguito un percorso del tutto diverso, parallelo alla necessità di garantire l'autonomia sia della scienza sia della stessa arte musicale. Per non perdersi nelle congetture della metafisica, si intendeva con ciò ritrovare una dimensione concreta e materiale della musica. Si è assistito quindi alla proliferazione di ricerche sul campo, antropologiche, sociologiche e psicologiche, e tutto ciò che sfuggiva all'oggettività di tale analisi non era degno di considerazione. Per sfronare l'arte musicale tanto da ogni interpretazione trascendente quanto da ogni approssimazione romantica, la scienza della musica ha sfruttato le risorse del positivismo, allo scopo di costruire una disciplina indipendente ed empiricamente giustificata.

Ma al di là di questo intento del tutto lodevole, il discorso filosofico ed estetico sulla musica ha preso spesso una piega oggettivistica, in cui il senso e il valore, emozionale e passionale, di quest'arte sembravano smarrirsi, sommersi da considerazioni rigidamente formalizzate. Perciò, suo malgrado, esso è ricaduto negli errori metafisici che voleva evitare. La legittima esigenza di cogliere la musica nella sua realtà effettuale è approdata a una concezione dell'arte spesso parziale e riduttiva, elusiva della diversità e delle sfaccettature presenti all'interno dell'esperienza estetico-musicale nel suo complesso. Certo,

INTRODUZIONE

di fronte a simile aporia la stessa musicologia spesso si è interrogata sul suo ruolo e il suo futuro, senza uscire da tale *impasse* in modo soddisfacente. Perciò la distanza tra un approccio scientifico alla musica e la retorica della spontaneità era diventata ormai insormontabile, e ciò, inoltre, ha comportato che il musicologo si sia spesso trovato nell'obbligo di scegliere tra un'alternativa radicale, con il rischio sempre in agguato di approfondire l'incomprensione e la diffidenza reciproca esistente tra teoria e pubblico.

La riflessione estetica e musicologica del Novecento ha certamente contribuito a sciogliere questo importante nodo teorico: da un lato l'approccio basato sui risultati della psicologia della *Gestalt* conduceva a una ridefinizione del concetto di percezione musicale, al fine di ampliarne la portata rispetto ai ristretti limiti della fisiologia e della psicoacustica; dall'altro gli studi di ispirazione fenomenologica facevano riemergere l'istanza di una rifondazione del concetto di «oggetto» musicale, capace di comprendere in sé determinazioni sia di tipo strutturale che di tipo percettivo ed emozionale. Comune era l'esigenza di riproblematizzare la realtà musicale prescindendo da pregiudizi ideologici e riferendola a un contesto più vasto di concettualizzazione e di interpretazione.

Jankélévitch e la musica

La riflessione musicologica di Vladimir Jankélévitch è assai prossima, a nostro parere, alla problematica sopra abbozzata. Pur se al di fuori di un impegno diretto nel dibattito intorno al ruolo della critica e dell'analisi musicale, la posizione del filosofo francese rivendica similmente l'importanza di un modo nuovo di prendere in considerazione la realtà musicale.

La sua prospettiva si muove sulla scia della riflessione bergsoniana applicata alla musica. Denunciando gli «idoli ottici» di ogni «metafisica della musica», ossia la pretesa di sottomettere «l'ordine dif-

fluente e temporale» della musica sotto delle coordinate spaziali, Jankélévitch sente infatti l'esigenza di un altro Bergson che «dissipi nell'estetica musicale i miraggi della spazializzazione» (MI, 114).

È noto che Henri Bergson rimproverava alla scienza positiva e alla metafisica tradizionale l'aporia di ridurre la realtà a concetto e a idee precostituite, dimenticando il suo carattere specifico di durata concreta e di temporalità. Per Bergson soltanto l'intuizione può cogliere il tempo, la *durata reale*; e l'intuizione è quella «*simpatia* tramite la quale ci si trasporta all'interno di un oggetto per coincidere con ciò che vi è di unico e perciò di inesprimibile»¹. Quindi essa si oppone all'analisi, che è invece «l'operazione che riconduce l'oggetto a elementi già noti, cioè comuni a quell'oggetto e ad altri». Per cui analizzare vuol dire «esprimere una cosa in funzione di ciò che essa non è». «Dobbiamo rinunciare ad approfondire la natura della vita? – si chiede egli nell'*Evoluzione creatrice* a proposito della differenza tra il metodo determinista e quello vitalista – dobbiamo attenerci alla rappresentazione meccanicistica che sempre la comprensione ci fornirà, rappresentazione necessariamente artificiale e simbolica, poiché essa restringe l'attività totale della vita alla forma di una certa attività umana, che è solo una manifestazione parziale e locale della vita, un effetto o un residuo dell'operazione vitale?»² Per Bergson dunque ogni analisi è «una traduzione, un'elaborazione simbolica, una rappresentazione presa da punti di vista successivi, da dove si notano tanti contatti tra il nuovo oggetto che si studia e gli altri, che si crede già di conoscerlo. Nel suo eternamente inappagato desiderio di abbracciare l'oggetto intorno al quale essa è condannata a girare, l'analisi moltiplica senza fine i punti di vista per completare una rappresentazione sempre incompleta, varia senza posa i simboli per perfezionare una traduzione sempre imperfetta. Ma l'intuizione, se essa è possibile, è un atto semplice»³.

¹ Henri Bergson, *Introduction à la métaphysique*, in *Oeuvres*, par André Robinet, P.U.F., Paris 1959, p. 1394

² Henri Bergson, *Oeuvres*, cit., p. 491

³ *ib.*, 1396

INTRODUZIONE

Se si estende la critica bergsoniana alla musica, l'aporia così emersa risulta ancor più grave, applicandosi a un'arte che, oltre a rapportarsi alla temporalità ricettiva della soggettività, comprende il tempo come una delle sue componenti primarie e specifiche. Come in *La pensée et le mouvant* Bergson aveva denunciato il «movimento retrogrado del vero», ossia la prima difficoltà del metodo intellettuale, così Jankélévitch ha spesso trovato l'occasione di rimarcare il carattere retrospettivo dell'analisi musicale: «Se la grammatica non può localizzare lo *charme* né assegnare la *diaphora* del non-so-che, una sorta di sintassi retrospettiva permette almeno di fissare le idee e di attribuire un nome a certe figure del linguaggio musicale. Quando si sono decifrate tutte le cifre, etichettato o analizzato tutto ciò che era analizzabile, e quando, al colmo di questa analisi, resta ancora qualcos'altro, un altrove all'infinito, un alibi lontano, un orizzonte chimerico, solo allora si rivendica il diritto di invocare un non-so-che» (F, 283-284).

Nei suoi espliciti o impliciti riferimenti a Bergson, si può dire allora che la prospettiva musicologica di Jankélévitch segua questa estensione del bergsonismo, anche se l'applicazione della filosofia del suo maestro alla musica riesce a sfuggire a ogni rischio di banalizzazione, basandosi essa su punti di riferimento molto precisi. Inoltre le istanze teoriche di Jankélévitch sono in perfetta coerenza con le strade seguite da certe tendenze della musicologia contemporanea, anche se indipendentemente da relazioni dirette, che hanno rivendicato la specificità della realtà musicale nel suo distanziarsi da ogni riduzionismo linguistico.

Certo, la formazione e la prospettiva musicologica di Jankélévitch ci appare dotata di molta autonomia e sembra preferire rivolgersi all'oggetto diretto, la musica, o tutt'al più agli scritti dei compositori e ai loro ascendenti letterari e artistici. Tuttavia è evidente che egli fosse ben consapevole dei fondamenti e dell'evoluzione della cultura estetica e musicologica contemporanea, all'interno della quale aveva fatto le sue scelte: Alain, Souriau, Simmel, Guyau, Brelet, Roland-Manuel, Stravinskij, e poi Gabriel Marcel, Stéphan Jarocinskij, fino a Philippe Fauré-Fremiet e Jean-Michel Nectoux.

Si sa che Jankélévitch ha sempre messo a fianco dei suoi studi filosofici un interesse vivo e attivo per la musica. Egli impara a suonare il pianoforte da una zia e da sua sorella Ida, valente pianista. Suona e legge la musica tutti i giorni, alternando continuamente il leggio al tavolo di lavoro filosofico e obbedendo a una sorta di imperativo etico-musicale: seduto al piano, sentiva spesso la necessità di passare improvvisamente alla scrivania, per trascrivere sul foglio le intuizioni suscitate dall'ascolto di un pezzo musicale, quasi che lo strumento fosse una specie di laboratorio concreto e vivente del pensiero filosofico.

Dopo aver frequentato il liceo Louis-le-Grand e l'Ecole Normale Supérieure, consegue *l'agrégation* in filosofia nel 1926; insegna quindi all'Istituto francese di Praga fino al 1932: i suoi corsi concernono sia la mistica di San Francesco di Sales che la musica di Liszt, tanto la definizione delle virtù etiche quanto il problema dell'interpretazione musicale. Per far ciò, egli fa noleggiare un pianoforte all'Istituto, in modo da usarlo per citazioni musicali nelle sue conferenze. Nel frattempo scrive un libro su Bergson e prepara la tesi di dottorato su Schelling, che sostiene nel 1933; dopodiché insegna ai licei di Caen e Lione e all'Università di Tolosa. Ma nel 1940 viene sospeso dall'insegnamento, per le leggi antiebraiche emanate dal governo di Vichy. Già entrato nel 1934 al Fronte popolare, partecipa senza esitazione ai movimenti tolosani della Resistenza. Appena terminata la guerra, dirige per un anno le trasmissioni musicali di Radio Toulouse-Pyrénées. Una volta reintegrato all'Università, insegna a Lilla dal 1947 e alla Sorbona dal 1951 fino al 1979. Muore a Parigi il 6 giugno 1985, a ottantadue anni.

Metafisica e musicologia

Da queste brevissime note biografiche emerge soprattutto che il pensiero di Jankélévitch considera l'esperienza empirica della musica come base per elaborazioni di tipo filosofico, in modo non intellettualistico ma intuitivo, secondo la concezione bergsoniana dell'intuizione.

INTRODUZIONE

Ciò è conforme a un superamento sia dell'intuizione romantica sia di quella idealistica, la prima troppo vaga e irrazionale, la seconda troppo ancorata a un modello visivo della conoscenza della realtà.⁴

Si può dire che la sua filosofia, più di quanto non faccia la critica bergsoniana, dia una risposta decisa e radicale alle questioni sopra sollevate: il pensiero di Jankélévitch è tanto distante da ogni musicologia specialistica quanto la sua peculiare «metafisica» lo è da qualsiasi settorializzazione o diramazione «sul campo», da lui considerate «filodossie», lontane da un'istanza di adesione all'oggetto e di immediata comprensione della realtà. Non a caso ogni *-logia* (psico-logia, sociologia, musico-logia, ecc.) per Jankélévitch non è che «eterologia» (PHP, 129), volta sia alla costruzione di un sistema sia a stabilire solamente determinate relazioni biunivoche tra i propri elementi e il reale, quest'ultimo ridotto a delle datità fisse e contrassegnato da formule o simboli linguistici. In altri termini, facendo assegnamento sulla stabilità del dato di fatto e della *cosa*, ovvero creando essenze e modelli ideali cui sottomettere la ricerca, la scienza e la metafisica a essa legata intendono conoscere il reale nella sua totalità, eludendo in tal modo l'indicibilità del mistero intrinseco alla vita e alla morte. Proprio questa strategia annullerebbe quelle dimensioni paradossali e asimmetriche che rappresentano il fondo inestricabile su cui si staglia la conoscenza: e cioè, oltre alla morte, l'istante e l'irreversibilità del tempo. Conseguentemente il linguaggio, per mascherare la propria impotenza a nominare una realtà «ineffabile» e sfuggente (che Jankélévitch chiama «quodditativa»), si pone al servizio di una «metafisica del nominare quidditativo» (PHP, 147), descritta come una specie di vana rincorsa sul posto, circolare e priva di sbocchi, costituita da una successione potenzialmente infinita di aggettivi, avverbi e apposizioni.

Poste di fronte all'oggetto della conoscenza, dunque, le *filosofie* di per un verso lo distanziano, al fine di poterlo meglio osservare, e per un altro lo fissano in forme inerti, numerabili e catalogabili, per poterlo meglio afferrare - come la preposizione del loro genitivo oggettivo e-

⁴ V. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, I, in *Oeuvres*, cit., pp. 1253-1330

videnza, riproducendo sia la presa di distanza dal complemento, sia il percorso dell'intenzione reificante che si dirige sull'oggetto.

Ben diverso è invece il movimento che Jankélévitch chiama «levitazione derealizzante», assunto nel momento in cui ci si libera dai pregiudizi ideologici - prospettiva verso la quale si muove esplicitamente la sua filosofia. Sicché, se la *pars destruens* è volta a denunciare gli *idola fori* e gli *idola theatri* della scienza e della metafisica «sostanzialista», la *pars costruens* è un percorso, talora tortuoso e accidentato, una vera e propria «odissea» che attraversa e sperimenta i residui della tradizione filosofica occidentale, quasi per assumerne coscientemente e tragicamente le aporie; oppure per indossarne le maschere disperse e visitare le quinte del loro teatro abbandonato, in modo da scorgere il vuoto retrostante.

La filosofia di Jankélévitch va interpretata allora come un vero e proprio ribaltamento metafisico, un ironico e trasgressivo rimescolamento delle carte in tavola. Come l'*Eugenspiegel* straussiano o il Jolly stravinskiano di *Jeu de cartes*, il filosofo francese si prefigge sia di rompere i legami con la scienza speculativa sia di sconvolgere i piani e il sistema dei valori prestabiliti della cultura dominante, la quale implicitamente o esplicitamente appare compromessa con il potere politico e responsabile indiretta degli orrori della storia.

Ma un'ulteriore questione emerge all'interno di tale prospettiva: infatti se questa anarchica trasgressione da un lato può rischiare di apparire un'inconcludente sovversione nichilistica, tale da condurre a un iperbolico scetticismo etico, dall'altro rischia di riproporre surrettizamente la medesima tendenza fondazionista. La «filosofia prima» jankélévitchiana infatti, pur disvelando la contingenza di ogni supposta necessità e «il non-senso del senso», intende accedere a un «sovraordine inintelligibile» che «fonda» l'intelligibilità della filosofia seconda, ossia della metafisica tradizionale (PHP, 89); perciò l'audace scommessa filosofica di Jankélévitch è sempre in bilico tra il rifiuto di ogni ordine precostituito e il *tutt'altro ordine* - che è pur sempre un «ordine». La sua è una filosofia che oscilla fra precarietà e fondazione, esponendosi al pericolo che questo gioco equilibristico diventi uno

INTRODUZIONE

spettacolo di virtuosismo, soggetto anch'esso a rimanere imbrigliato nel vizio dell'autocompiacenza. Il nodo gordiano che la avvolge è lo stesso che concerne l'azione morale: com'è possibile che l'amore, la carità, la generosità mantengano la loro originaria spontaneità, senza che divengano inganno e finzione e senza che l'istante in cui emerge l'atto creativo si tramuti in intervallo temporale e dunque in «ottica contemporazionista»? Com'è possibile rendere «virtuoso» questo circolo vizioso? Ebbene, qui vogliamo sostenere che proprio il rapporto tra filosofia e musica permette al pensiero jankélévitchiano di approdare a un esito non-sostanzialistico.

In tal senso il passaggio dal genitivo oggettivo al genitivo soggettivo, nell'espressione «filosofia della musica», diventa decisivo per consentire lo scioglimento di quegli interrogativi e di quei nodi teorici che sorgono in modo ricorrente all'interno della riflessione del filosofo francese. E questo perché, essendo la musica l'arte più prossima al mistero e all'*ineffabile*, la distanza rispetto alle determinazioni teoriche che cercano di afferrarla e spiegarla affiora con maggiore evidenza e drammaticità. La difficoltà nella quale si vede stretto il *logos* musicale fa così trasparire con maggiore chiarezza il vertiginoso limite invalicabile cui il pensiero di Jankélévitch tende, che può essere abordato seguendo una teoria del tempo talmente sottile e trasparente da rendersi immune da qualsiasi tentazione spazializzante. Il che condurrebbe, in ultima analisi, a una sorta di «teoria non-teorica» del tempo, capace di contenere al suo interno, come ferite aperte, le proprie contraddizioni irrisolte.

Tempo e musica

E' noto che l'intento di Jankélévitch poco prima di morire era di scrivere un'opera sul tempo. Le poche righe, solamente abbozzate, rimasteci testimoniano, anche per la loro incompiutezza, le difficoltà di una simile impresa: «Il tempo non è soltanto il più inafferrabile tra gli inaf-

ferrabili, poiché esso è, in quanto divenire, il contraddittorio stesso dell'essere: non appena ci apprestiamo a definire il divenire, ecco che il divenire è già altro da se stesso: il divenire è essenzialmente instabile. (...) Innanzi tutto il tempo non è una cosa, una *res*, un questo o quello; esso non dà risposta alla questione di che cosa esso sia in sé». ⁵ Il fallimento di questo tentativo è quindi interno al problema stesso e risulta ancor più rilevante se si tiene conto che la morte - e quindi il tempo - copre per Jankélévitch la quasi totalità della ricerca filosofica: «...decisamente è l'unico problema della filosofia - scrive nel 1960. Non ce ne sono di altri e tutti vanno ricondotti a questo» (C, 344).

Infatti, la ragione per cui Jankélévitch non avrebbe mai potuto portare a termine un tale progetto deriva non solo dall'impossibilità di affrontare questo specifico problema, bensì dal fatto che egli in realtà ha sempre scritto e teorizzato su di esso, in tutte le sue opere: nel *Traité des Vertus*, capolavoro di Jankélévitch, le virtù vengono sondate grazie alla temporalità che informa sia la loro nascita nell'istante sia la loro continuazione e anche il loro fallimento, che avviene nell'intervallo temporale. *Philosophie première* d'altra parte ha lo scopo di rendere conto della temporalità del *tutt'altro ordine* della metafisica. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* approfondisce la misconoscenza e il malinteso a partire dai loro contrappesi, che sono l'occasione, la maniera, il volere, cioè problemi specificatamente temporali. E se *l'Irreversible* è la prerogativa della temporalità, la *Nostalgia* è il corrispettivo sentimento umano. Infine il *Puro* e *l'Impuro* rappresentano a loro volta la temporalità e la sua negazione, mentre la *Morte*, come abbiamo già notato, è per Jankélévitch il tempo in se stesso.

Ma soprattutto si può affermare che una concezione del tempo è sostanzialmente attiva all'interno del suo pensiero filosofico-musicale. Infatti per Jankélévitch la musica è «essenzialmente arte del tempo», tale da non poter essere una *cosa*; a rigore il mistero è la sua cosa, ossia la *non-cosa* per eccellenza. Come l'istante, la musica è «problema impossibile»; come l'*ipseità* dell'io, essa è l'«anti-*res*, il contrario di una

⁵ Guy Suarès, *Vladimir Jankélévitch*, La Manufacture, Lyon 1986, p. 129

INTRODUZIONE

sostanza», «impalpabile posizione senza essere» (PHP, 234), quindi realtà de-realizzata, de-essenzializzata, «mistero insondabile che rende caduche e precarie le verità eterne e con esse tutte le evidenze le più rigidamente stabilite» (PHP, 130). Nell'arte di compositori come Debussy, Séverac, De Falla, Rimskij-Korsakov e altri, è in atto secondo Jankélévitch una *promotion déréalisante*, un «esponente di irrealtà» ravvisabile nella loro appassionata e paradossale ricerca di un «alibi», di una «bizzarra fantastica» come mezzo di estraneità e «spaesamento» (MH, 172-173). Ondine e fatine, folletti e fantasmi che popolano la produzione di questi autori non sono che «fluide creature sempre sul punto di divenire altro»; anche personaggi come Mélisande e Fevronia sono principesse «evanescenti e confondenti, inconsistenti o, per meglio dire, inesistenti»; così i riflessi sull'acqua, i fuochi d'artificio e le bolle di sapone appaiono per scomparire, «volatilizzano» insomma ogni materialità massiva e compatta. «Datemi ciò che non esiste» diceva Anatol Ljadov; mentre per Gabriel Fauré la musica è «desiderio di cose inesistenti».

Similmente, il carattere «derealizzante» riguarda il suono, che paradossalmente è reale perché si rende di per sé irreale, ossia scompare nel momento in cui sorge, e nessun processo speculativo può riuscire a recuperarne l'anti-teticità. Se nel pensiero idealista l'autonegatività del suono veniva *tolta* nella sintesi dialettica, che ne tramutava la natura immateriale in concettualità verbale, per Jankélévitch invece quella negatività è già valida in sé, senza dover essere necessariamente sottoposta a una qualsiasi mediazione che ne giustifichi il valore. Apparendo e negandosi, il suono allora compie *già* l'atto fondamentale di porsi, prima di inserirsi in un orizzonte di senso, ovvero prima di essere fissato nell'ulteriore positività del fondamento. Quindi il *logos* musicale si converte in «scintilla», l'essere in «apparizione disparente». I termini contraddittori non sono più visti come provvisori momenti di un percorso univoco volto alla loro risoluzione logica: la loro antitesi non è più destinata a risolversi in sintesi conciliante, ma si presenta come un'oscillazione che li rinvia «eternamente l'uno all'altro» (PHP, 106).

Jankélévitch esemplifica questa dialettica nel rapporto tra *organo* e *ostacolo*: l'ostacolo impedisce una conoscenza positiva, però è nel contempo organo, ossia lo strumento medesimo della sua possibilità; infatti, senza una polarità oppositiva qualsiasi elemento conoscitivo perderebbe la sua stessa ragion d'essere, anche se la loro relazione non risiede in un processo speculativo ma in un «complesso stazionario».

Oltre al suono in sé, anche il modo in cui lo si produce è per Jankélévitch significativo della condizione mediana della musica tra sonorità e silenzio. Le paradossali indicazioni che si incontrano tra i righe musicali, come «dolce ma sonoro», «quasi niente», «pianissimo sonoro», «forte con sordina», ecc., evidenziano uno spirito di pudore e di litote, quel «desiderio di sottrarre o di attenuare» (PL, 45), che è una peculiare «intenzione» della musica. Neanche le dita di un arcangelo, dice Jankélévitch, riuscirebbero a rendere quei silenzi latenti e quegli slanci sottintesi, o quel «grado di impalpabile, di imponderabile, di impercettibile», al quale persino cinque *p* costituirebbero solo un'approssimazione (PL, 47).

Ma anche la tecnica e certe sue componenti strutturali mettono in luce il carattere diffidente del tempo musicale. Le successioni di accordi perfetti, di settima, di nona, che si ascoltano spesso nella musica di Debussy, intendono affermare l'autonomia della pura sonorità rispetto alla sua contestualizzazione linguistica: perciò una dissonanza perde il suo univoco senso direzionale rivolto verso la consonanza, mentre la staticità di quest'ultima viene dissolta dal suo inserimento nella mobilità temporale e destabilizzata dall'indebolimento della polarizzazione assegnata al tono principale.

Parimenti i suoni della scala si svincolano dalla rigida gerarchia in cui il sistema tonale li aveva costretti. La scala esatonale, per esempio, è il paradigma di questa raggiunta uguaglianza tra i gradi, in cui ogni suono - poiché situato all'identica distanza intervallare (un tono) dal precedente e dal successivo - acquista gli stessi diritti rispetto a qualsiasi altro. La «stagnanza» creata dall'allentamento delle tensioni dialettiche colloca i suoni in una dimensione temporale a-temporale, ossia nell'«istante in istanza» (DM, 78-81) della loro inquieta immobi-

INTRODUZIONE

lità; inoltre, essendo sciolti da ogni legame gravitazionale con le forze magnetiche stabilite dalle leggi dell'armonia classica, sono pronti ad assumere conformazioni atipiche, come la rapsodia e la libera variazione.

Lo stesso vale per quello che Jankélévitch chiama «regime della *serenata interrotta*» (DM, 52-57), ossia quel procedimento compositivo basato essenzialmente sull'uso di *staccati*, *pizzicati*, note ribattute e melodie frammentate, che si pone in ironica contrapposizione all'espressività del *legato* romantico; infatti, rendendo il decorso sonoro aspro e spigoloso, incoerente e sconnesso, si oppone alla concezione della musica come «prosaica» espressione di un «messaggio», come tramite allegorico di un contenuto da decifrare e interpretare concettualmente e verbalmente.

Dunque per Jankélévitch, ai margini della tradizione classica e tardoromantica - appartenente in prevalenza all'area austro-tedesca (da Bach a Haydn, da Beethoven a Wagner) - nella quale il suono viene superato per creare il soggetto (il tema) e il decorso temporale si identifica con la retorica dello sviluppo tematico (in cui il rapporto tra tema A e tema B, e tra tonica e dominante, diviene supporto formale e linguistico di un'elaborazione logica coerente e di una struttura architettonica stabile e simmetrica) vi è una musica più dimessa, antiaccademica, decentrata anche geograficamente (latino-mediterranea e russo-slava), nella quale figurano personalità come Satie, Fauré, Chopin e Debussy, nonché i meno conosciuti Joaquim Nin, Louis Aubert, Federico Mompou. La loro musica è «incapace di sviluppare, inadatta al procedimento discorsivo» e perciò può esprimere solo «a grandi linee» (MI, 84). Impiegando in modo diverso la tonalità e la struttura tematica, essa non distrugge nichilisticamente il soggetto, ma lo depotenzia delle sue pretese assolutistiche: i temi e i toni musicali non vengono infatti considerati come molle in tensione, né coacervo di energie nascoste (PHP, 219) e di virtualità da sprigionare nel corso del loro svolgimento dialettico, ma sono ricondotti al ruolo puramente ostensivo della loro semplice presenza e trattati quindi come materiale da rivitalizzare - quasi fossero pupazzi e marionette che il burattinaio deve

muovere e animare. Oppure - ed è il caso per esempio di Debussy - essi assumono il loro valore effettivo solo nel momento in cui stanno per scomparire nel silenzio, quando nella *coda* riappaiono per l'ultima volta, simili a nostalgiche rievocazioni o tracce mnestiche di un passato destinato a perdersi nell'oblio.

Musica e stupore

In tal senso questa musica è parallela a un pensiero che, sottraendosi alle preoccupazioni metafisiche dell'identità e all'alternativa tra essere e nulla, rende caduche e precarie tutte le verità eterne e tutte le ipostasi. Questo stato «vacillante» corrisponde alla situazione di un'esistenza estremamente fragile, poiché privata della sua base di sostegno (PHP, 250) costituita dal *continuum* temporale su cui prende forma e si consolida ogni idea di essere. Ma è solo a partire da questa posizione instabile, da tale angolatura marginale che è possibile scorgere trasversalmente la realtà del mondo oggettivo e della quotidianità nella loro inessenzialità: questa è l'esperienza dello stupore che, in virtù di istanti e bagliori imprevedibili, rende conto della gratuità dell'esistenza e del fatto misterioso della sua presenza. I momenti di stagnazione nella musica di Debussy sono autentiche esperienze di stupore; ma in generale è la musica stessa il vero linguaggio dello stupore, in quanto paradossale linguaggio a-linguistico e luogo nel quale i contrari non divengono contraddittori, come il balbettio del bambino che apre la sua coscienza innocente al mondo o l'afasia del mistico nei confronti della pienezza dell'essere (PHP, 123).

Lo stupore non è certo la visione narcisistica di chi si compiace dell'opera compiuta, bensì lo sguardo rivolto all'opera nel suo compiersi, nel suo *farsi* immediato, precedente il *fatto*. In tal senso la relazione di distanza tra lo stupito e il suo oggetto, sempre sul punto di divenire contemplazione, si ricompone subito in un'inattesa prossimità: prima ancora di aver avuto il tempo di apprestarsi a dare un'interpretazione

INTRODUZIONE

del mondo e a decifrare un qualche messaggio cifrato contenuto sotto il dato oggettivo, lo stupito si ritrova a essere già, «personalmente», egli stesso il messaggio (PHP, 87). Prima di divenire coscienza di sé, la coscienza si trova a essere nello stesso tempo «inglobante e inglobata», poiché l'oggetto che essa aveva di fronte, sfuggendole di mano, l'ha avvolta nel suo flusso, è divenuto per lei mistero e destino. Nello stupore infatti la coscienza della morte e della propria morte, lo sguardo sulla vita e sul fatto stesso di vivere si ricompongono in una sola coscienza superiore. L'istante liminare della morte precipita la temporalità ripetitiva della vita nella propria inconsistenza e fa emergere la realtà del tempo vissuto nella sua immediatezza. Il movimento pendolare della coscienza produce una presa di distanza da ciò che aveva preso le distanze dal mondo empirico (la scienza e la metafisica); e grazie a questa «negazione della negazione», riesce a recuperare l'autenticità dell'esperienza primaria. Liberata dalle maglie delle interpretazioni allegoriche, lo spirito ritorna all'apparenza e l'empiria può rivelare la sua vera natura mostrandosi autenticamente come dimensione fattuale e concreta.

E' questo il percorso che si ritrova nell'esperienza musicale. Essa, interrompendo ogni rapporto con il mondo fenomenico e negando ogni oggettività, porta alla consapevolezza di un ordine temporale diverso, né essenzialmente oggettivo (com'è la temporalità «seconda» della metafisica dell'eternità) né empiricamente oggettivo (la temporalità «terza» del senso comune e della scienza).

Nel presente lavoro noi cercheremo di seguire questo particolare percorso: occorrerà innanzi tutto giustificare teoricamente la musica all'interno dei due temi principali della filosofia di Jankélévitch, la finzione e la temporalità. In questo modo avremo gli strumenti necessari per affrontare il terreno musicale specifico, prendendo in considerazione anche degli aspetti tecnici. Infine queste riflessioni ci permetteranno forse di ritrovare un senso possibile di quella temporalità *tutt'altra* che il filosofo cerca con inquietudine tra le crepe e le fessure della realtà. La musica risulterà essere il tempo stesso in cui agisce l'atto della creazione, un atto libero ma non arbitrario, produttivo ma non cumulativo

né dispersivo. Essa riproduce quindi la temporalità nella quale le finzioni e i malintesi che avevano avvolto la coscienza, i dogmi e i sofismi che l'avevano irrigidita, le stesse barriere, maschere, veli e dissimulazioni provocatori che avevano coperto l'espressione autentica della semplicità si dissolvono come nebbia al sole.⁶

⁶ Voglio qui ringraziare coloro che hanno reso possibile la realizzazione e la pubblicazione di questo lavoro: innanzi tutto Lucienne Jankélévitch, per il suo aiuto prezioso e la sua squisita disponibilità, Olivier Revault-d'Allonne, per i consigli e l'incoraggiamento, Lluís Sala-Molins, che con grande professionalità e amabilità ha diretto la tesi di dottorato di cui il presente libro è una revisione, Giovanni Piana, che con la sua consueta benevolenza ne ha patrocinato la pubblicazione italiana, Enrico Fubini, Ivanka Stoianova e Jésus Aguila, per i loro apprezzamenti e le acute osservazioni, Alessandro Guetta, per la fiducia con cui mi ha spinto ad affrontare questa fatica, e infine, *last but not least*, Claudia e Laura, per la pazienza con la quale mi hanno sopportato durante le travagliate fasi della stesura.

PARTE PRIMA

CAPITOLO PRIMO

FENOMENOLOGIA DELLA FINZIONE

*“Dopo tutto che cos'è una menzogna?
Non è che una verità mascherata”*

G. G. Byron

Dualismo e ambivalenza

I testi di Vladimir Jankélévitch sono attraversati da una questione cruciale: c'è una realtà dietro l'apparenza o l'apparenza stessa può essere considerata come una realtà? È legittimo considerare l'apparenza soltanto come un involucro esterno di un nucleo ontologico originario?

Fin dalle origini il pensiero filosofico è stato ossessionato dall'alternativa dualista (tra essere e apparire, vero e falso, *episteme* e *doxa*) e i suoi sforzi metafisici si sono orientati a una sorta di scavo di una verità profonda, seppellita sotto l'esteriorità sensibile. Questo è stato l'intento di ogni razionalismo intellettualista e di ogni platonismo, i quali considerano la filosofia come una grande scommessa, un enorme

sforzo teso alla riconquista della verità nonostante gli ostacoli insormontabili che vi si frappongono. Perciò il senso del pensiero metafisico è stato unilaterale e, per così dire, verticale: si voleva trovare la verità superando la finzione che la nasconde e penetrando la superficie dell'apparenza. È questa una tendenza ottimista, che ha anche aspetti morali: non solamente il vero, ma anche il bene può essere raggiunto superando il male che ci tenta o il piacere che ci seduce. Di fronte al dolore del mondo il filosofo razionalista ci convincerà a sopportarlo, in vista di una felicità futura che permetterà di dimenticarlo. Inoltre, se noi sapremo resistere alle lusinghe del piacere, cioè a una felicità transitoria e illusoria come la voce delle sirene, allora il nostro sacrificio sarà ricompensato con un piacere più grande e più vero, in quanto non sensuale. Il piacere, e la disillusione che ne consegue, saranno allora come dei rivestimenti dietro i quali si potrà intravedere un fondo buono, sincero e puro.

La filosofia dell'essenza, quindi, deve situare la realtà agli antipodi dell'apparenza e la verità all'esatto opposto della menzogna. Così il mondo sensibile può far solo da contrasto al mondo ideale, per consentire alla dialettica di cogliere negativamente una positività autentica dietro la negatività illusoria. Ne consegue che il razionalismo si pone a un livello molto distante da quello dell'esperienza, esaltando esso una forma massimamente pura di conoscenza e di moralità. Infatti tende a misconoscere sia la corporeità umana, che viene paragonata a una prigione o a una malattia, sia l'irreversibilità del divenire, dato che esso considera la morte in modo simmetrico rispetto alla vita, come la sua suprema guarigione (PI, 76ss.). Non a caso i puristi sono spesso ironici nei confronti di coloro che amano troppo la vita, o di coloro che troppo ingenuamente si adeguano all'immanenza dell'esistenza. Il *Fedone*, per esempio, ridicolizza quegli interlocutori che rifiutano di credere all'immortalità dell'anima. D'altra parte gli asceti e i mistici provano una specie di pietà canzonatoria per tutti gli edonisti e i vitalisti, mentre i razionalisti ottimisti giudicano un'inezia piangere sul male del mondo, sulla sofferenza degli uomini. E la condizione di questo atteggiamento

FENOMENOLOGIA DELLA FINZIONE

di derisione non può essere che una presa di distanza nei riguardi di una realtà considerata troppo fragile e inconsistente.

Nell'ottica di Jankélévitch la dimensione ontologica più impura è l'empiria, oggetto di quella che egli chiama *filosofia terza* (PHP, 4ss.): l'empiria è il luogo della nostra mondanità, vissuta tra gli estremi inaccessibili di nascita e morte. Questa dimensione fa riferimento all'empirismo nominalista e alla scuola del senso comune, in cui l'assenso a ogni verità assoluta e soprasensibile viene rifiutato o quantomeno sospeso: l'attenzione del filosofo empirista si rivolge verso il "quaggiù" della nostra temporalità ordinaria e quotidiana, seguendo anche la casistica più concreta e l'opinione della moltitudine. In tal senso si tratta di una «filodossia» che crede nella positività della realtà sensibile e non diffida più della percezione umana. Essa non è toccata per niente dal minimo sospetto che dietro le maschere e al di là dell'immaginifico mondo esteriore vi possa essere una realtà sostanziale. Si può sostenere che la filosofia empirista sia un pensiero sereno e fiducioso, poiché rifiuta nel contempo le preoccupazioni, differenti ma parallele, del realismo e dello scetticismo; secondo il suo punto di vista il mondo che io mi rappresento è dotato di un grado ultimativo di verità. Non c'è nessun sospetto o dubbio metafisico: io posso essere certo che ciò che vedo immediatamente non è altro che ciò che io vedo veramente.

La credulità della filosofia terza è sicuramente sincera e in buona fede, anche se un po' ingenua, dato che rimane imprigionata nel caos dell'esistenza, senza possibilità di uscirne e di osservare la vita con un certo disincanto. Essa non può dare risposta agli enigmi esistenziali più radicali senza invischiarsi in contraddizioni insolubili. Come sarebbe possibile l'esperienza dell'infinito, del tutto, della morte, che per definizione non sono sperimentabili? Si rischia così di cadere in paralogismi come per esempio quello di accedere all'eternità a partire da una somma matematica, o approdare all'escatologia a partire dalla storia (PHP, 11). La filosofia terza non riesce quindi a colmare il salto qualitativo tra empiria e «metempiria» senza condannare se stessa a un regresso infinito o a paradossi «teratologici».

A queste difficoltà la *filosofia seconda* – ossia la filosofia dell'essenza e la metafisica sostanzialista – fornisce invece delle soluzioni. Sua prerogativa, come dicevamo sopra, è la volontà di ritrovare una verità sostanziale, nascosta dietro i miraggi instabili e le immagini senza consistenza dell'empiria. Suo strumento è il *logos*, cioè una ragione dialettica a sua volta sostenuta da un linguaggio coerente, univoco e oggettivo. La retorica e i sofismi rappresentano il lato falso e superficiale del linguaggio, poiché vivono delle sue ambiguità semantiche e delle sue oscurità espressive. Il vero e autentico strumento di comunicazione è costituito da una lingua universale e razionale che sappia aderire perfettamente al senso delle cose. Ogni linguaggio deve rimandare a un contenuto-altro, di cui esso rappresenta la forma più fedele: in tal senso, secondo il razionalismo, il vero linguaggio è allegorico, poiché riporta a un preciso ambito semantico al quale è legato da un rapporto di corrispondenza biunivoca. Quindi il linguaggio, pur essendo costituito da segni sensibili, è veridico e non può ingannarci, poiché la sua direzione è inflessibile e infallibile. Naturalmente è bene non sopravvalutarlo, né considerarlo nella sua autonomia; non bisogna giocare con il linguaggio e divertirsi con la complessità delle sue relazioni. Al contrario, bisogna prenderlo per quello che effettivamente è, ossia un puro sistema segnico da decifrare, un semplice mezzo di contatto con una realtà che altrimenti ci sfuggirebbe.

Persino Platone si rende conto che noi non possiamo mai rinunciare né al linguaggio, con tutte le sue imperfezioni, né alla sensibilità, con tutti i suoi trabocchetti. E pur sempre tutto ciò che è terreno, compresa la parola, il corpo e i cinque sensi, è oggetto di diffidenza: è male necessario, ma temporaneo. Noi siamo come in un carcere da cui è possibile uscire solo attraverso due vie: la morte, vista come una nuova vita, e la ragione, la *sophia*, che sono una sorta di propedeutica alla morte. Il corpo degli uomini è una corazza della quale bisogna liberarsi al più presto, e la filosofia auspica questa liberazione con fiducia, poiché si tratta di un ostacolo del tutto effimero e inconsistente.

Questa fragilità coincide, per l'appunto, con la temporalità, che la filosofia idealista considera una vera maledizione: in quanto inevita-

FENOMENOLOGIA DELLA FINZIONE

bile lasso che ci separa dalla morte, il tempo rappresenta anche la differenza che ci separa dalla verità e pertanto costituisce una barriera che una fatalità metafisica ci impedisce di oltrepassare. In quanto esseri temporali noi siamo necessariamente temporanei e limitati, ma siamo anche quasi condannati a dissimulare la nostra condizione e a ingannarci reciprocamente. Al di là di questa valle di lacrime e di continui sotterfugi c'è, secondo gli idealisti, un mondo perfetto in cui tutto è puro e trasparente; questo mondo intellegibile non può che essere statico e immobile, poiché le vere idee, aderendo simultaneamente al proprio contenuto, sono distanti da qualsiasi inquietudine e non hanno perciò bisogno di muoversi. Questo mondo di glabra e cristallina tranquillità deve essere allora il fine di tutte le tendenze opache che gli uomini vivono in quanto creature gettate nel tempo e nella storia. La conoscenza è lo strumento principale di questa uscita dal tempo nello spazio, dall'inquietudine nella sicurezza ontologica. L'intelletto ci permette di conoscere sia le modificazioni del tempo che tutte le sue trappole, e per questo noi possiamo superarle e mirare fiduciosi alla verità.

Ma succede che tutto ciò che il razionalista considera problema risolto gli si rivolga contro, come un'arma a doppio taglio: la morte, l'irreversibilità del tempo, il male e persino la menzogna possono costituire per lui degli ostacoli insormontabili. Succede che il filosofo della morte muoia, che lo spiritualista si ammali, che il buono d'animo si riveli cattivo e l'anima pura impura; e soprattutto che il sincero divenga mentitore. Come antichi nobili caduti in miseria, tutti coloro che si credevano non contaminati si ritrovano inevitabilmente a fianco di coloro che fino a poc'anzi disdegnavano. A questo punto l'ironista scende dal piedistallo della sua compiacenza e diviene egli stesso oggetto dell'ironia, colui che rideva diviene ridicolo.

Nei suoi testi Jankélévitch ci mostra spesso questo ribaltamento dei ruoli, questa ironia elevata a potenza. Come un altro rappresentante della cosiddetta «scuola del sospetto» (dopo Marx, Nietzsche e Freud), Jankélévitch si contrappone a ogni filosofia che ha la presunzione di credersi infallibile, smentisce tutte le sue pretese ostentate e riconduce alla concreta realtà tutte le sue astrazioni. Anche se ci crediamo puri e

perfetti, noi siamo invece tutti, senza distinzioni, mischiati con la nostra corporeità, contaminati dalla nostra malvagità. Siamo immersi, corpo e coscienza, nell'immanenza della confusione (PI, 153) e del caso, senza speranza di salvezza. Siamo come dilaniati tra conoscenza e volontà, piacere e dolore. È il tragico della nostra condizione mediana, intermedia, interiormente lacerata. Il dualismo che la caratterizza non è per Jankélévitch il pretesto per una scelta, ossia un'alternativa da risolvere, ma una sempre presente e oscillante ambivalenza. Il filosofo metafisico cerca di uscire da questa situazione con l'espedito di una costruzione speculativa stabile; ma in ciò assomiglia al naufrago che tenta di alzare la testa al di sopra dei flutti che stanno per inghiottirlo (PI, 153); la sua ultima illusione è di non credere alla morte e far finta di sperare nella vita, coprendo la sua cattiva coscienza con un ottimismo falsamente sorridente.

Bersaglio principale di Jankélévitch non è dunque il fatto empirico di mentire, a cui – egli sembra dirci – siamo pressoché condannati, bensì un tipo di menzogna supremo ed esponenziale: egli preferisce l'uomo che mente sinceramente rispetto a colui che mostra con ostentazione la propria sincerità. Cosciente che il rifiuto della menzogna non sia altro che un pretesto per mentire ulteriormente, Jankélévitch pensa che sia più opportuno percorrere tutte le forme dell'apparenza che eluderle. Quindi occorre abbandonare le presunzioni del dogmatismo moralista e dell'ascetismo e riportarsi al livello della concreta realtà, nella sua particolarità. In tal modo ci si accorgerà non solo che la menzogna è il peccato originale dell'uomo, ma che può anche divenire una virtù. Nella disputa tra Kant e Benjamin Constant, per esempio, Jankélévitch parteggia per quest'ultimo, il quale rivendicava l'opportunità di mentire, contro il dogmatismo della sincerità a ogni costo (TV^{2,1}, 247). Piuttosto che isolarsi in un assolutismo morale «inossidabile», Jankélévitch preferisce affondare le mani nel reale, per quanto disgustoso esso sia. Il filosofo sembra quasi provare piacere a farci stagnare in questa *impasse*, persuaso che sia sempre meglio prendere coscienza della nostra condizione, anche la più disperata, piuttosto che rimuoverla o far finta di dimenticare l'orrore che ci circonda. Piuttosto che somministrarci

FENOMENOLOGIA DELLA FINZIONE

illusioni, è meglio mettere fino in fondo il dito nella piaga della nostra infelicità e affrontare la realtà con coraggio. Perché sia possibile scorgere un minimo bagliore, bisogna incamminarsi nell'oscurità, anche se disperati ed estenuati. Come nei racconti di Edgar Allan Poe la salvezza spesso si trova proprio nel fondo dell'abisso, così in Jankélévitch la soluzione dei problemi si trova laddove non vi sono chiavi o formule risolutive. E seguendo Nietzsche, la cui massima fu di «fare della disperazione più profonda la speranza più invincibile», egli preferisce guardare negli occhi l'assurdità e la mostruosità della nostra condizione e sondare con lucidità tutti i casi di un'inevitabile e spesso necessaria menzogna.

Le avventure della dissimulazione

Rovesciando il platonismo, Jankélévitch si chiede dunque se la vera realtà non sia proprio l'apparenza e non ciò che si presume esservi dietro. È per questa ragione che al purismo e al realismo egli oppone la *maniera* e l'*ingenio* di Baltasar Gracián, o i giochi da cortigiano di Baldassar Castiglione. E alla politica vista come propedeutica speculativa egli oppone le astuzie e il pragmatismo di Machiavelli (PDP, c. 10). Al filosofo che disdegna l'apparenza e le forme esteriori, preferisce quello che le sfrutta e costruisce su di esse un'arte della grazia. Seguendo Gracián, che stimava come uomo ideale colui che nella vita sociale riusciva a districarsi usando ogni sorta di espediente, Jankélévitch propone di analizzare tutte le diverse sfaccettature della umana propensione a mentire. Una volta spezzato il tradizionale legame che univa verità a sincerità, ci troveremo di colpo nel *mare magnum* della dislocazione dei valori etici e della finzione estetica.

A tal fine è necessario ribaltare il metodo della filosofia della conoscenza e procedere, studiando il malinteso, la finzione e l'infinita complessità che producono, a una vera e propria *filosofia della misconoscenza*: attraverso questa specie di gnoseologia di segno opposto,

Jankélévitch può deviare il rettilineo cammino del sapere e percorrere a contropelo l'analisi esistenziale. Perciò egli si attarda a discernere minuziosamente tutte le sfumature della propensione umana a fingere. Come la teoria della conoscenza costruisce i suoi schemi e le sue categorie mettendo da parte ogni idea falsa, ogni errore e soprattutto ogni menzogna, così Jankélévitch prende come base queste ultime per informarci delle condizioni di possibilità della facoltà di mentire, ricomponendo uno sconcertante quadro «pseudegorico» della misconoscenza e del malinteso umani.

Secondo Jankélévitch la *misconoscenza* è una scienza a tutti gli effetti, nonché una tecnica: infatti, a differenza della *dotta ignoranza*, o «innocenza gnostica», che è coscienza di non poter sapere, la misconoscenza ha la pretesa di sapere ciò che non si può sapere. A tal fine essa costruisce un sistema di concetti, formule, segni e luoghi comuni, la cui perfezione ha lo scopo di interrompere definitivamente il legame con la realtà, facendo dimenticare l'oggetto stesso della conoscenza (JQ, II, 1). La misconoscenza ha due facce diverse ma complementari: l'*ipocrisia* e la *malevolenza*. L'*ipocrita* è un mentitore al quadrato, poiché è lucidamente cosciente della sua impostura e, per questa stessa ragione, la impiega in tutte le sue possibilità. Egli sfrutta l'indefinita libertà del suo *ego*, in modo del tutto diabolico e imprevedibile. Per far ciò, le sue parole e le sue azioni non sono né interpretabili né decifrabili, perché ogni significato può rivelarsi un nuovo significante, all'infinito. D'altro lato la malevolenza è una specie di seduzione, che approfitta della tendenza umana al piacere e al divertimento per indurre intenzionalmente l'altro in errore: quindi essa è nel contempo una trappola e una valvola, che non fa più uscire coloro che sono entrati nelle sue maglie.

Ipocrisia e malevolenza generano il *malinteso*, che è per così dire l'accordo tra gli uomini per vivere in disaccordo. Nel mondo umano c'è persino un «ordine del malinteso» (JQ, II, 2) che, come in teatro o nei club esoterici, organizza scientemente la finzione: il cerimoniale, le convenzioni, il linguaggio, la facciata. All'interno di questo ben delimitato circolo la coscienza del malinteso si trasforma in doppio beninteso, poiché ciò che all'esterno appare falso e ridicolo, nella scena e

FENOMENOLOGIA DELLA FINZIONE

nella società chiusa appare del tutto vero e serio. È per questo che i membri lo considerano e lo comprendono come effettivamente vero. In ugual modo, nella celebre fiaba di Andersen, il popolo e la corte sono convinti dell'esistenza dei vestiti del re, non per via di un'illusione ottica o di un sortilegio, ma per la piena coscienza della falsità di questa falsità, per una sorta di accondiscendenza con il sistema stesso della falsità.

Ma c'è un terzo grado di «imbroglio», che è esponenziale e riguarda un'interrogazione radicale sulla stessa realtà della dissimulazione e sul chiasmo tra essere e apparire. Di fronte all'inevitabilità della finzione ci si può chiedere perché mai la verità non coincida con la sincerità, mentre invece essa si nasconde volentieri dietro la bella apparenza e la menzogna, e inoltre perché essa faccia ciò, al punto che ogni mentitore approfitti della verità apparente per dispensare delle vere falsità. Perché insomma il mondo e gli uomini sono così equivoci e complicati, invece di essere semplici e chiari? In questa imbarazzante situazione è facile smarrirci, una volta persa la chiave interpretativa dei segni sensibili e linguistici. Manca un'ermeneutica che ci possa aiutare a trovare il bandolo della matassa e a decifrare un mondo di simboli e di geroglifici che si intersecano e si confondono per ingannarci. E nessuna buona intenzione si nasconde dietro questo caos, perché anche la buona fede e la benevolenza possono ugualmente divenire la maschera di una cattiva intenzione. Noi non abbiamo alcuno strumento per giudicare se un testimone sia o no credibile: anche il più semplice e banale avvenimento può essere il termine di una riflessione tortuosa, la parte emergente di un iceberg minaccioso.

Così nei fatti di cronaca, negli episodi della storia o in qualsivoglia provvedimento governativo, eventi apparentemente finalizzati alla buona riuscita e alla felicità di tutti, nascondono al contrario un interesse egoista, una volontà di potenza. E persino l'affetto e l'amore possono rivelare aspetti morbosi. Spesso dietro un viso esteriormente amabile e sincero si può celare lo sguardo del perverso. La foresta che ci circonda è piena di mostri travestiti, che ci tendono delle continue imboscate. Ed è molto difficile smascherare questi travestimenti, perché si rivelano

essere travestimenti di altri travestimenti, e così all'infinito. È questa una situazione - una specie di *homo homini mendax* - nella quale è molto probabile che si perda ogni fiducia e ogni speranza. Si tratta di una finzione iperbolica, che secondo Jankélévitch bisogna affrontare in modo lucido per poter trovare una spiegazione nella sua immanenza temporale, ossia nella propria realtà.

Origine temporale della menzogna

In primo luogo l'origine della tendenza umana a mentire riguarda, secondo Jankélévitch, il rapporto tra l'essere pensante e la propria morte. Di fronte alla morte nessun uomo oserà imbrogliare o fingere, perché si tratta di un avvenimento del tutto radicale che mette in gioco, interamente e definitivamente, il nostro essere e la nostra temporalità. In quel momento si è obbligati alla sincerità, in modo assoluto e senza eccezioni, avendo a che fare finalmente con la nostra soglia liminare, chiusa a qualsiasi proroga. Quando succede che tutti i possibili sono compromessi e che la persona non ha più alcuna *chance*, neanche di pentirsi e di confessare i propri peccati, allora l'io rimane terribilmente solo con le sue responsabilità. Quando la temporalità dell'essere è ormai giunta al collo dell'imbuto e l'irreversibilità del divenire non è più una nozione da discutere ma un fatto da subire, allora l'interesse a mentire non ha più forze e risorse.

La morte è la fine del tempo, anzi, è altra cosa rispetto al tempo: ma proprio per questo essa condiziona la temporalità della vita, fin dal suo inizio. La morte incombe sull'esistenza umana come una presenza sorniona e minacciosa. Tutto il divenire della nostra vita si modella sulla necessità della morte e, di conseguenza, ne reca tutte le contraddizioni: il fatto che essa sia certa e nel contempo enigmatica e incomprensibile determina gli innumerevoli paradossi dell'esistenza, come tra essere e conoscere, volontà e azione. Ma soprattutto essa produce il chiasmo tra tempo obiettivo e tempo metaempirico, cioè tra il tempo

FENOMENOLOGIA DELLA FINZIONE

ordinario della quotidianità e una temporalità superiore non misurabile, che è la condizione di possibilità del primo.

Nei termini di Jankélévitch il tempo obiettivo è un tempo *quidditativo*; al suo interno ogni spiegazione appartiene al contesto stesso nel quale la questione si pone. Per esempio: perché (*quid*) io vivo nel ventesimo secolo e non nel sedicesimo? Risposta quidditativa: perché i miei genitori sono vissuti anch'essi e mi hanno generato in questo stesso secolo, ecc. Invece l'altra è temporalità *quodditativa*, in cui avviene la messa in questione (*quod*) dell'intera temporalità, del fatto inesplicabile che essa è e non il contrario. Il primo è la somma aritmetica di tutte le «miserie della vita» (PI, 83), la seconda è il tempo di ogni tempo, e per questo concerne l'essere nella sua totalità e la persona nella sua «ipseità». Il primo comporta inoltre la rimozione del fatto inevitabile di morire, e perciò si prende gioco di una verità serissima. La seconda è la condizione della presa di coscienza della futilità della vita.

Si può quindi dire che la menzogna è un fenomeno precipuamente temporale; il mentitore ha bisogno di tempo per mettere in atto le sue macchinazioni e i suoi machiavellismi. Il suo tempo è meccanico e, seguendo Bergson, spazializzato. L'interesse per la vita e l'azione determinano la propensione a cercare dei punti di riferimento all'interno di una durata altrimenti inconcepibile. La società fornisce all'uomo i mezzi per rendere possibile il suo volere, ma senza alcun potere, mentre la durata gli elargisce tutti i suoi poteri, ma lo priva del volere. Di fronte alla morte invece non si ha l'interesse sociale a mentire né il tempo di allestire alcuna menzogna. Per sopravvivere al meglio, neutralizzare la morte e lenificare l'alternativa tra potere e volere, l'uomo sente la necessità di crearsi uno spazio sicuro e stabile, in cui far alloggiare e proliferare le sue astuzie e i suoi inganni.

D'altro lato è la complessità del tempo a preparare il terreno per qualsiasi imbroglio: le sedimentazioni del passato nel presente e lo spessore «polifonico» delle tre dimensioni temporali si riflettono all'interno della coscienza. Qui il tempo «raddoppia ogni pensiero con un retropensiero, ogni intenzione con una retrointenzione» (PI, 249), all'infinito. La menzogna è infatti immersa nella complessità del tempo e la

sfrutta il più possibile. Essa riceve dal tempo, per così dire, l'ossigeno per vivere. Così secondo Jankélévitch le ricchezze «ammassate nei magazzini della memoria» (TV²⁻¹, 189) forniscono nutrimento ed energia a ogni fabulatore e a ogni ciarlatano.

Ma nel contempo la permanenza della menzogna è, paradossalmente, instabile, in quanto vissuta nel corso di un tempo che le dà sia la possibilità di sopravvivenza sia il suo statuto effimero e inconsistente. Il tempo è il lasso in cui la finzione si distende e in cui essa può anche trovare la sua fine, allorché si scoprono e si svelano le imposture. Si sa, il mentitore deve avere una memoria formidabile se vuole salvaguardare e confermare le sue invenzioni contro il pericolo sempre in agguato di una smentita. Il suo «logos» è di corte vedute e la sua astuzia una «caricatura di razionalità» (TV²⁻¹, 200), dice Jankélévitch, dato che «la menzogna è abbastanza sinottica per giocare d'astuzia con l'occasione, non abbastanza sinottica tuttavia per paragonare all'interesse di un momento la durata totale, né abbastanza ragionevole per subordinare questo a quella» (*ib.*, 202). Il mentitore è teso, solo e tallonato senza posa dal rischio di contraddirsi, dalla costante apprensione di tradirsi e di essere infine smascherato. E la comunicazione tra un mentitore e l'altro, o tra un mentitore e la sua vittima, non può essere altro che comunicazione tra monadi separate, tra solitari destinati a parlarsi all'infinito, ma giammai ad amarsi.

La temporalità della compiacenza

Il tempo della finzione è allora un tempo inautentico, poiché è continuamente frazionato e sempre assillato dalla possibile disillusione. Per questo la coscienza si crea una dimensione in cui essa riesca a salvaguardare la sua integrità, a dispetto di ogni sua mancanza e nonostante la sua costituzionale impurità. Sapendosi menzognera e precaria, essa cerca una forma artificiale di sincerità e, per far ciò, modella una temporalità ideologica che possa rispondere alle sue esigenze. Qui toc-

chiamo un tema che rappresenta per Jankélévitch il prototipo di tutte le differenziazioni della menzogna e che è in cima alla lista delle possibili dissimulazioni. Si tratta del vizio capitale di ogni intenzione morale, il «virus filtrante» in ogni virtù buona (TV³, 387): la compiacenza, ossia la regina delle dissimulazioni, in quanto finzione esponenziale.

Innanzitutto la coscienza si proclama sincera e, in tal caso, le si può credere, perché la buona fede non le fa certo difetto. Ma al di là di questo primo livello ci si può accorgere che la sua sincerità non è di buona qualità, poiché il sospetto di una riduzione a spettacolo di quella buona intenzione si insinua fin dal momento in cui il soggetto ha cominciato a fare dichiarazioni di fede e proclamazioni di sincerità. Il dubbio è del tutto legittimo, poiché il vizio è identico a quello dell'uomo che non è capace di agire: parla, discute, mette in bella mostra le proprie qualità e disquisisce sui minimi motivi di un'azione che continua a procrastinare. Si ha ragione a diffidare di ogni affermazione fatta ad alta voce, e persino la stessa coscienza non è convinta di se stessa: perciò, dice Jankélévitch, è una semi-coscienza; essa è stata gettata in scena senza volerlo e di ciò si rende conto. Ma a partire da questo momento si trova a suo agio e prende gusto a recitare il suo ruolo e a gonfiarsi il petto. Il peccato di compiacenza, in effetti, può inquinare anche una coscienza buona, perché è capace di portare in scena anche la migliore intenzione. Così la spontaneità, quando vuole una cassa di risonanza, perde il suo slancio e si cristallizza in forme stereotipate. Un'azione eroica e coraggiosa diviene una farsa quando si aspetta l'applauso; un atto di carità è un'impostura quando esige una ricompensa (AVM, 193). Infine, l'*io* guasta la sua più autentica «ipseità» quando si vuole sostanza o spirito assoluto.

L'origine della compiacenza è, come d'altronde nel caso della menzogna, il tempo. Anche ogni creazione ideologica ha una natura temporale. Infatti la buona intenzione sorge nell'istante, che è il *minimum* impercettibile di temporalità e per questo impedisce alla coscienza di tornare a sé, di guardarsi allo specchio. L'istante determina il carattere incosciente e innocente dell'azione, al suo livello primario e immediato. Da questo momento la coscienza è tesa tra il bagliore fol-

gorante di questa discontinuità e l'apertura infinita a una temporalità continua, di cui essa ha a disposizione tutti i mezzi: il linguaggio, le maschere, le scene teatrali, gli spettatori. Essa non ha la forza di portare il pesante fardello della dissociazione tra soggetto e oggetto, essere e conoscenza, tempo e morte; per cui cerca di superare la tragicità di questa situazione e aspira a divenire il tutto, si appropria dell'intero mondo e si paragona persino a Dio. Non si accontenta di essere e di vivere, ma vuole vedersi «essente», nel mentre in cui vive, e per questo sfrutta tutti i suoi poteri. Il soggetto pretende così di riunire il ruolo di attore con quello dello spettatore, contemplando dall'esterno ciò che è all'interno e riuscendo a essere simultaneamente io e tu (TV³, 198).

Ciò succede quando il tempo puntuale dell'istante si dispiega nell'intervallo e la scintilla disparente diviene la piena luce del pensiero e dell'idea. Secondo Jankélévitch l'idealismo metafisico non è che il prodotto di un medesimo peccato originale della coscienza, di un'attitudine ad allestire uno spettacolo altrimenti non rappresentabile. Si tratta ancora dei sempre attuali *idòla theatri* di baconiana memoria, o anche della teoria del *divertimento* di Blaise Pascal. Inizialmente la coscienza aveva quasi un'esigenza vitale a mascherarsi, per nascondere la realtà della sua finitudine, sottrarsi all'irreversibilità del tempo e rinviare all'infinito la preoccupazione della morte. Ma successivamente ha cominciato ad approfittare di questa legittima difesa e a sovrapporre maschera a maschera. Una volta valicato il limite tra verità e finzione, il soggetto viene preso, dice Jankélévitch, da una «frenesia passionale»; abbondando della propria impurità, l'essere impuro accelera a volontà questo «processo di peggioramento» e «non smette di ispessire la poltiglia in cui si è tuffato» (PI, 160). Come l'apprendista stregone, egli resta vittima dei sortilegi che ha scatenato.

In questo modo la coscienza sfrutta il suo potere di ripetizione: l'istante è novità che sgorga; esso mantiene la sua vitalità grazie alla sua unicità temporale; invece la «secondarietà» è sempre colpevole (PI, 32), perché la ripetizione fa violenza alla «primultimità» originaria. Da qui il soggetto tende ad abusare di questa straordinaria facoltà: se ha potuto ripetere una volta una cosa che non doveva essere ripetuta, nulla

FENOMENOLOGIA DELLA FINZIONE

impedisce di applicare questo potere alla ripetizione stessa, generando così un processo interminabile. Se la coscienza si è guardata una volta allo specchio, essa potrà aggiungerne un altro che rifletterà il riflesso. Dopo il raddoppio della coscienza dell'intuizione, e in seguito della coscienza di questa coscienza, il soggetto può cominciare a vivere di rendita, mentre la sua forza creatrice comincia a esaurirsi.

Dapprima la coscienza si costruiva architetture stabili in cui poter soggiornare, ma ormai questo edificio si rivela costituito da diversi gradi sovrapposti, una babelica torre arbitraria e non controllata. Nel peccato originale e nella «malattia iniziale» della soggettività si innestano altri peccati e altre «malattie secondarie» (PI, 140), che si moltiplicano e si ripercuotono sui primi. Una tale composizione infinita di elementi si chiama *complicazione*. Man mano che la coscienza progredisce nelle sue determinazioni esponenziali, l'atto originario indietreggia fino a sprofondare nell'oblio. Come il mercurio esso sfugge a ogni tentativo di afferrarlo, mentre la coscienza che cerca di dirigersi su di esso rimane vittima di una suprema ironia. Da questo momento l'introspezione indefinita e la proliferazione di mostri ha la via libera.

Teoria dei mostri

In *L'austerità e la vita morale* Jankélévitch, seguendo Nietzsche, rileva che nella modernità vige un certo risentimento nei riguardi del piacere e dello spirito libero e vitale, ai quali l'uomo «puro» risponde con quella forma di espiatione che si chiama austerità. Convinto che la vita sia solo un lusso immeritato, l'uomo moderno s'infligge ogni sorta di penitenza e di autocensura, nell'attesa di meritare in futuro la grazia o la remissione dei peccati.

È questo un aspetto vagamente religioso e integralista della civilizzazione laica. Secondo Jankélévitch lo si può riscontrare nell'arte, nella politica, nella morale. Per esempio: invece di vivere tranquilli e felici, gli uomini del ventesimo secolo hanno scatenato le più terribili

catastrofi della storia. D'altro lato il filosofo nota uno spirito quasi ascetico nell'austerità di una certa arte contemporanea, soprattutto quella astratta e nella musica seriale. Egli interpreta queste espressioni di austerità come un velo che si pone al di sopra dell'alternativa tragica tra piacere e dolore (AVM, 119-120). L'uomo moderno si rende conto del dualismo e della dissociazione tra essere e apparenza nella quale si trova la sua esistenza, e per questo ne rifiuta il lato esteriore.

Tuttavia, persino il più austero spirito di rinuncia può essere toccato dal vizio di compiacenza, per esempio quando il suo contegno diviene moralità professionale e quando la sua gravità si manifesta solo per mettersi in mostra. A partire da qui si dischiude il percorso attraverso il teatro teratologico del mondo moderno. Dal momento in cui si è insinuato un minimo di contaminazione, dovuto alla presa di coscienza sull'immediato, l'uomo cessa improvvisamente di aderirvi e inizia a caricarlo freneticamente di pesi metafisici, come concetti, sostanze, idee prestabilite, e di conseguenza a generare e sovrapporre l'una sull'altra strutture ideologiche e culturali. Man mano che procede l'uomo perde il controllo della situazione, che finisce per diventare indipendente e ineluttabile. Il carattere teratologico delle strutture così costruite riguarda l'inquietante sproporzione tra le parti giustapposte. Benché create dallo spirito umano, esse hanno raggiunto delle dimensioni sovrumane, non più dominabili né paragonabili a una forma ragionevole.

All'inizio vi è una *alterazione*, che è del tutto artificiale, ossia una modificazione qualitativa della realtà a livello immediato e intuitivo. Si assiste inoltre a una *deformazione* quantitativa, che «ingrandisce o rimpicciolisce il formato» di una cosa; poi vi è l'*antegoria*, che mente «per contrarium», e la *fabulazione*, che inventa di sana pianta e crea da capo a fondo una del tutto nuova e falsa realtà (TV^{2.1}, 195).

Jankélévitch ci parla dunque dei differenti tipi di mostri così costruiti. La «coscienza di coscienza» è la prima figura dei *mostri della decadenza*: avendo dimenticato l'intuizione, lo spirito che non riesce più a rinnovarsi qualitativamente si ingrandisce quantitativamente in una reiterazione sterile e meccanica di se stesso. Si attua qui, secondo Jankélévitch, lo spirito borghese e l'economia capitalistica, fondata sul-

FENOMENOLOGIA DELLA FINZIONE

l'accumulazione dei profitti e l'arricchimento a ogni costo. In seguito, soprattutto nell'arte, l'esecutore tende a differenziarsi dal creatore e la forma dal contenuto (*testa senza corpo*), per via di un'ipertrofia incontrollata del linguaggio (*mostri della disgiunzione*), il quale diventa, in un certo qual modo, pura effusione barocca, indipendente dal senso e dalla sua originaria natura comunicativa.

L'aspetto temporale di questa propensione riguarda l'impossibilità per l'uomo di cogliere l'istante e di aderire all'intuizione. Piuttosto che esporsi allo scioccante subbuglio provocato dal pensiero della morte e all'impari battaglia contro l'irreversibile, egli preferisce dispiegare la sua esistenza nella «calcificazione» della futurizione e di una durata inautentica. A partire dall'inserimento nel divenire e nel tempo empirico e quidditativo, ha inizio la decadenza; in tal senso ogni civiltà e ogni progresso possono rientrare nell'ambito della decadenza, che si esprime nelle forme dell'austerità, dell'economia, della dissimulazione. È a questo livello che si può toccare il limite estremo dell'aberrazione teratologica.

Ma succede che, nel momento in cui si è completamente smarriti e si è raggiunto il culmine della complicazione e dell'orrore, quando la misura della finzione ha raggiunto il suo massimo, la stessa forma dell'apparire che tanto ci spaventava rivela nel contempo un suo lato nuovo, sì che la nostra diffidenza può trasformarsi in fiducia (AVM, 215ss). È qui che ci si rende conto che le stesse maschere che avevano ricoperto una realtà scomoda ci svelano un lato differente e ci aprono un senso inatteso.

La svolta della litote ironica: dalla sincerità ipocrita all'ipocrisia sincera

Effettivamente è impossibile discernere con precisione dove finisca la menzogna e dove cominci la verità: ciò deriva dal fatto che tutto ciò che è umano non può essere mai localizzato tra due estremità e che il

«ribaltamento dal Per al Contro» e il «rimbalzo dal Contro al Per» si alternano continuamente tra loro (PI, 228). Il chiasmo tra piacere e dolore della nostra condizione ibrida e mista è all'origine del raddoppiamento della buona volontà nella possibilità della cattiva; ma, d'altro lato, la cattiva volontà «suppone immediatamente come suo correlato la possibilità della buona» (PI, 120). La coscienza, cessando inevitabilmente di aderire a se stessa (in questa completa aderenza consisterebbe la vera sincerità, l'innocenza purissima), diviene bugiarda; viceversa «la possibilità della menzogna è data con la coscienza stessa, di cui misura insieme grandezza e bassezza» (TV^{2,1}, 182). Al pari di Nietzsche e di Pascal, Jankélévitch caratterizza qui l'umanità come intermediaria tra bestialità e santità, in modo tale che non è più possibile distinguere l'una dall'altra. Succede che «chi vuole fare l'angelo fa la bestia» e chi vuol essere serio fa il buffone; e inversamente chi si mostra bestia può rivelarsi un angelo e le esibizioni dei clown o dei guitti possono contenere maggiore sincerità delle parole di un serio oratore che ostentatamente si dichiara veridico.

In linea di principio la menzogna non costituisce un ostacolo alla verità: sta all'uomo, alla sua scelta e alla sua volontà, essere o no «l'annunciatore o il buon conduttore» della verità (TV^{2,1}, 204). Grazie alla propria complessità e alla libertà di cui dispone, la coscienza moltiplica i propri poteri, al punto che può emergere una minima possibilità di scorgere in essa la via di una sincerità non sospetta. L'uomo d'altronde può infrangere in un colpo tutte le false superfici e smascherare in modo brusco ogni inganno. Questa è la via più diretta e immediata per scoprire le imposture.

Ma pur essendo chiara e semplice, questa via non è sempre perseguibile. Quando si è immersi in un mondo di continui raggiri, è difficile dare fiducia a chicchessia. Nella nostra condizione esistenziale, ma anche storica e culturale, noi abbiamo a che fare con ogni genere di mostruosità e di travestimento, e per questo, secondo Jankélévitch, siamo pressoché obbligati a seguire vie indirette e affrontare in modo obliquo il reale. Quindi persino chi è animato da buona fede è costretto a mascherare la sua buona intenzione, per metterla al riparo da una cat-

FENOMENOLOGIA DELLA FINZIONE

tiva interpretazione. È meglio mentire piuttosto che scambiare la propria verità con denaro falso. Come avviene che in un mondo violento spesso occorre difendersi con la violenza, così contro la menzogna bisogna rispondere con la menzogna. «Nel nostro mondo di miseria – dice Jankélévitch ricordando Baltasar Gracián – e nell'attesa che gli uomini possano amarsi l'un l'altro, l'arte gracianesca dell'inganno, violenza secca, è preferibile ai roghi dell'Inquisizione! In tal senso, ahimè, la menzogna è certamente il male minore!» (TV^{2,1}, 200).

In determinate condizioni è necessario fingere, altrimenti si rischierebbe di non essere creduti da nessuno e il nostro discorso sulla sincerità diverrebbe sterile e inutile. Gli spettatori non crederebbero mai a un'uscita di scena: crederebbero piuttosto a una trovata registica o a un'ennesima briconata. Il pubblico è troppo avvezzo a essere ingannato; perciò si guarda bene dal farsi ancora una volta raggirare. Esso è ormai abituato a ogni risma di ciarlatani e di imbonitori, anche a quelli che hanno proclamato ad alta voce di non esserlo. Sarebbe allora preferibile che l'attore, per poter trasmettere un messaggio buono, sfruttasse tutti i suoi trucchi e i suoi camuffamenti e, invece di spogliarsi dei suoi costumi e urlare la sua denuncia contro ogni finzione, che stesse al gioco e rivestisse fino in fondo il suo ruolo. Il valore della sua rappresentazione non dipenderà allora dagli abiti in sé o dal senso letterale delle sue parole, ma dalla *maniera* con la quale li indossa e recita, dall'andatura, dallo *charme* (PI, 128). In questo caso, infatti, l'esteriorità non assumerà più un'apparenza teratologica, non essendo la forma dissociata rispetto al contenuto; anche il mostro più terribile si rivelerà dotato di un fondo di bontà; si sarà così coscienti che anche i mostri, finora tanto spaventosi, non sono che degli inoffensivi pupazzi di cartapesta. E d'altronde l'imitazione di un gesto, di un'azione, di una frase, non sarà più mera ripetizione meccanica e insulsa, bensì «ri-creazione» intuitiva e mimetica, portatrice di un buon esempio.

Per quel che concerne il linguaggio, dopo questa svolta esso non sarà più appannaggio degli impostori e dei sofisti. Il «logos oratorio» ha una propensione a mostrarsi franco, chiaro e spontaneo, per meglio nascondere la frode. Ma per Jankélévitch «non è sufficiente affettare

rigidità per ritrovare la spontaneità» (AVM, 39); «come la bellezza non ha sempre la forza di irradiarsi fino alla superficie di un bel corpo, ma si nasconde dietro l'apparenza di brutte forme, così la verità non si esibisce sempre nella visibilità del discorso verace» (TV^{2,1}, 224-5). Ciò significa che bisogna diffidare di coloro che dicono «io sono sincero» ostentando un'espressione grave. È invece meglio seguire coloro che si travestono da ciarlatani e da buffoni, rimanere sedotti dai loro occhi attraenti, dalle loro melodie, dai loro virtuosismi. È vero, entrambi approfittano del linguaggio, amplificandolo e sfruttandolo con la stessa enfasi. Ma la sottilissima e quasi impercettibile differenza sta proprio nel *quasi niente* dell'intenzione, che muove la loro andatura e cambia di segno in modo molto netto una medesima espressione. È la maniera di esser bugiardi che muta il senso della bugia. Perfino abusare del linguaggio, che per sua essenza è comunicazione e non misconoscenza, può riferirsi a un'intenzione che regola l'azione e si rivolge all'altro che ascolta.

Vi è allora, paradossalmente, una verità della menzogna, poiché il mentitore lascia esprimere dai suoi travestimenti «un certo genere di verità» (TV^{2,1}, 213). Così la simulazione, come il linguaggio e la materia, diviene nel contempo organo e ostacolo del suo contrario, l'opposizione e parimenti la condizione di possibilità. Ci si deve rassegnare al fatto ineluttabile che «l'uomo secerne la menzogna come il ragno la tela» (PI, 163), ricorda Jankélévitch con una metafora baconiana che sottolinea tanto la necessità vitale della menzogna quanto la sua fragilità; ma anche, in un certo senso, il suo fascino. «Decifrando» la menzogna il mentitore può apparire paradossalmente veritiero (TV^{2,1}, 205ss.). Una volta perduta per sempre la sincerità prima, il risultato della buona intenzione non può essere altro che una «sincerità seconda», o «ipocrisia sincera», nella quale la contaminazione della verità cede il passo alla rovesciata contaminazione della menzogna.

La necessità di mentire

Avvenuto tale ribaltamento dei valori, la menzogna non assume più quel carattere individualista ed egoista sopra descritto, finalizzato a un interesse puramente pratico o anche psicologico. D'ora in poi la dissimulazione può diventare mezzo di comunicazione e di solidarietà con l'altro. Paradossalmente, con un'inversione chiasmatica del tutto singolare, ciò che per definizione impediva la mutua trasmissione tra gli esseri e impediva qualsiasi forma di simpatia intersoggettiva, diviene l'intermediario privilegiato di una comunicazione altrimenti compromessa. Ciò che era ostacolo diviene improvvisamente organo di una benevolenza altrimenti destinata all'oblio.

Un medico mente al suo paziente per senso di pietà, poiché la verità in tal caso potrebbe far lui del male. Chi nasconde la verità ai nazisti mente dal punto di vista logico, ma è veridico dal punto di vista etico, poiché serve una buona causa. E d'altronde un'amante si adopera in mille simulazioni per mettere alla prova la fedeltà del compagno. In questi esempi, che Jankélévitch propone spesso nei suoi testi per sostenere la necessità etica della menzogna, riscontriamo il chiasmo tra verità oggettiva – ossia letterale, secondo lo stato delle cose – e verità «pneumatica», o spirituale, che ha spesso bisogno di dissimularsi per essere efficace. L'incrocio dei valori e l'intersezione tra punti di vista differenti provoca dunque il paradosso di una verità menzognera e di una menzogna veridica.

Innanzitutto chi conosce la verità potrebbe obbedire al principio astratto che impone di dirla a tutti i costi. Ed effettivamente, in assenza di impedimenti, è sempre meglio esser sinceri. Ma una tale astrazione non tiene conto dei casi particolari e delle circostanze concrete. Nel nostro mondo i valori sono incrociati e ogni statica gerarchia ha perso la

sua consistenza. Per servire la moralità non possiamo essere fedeli a un modello morale eterno, poiché una veridicità spinta all'estremo finirebbe per virare nel suo contrario e la scelta della verità assoluta potrebbe significare volerla rendere impossibile (TV^{2,1}, 251). Diviene quindi legittimo tollerare delle piccole deroghe e sospendere la legge nei dettagli, «in modo da ammorbidirla nell'insieme» (TV^{2,1}, 260). Se seguiamo dei principi etici inossidabili rimarremmo tranquilli solo con la nostra coscienza, gonfiata dalla compiacenza, senza considerare il male che la nostra apparente purezza riuscirebbe a provocare. Ma allorché abbiamo a che fare con una temporalità che ha definitivamente minato la solidità dei valori e spezzato il cerchio della soggettività autoriflessiva, allora l'interesse non può più essere egoista e imperniato sull'io, ma sarà invece aperto a qualsiasi scambio con gli altri uomini. Per intraprendere questo dialogo sincero e amorevole l'uomo ha ora il diritto e, in un certo senso, il dovere di servirsi della menzogna e della dissimulazione, perché ormai sono divenuti i migliori veicoli della comunicazione altruista.

«Noi dobbiamo permettere che la giustizia e la verità nascondano provvisoriamente il loro vero volto, se questa è la condizione della loro sopravvivenza» – dice Jankélévitch opponendo l'imperativo vitale della menzogna alla sterilità dell'imperativo kantiano (TV^{2,1}, 252). E inoltre: «Il dovere di esser veraci trova naturalmente il suo limite nella cattiva fede che ha a suo servizio la dialettica per sopprimerlo» (*ib.*, 253). Ciò vuol dire che è preferibile la buona fede di una cattiva coscienza bugiarda alla cattiva fede di una buona coscienza sincera. Per Jankélévitch occorre sostituire a una verità letale una «feconda ironia», che è una forma asintotica della litote: colui che «è» ma dice il contrario (TV^{2,1}, 231), colui che dice ciò che non pensa o colui che dice «no» quando è sollecitato a dire sì e «sì» quando è sollecitato a dire no (AVM, 216), tutti costoro si sottraggono ironicamente alla violenta inquisizione di una morale borghese che ama solo verità logiche e letterali. La loro menzogna è moralmente salvata dallo spirito d'umiltà che manca alla veracità dei cattivi: ed è per questo che una veracità cattiva ed enfatica si rivela tantopiù bugiarda e ingannatrice.

FENOMENOLOGIA DELLA FINZIONE

La menzogna insomma ha due facce: la prima è mortifera e «diabolica», perché vuole *veramente* il male; essa nasconde la sua malevolenza sotto gli abiti eleganti e impeccabili della morale comune e della sincerità ostentata. L'altra invece è vitale e «demonica», poiché si serve dei mezzi e degli abiti del diavolo per sconfiggere il *vero* diavolo. Se sappiamo che la dissimulazione non è più appannaggio del solo principio della malevolenza, allora si avranno maggiori strumenti critici per discernere tra differenti travestimenti.

Infatti l'intervento del diavolo nel mondo è «metalogico e antilogico» (PI, 155), in quanto inganna anche il matematico che sta sommando $2+2$, sposta le lancette degli orologi e fa cadere gli uomini in un iperbolico «stordimento». Se a tale situazione non sappiamo opporre che un principio alternativo, la sovranità dell'Essere contro «l'apostolo del nulla», il male resterà invincibile. Se invece eludiamo la scelta tra il genio buono e il cattivo, il confronto non sarà impossibile: bisognerà combattere il diavolo con le sue stesse armi, con gli stessi artifici e sortilegi che egli ha finora impiegato.

Al livello della menzogna agisce infatti un'intenzione, ossia una tendenza, un'energia infinitesimale, un *quasi-niente*, e non dei blocchi metafisici rigidamente contrapposti. Il carattere temporale e spirituale («pneumatico») della dissimulazione fa cadere dal suo Olimpo ogni principio assoluto che sia stato innalzato ideologicamente sopra la testa degli uomini, sulla loro sofferenza e sull'ingiustizia che regna nel mondo.

Jankélévitch non esita quindi a rifiutare ogni pregiudizio purista e idealista, che egli denuncia in modo ancor più corrosivo, poiché lo affronta sull'instabile terreno del tempo. Il tempo è indice della nostra debolezza e ricondurre l'essere al tempo significa scoprire la vera natura della realtà, anteriore a ogni mistificazione ideologica. Il tempo agisce da tergo, smaschera e accusa le imposture, come una platea che manifesta la sua insoddisfazione fischiando gli attori sulla scena. Esso assomiglia al *gaffeur* della fiaba di Andersen, al bambino che con innocenza distrugge la credulità dei benpensanti. Esso porta nel suo flusso

continuo ogni impurità e contamina le pretese della soggettività a essere totale e solida.

Solamente così, con l'opera di corrosione del tempo e il disincanto della menzogna, si può ritrovare una dimensione reale che la metafisica razionalista aveva coperto sotto una stratificazione di dissimulazioni successive.

- I -

CAPITOLO SECONDO

L'ORDINE TUTT'ALTRO DELLA TEMPORALITA'

*“Mi accontenterei di essere ricordato come una leggera brezza.
La pittura è un pensiero che esita e che non finisce”*
Zoran Music

Tempo e istante

Nelle pagine precedenti abbiamo posto l'accento più volte sul forte legame esistente tra temporalità e finzione, tra tempo e menzogna. Per fingere e truffare occorre almeno un lasso di tempo, così come occorre tempo per saper mantenere i propri propositi bugiardi e restare coerenti con l'intenzione menzognera. D'altronde abbiamo notato che persino la sincerità è implicata con il tempo, ma in modo negativo, poiché nell'interruzione del corso del tempo, ossia nell'istante, non si può più continuare a mentire; e d'altra parte solo l'istante può inaugurare l'inizio di una nuova temporalità, quella della verità e della fedeltà.

Sembra dunque che il tempo sia la condizione di possibilità dell'opposizione dialettica tra verità e menzogna, che caratterizza completamente la nostra esistenza. Esso appare come il bilanciere su cui due

pesi opposti possono oscillare e nel quale la nostra vita si equilibra. Per queste ragioni ora ci sembra opportuno analizzare questo problema in modo più approfondito.

Innanzitutto è l'esistenza empirica a seguire fedelmente il corso del tempo, poiché è immersa nella temporalità della natura e dell'evoluzione biologica. Come tutte le cose e gli esseri viventi, noi subiamo questo tempo senza potervi intervenire attivamente. Ma, nello stesso tempo, noi stessi siamo questo tempo, poiché la nostra vita naturale e la nostra azione volontaria trovano la loro coincidenza solamente a livello temporale. Perciò, immersi nella continuazione del divenire, non ci è dato modo di osservare il tempo con uno sguardo d'insieme nella sua totalità. Noi viviamo senza vederci vivere: questa è la condizione di un'innocenza incurante della propria condizione, che vive felicemente senza affrontare i gravi problemi dell'origine dell'essere o della morte. In questo modo l'istante è vissuto – come direbbe Ernst Bloch – nella sua oscurità, nella sua «latenza».⁷ Per conoscere il tempo invece occorre in un certo modo sottrarsi, ossia osservarlo come un oggetto separato, come una realtà statica.

La sola possibilità di guardare il tempo è, paradossalmente, di fermarlo, ovvero, il che è lo stesso, di negarlo. Questa operazione, tipicamente scienziata e intellettuale, trova la sua giustificazione nell'intenzione utilitaristica e pragmatica dell'uomo d'azione, sia egli scienziato o borghese, che deve necessariamente *porre* dei punti di riferimento nel reale, per poterlo controllare e prevedere. La spazializzazione del tempo, già denunciata da Bergson, diviene allora condizione di possibilità della scienza, dell'economia e persino della vita quotidiana. Quanto all'istante, esso sembra qui essere ridotto alla sua insularità puntuale e atomistica, a una cifra o all'anello di una catena. Il tempo

⁷ Su questo aspetto, come per molti altri (lo stupore, la temporalità, l'istante, l'evento, l'utopia) le somiglianze tra il pensiero di Jankélévitch e quello di Ernst Bloch sono notevoli. A questo proposito vedi Gianfranco Gabetta, *Il mistero in piena luce. Filosofia e musica in Jankélévitch*, in "aut-aut", 1987, 219, pp. 69-80 e *Figure dello stupore in Ernst Bloch*, in AA.VV., *Figure dell'utopia. Saggi su Ernst Bloch*, a cura di G. Cacciari, F. Redi Editore, Avellino 1989, pp. 343-356

L'ORDINE TUTT'ALTRO DELLA TEMPORALITÀ

globale, d'altra parte, risulta essere la somma spaziale e aritmetica di ogni istante preso singolarmente.

Vista in questi termini la temporalità è sicuramente chiara e trasparente, nonché maneggevole, dato che i suoi elementi sono intercambiabili; essa però ha perduto il suo carattere specifico di tensione dinamica e di movimento imprevedibile, poiché il tempo e l'istante sono qui solidali e non opposti in modo dialettico. La loro opposizione emerge allorché ci si rende conto della specificità dell'istante, ossia il suo carattere di frattura in rapporto al tempo. Se il tempo scorre, l'istante interrompe; esso è un taglio improvviso, senza alcun legame o compromesso con la continuità. L'opposizione è affatto radicale: non è il caso più di contabilizzare il tempo disponibile o di ridurlo al suo minimo concepibile, in modo che esso si presti a una qualche manipolazione. L'istante sfugge alla suddivisione metronomica, in quanto per definizione non dura. Esso è un'uscita, drastica e brusca, dal divenire e dalla dicotomia del tempo.

In questa particolare opposizione il problema tuttavia si complica: certo, l'istante può essere considerato soltanto come la negazione di ogni temporalità; ma esso è inserito pur sempre nella temporalità. L'istante infatti non nega il tempo in modo nichilistico, come un assoluto che si oppone a un altro assoluto. Non vi è qui una negazione iperbolica per la quale il positivo cancella totalmente il termine contraddittorio. L'istante non annulla che una certa maniera di considerare il tempo, non nega che una sfaccettatura, e attraverso questa negazione fa emergere per contrasto un'altra temporalità, la quale può sorgere solo a condizione che la negazione precedente sia stata superata. L'istante quindi nega il tempo confermandolo. D'altra parte il tempo può dispiegarsi solo se oltrepassa l'insularità dell'istante. Per essere efficace esso ha bisogno del momento intemporale del cominciamento, così come la volontà, per produrre un'azione, ha bisogno dell'istante della decisione.

Al di fuori di questa dialettica il tempo non sarebbe che ripetizione meccanica e iterazione, mentre l'azione sarebbe soltanto imitazione pedante di un modello. Tra la temporalità iterativa e la temporalità creatrice esiste una differenza di natura, stabilita dall'incommensu-

racilità reciproca esistente tra l'istante e l'intervallo. Tra essi vi è soluzione di continuità, non passaggio concreto. Rifacendosi a Kierkegaard, Jankélévitch dice spesso che l'istante è un salto immediato e inatteso al di fuori del tempo, anche se ugualmente resta al suo interno.⁸ Ma per saltare bisogna pur sempre prendere uno slancio, combattere una resistenza e, per definizione, passare da un «luogo» all'altro. La negazione di cui abbiamo parlato si pone a un livello superiore e diverso, che è un ordine «tutt'altro».

Le ragioni di un ordine «tutt'altro»

Per Jankélévitch la determinazione di un ordine «tutt'altro» riguarda il superamento del razionalismo e del connesso dualismo. Per il platonismo l'ordine coincide con l'intelligibilità dell'essenza che si oppone al disordine della realtà sensibile e diviene prototipo e paradigma di quest'ultima. In tal senso il tempo è da un lato degradazione e transizione, dall'altro si solidifica in eternità e immortalità, cioè la negazione e l'idealizzazione del divenire. Ma secondo Jankélévitch questo dualismo rimane imprigionato nelle aporie della filosofia del *logos* assoluto, del formalismo e dell'ottimismo razionalista, che per lui sono *filosofia seconda*. Secondo questa prospettiva l'esistenza empirica troverebbe un'astratta duplicazione nel mondo metaempirico del sistema speculativo, ma perderebbe tutta la sua immanente vitalità e la sua forza creatrice. Per uscire da questa alternativa occorre secondo Jankélévitch rivolgersi completamente in un'altra direzione ontologica, che non sia una mera riproduzione di un ordine di valori e una nuova gerarchia di concetti: si tratterebbe di una terza via, i cui parametri non sono più paragonabili ai precedenti. Qui non si avrebbe più a che fare con l'intelligenza, ma con l'intuizione; tra soggetto e oggetto non ci sarebbe più un

⁸ Sul rapporto Jankélévitch-Kierkegaard, vedi Hélène Politis, *Jankélévitch interprète de Kierkegaard*, in "Lignes", n. 26, 1996, pp.77-88

L'ORDINE TUTT'ALTRO DELLA TEMPORALITÀ

rapporto di coincidenza o di comprensione, ma di *tangenza*; l'essenza poi non sarebbe staccata dall'esistenza, ma quest'ultima si ritroverebbe, nel modo più spontaneo, a *essere*, senza perdere il suo carattere specifico di concreta immanenza.

Dal punto di vista temporale la dimensione tutt'altra è una temporalità che Jankélévitch chiama *quodditativa*, distinguendola dal tempo *quidditativo* del razionalismo e della scienza. L'istante è la possibilità del tempo e il tempo è la possibilità dell'istante, ma entrambi hanno come imprescindibile condizione di possibilità la temporalità del tempo, cioè una dimensione superiore che conferma e supera le precedenti. È una temporalità che sfugge a ogni tentativo di spazializzazione e di nichilizzazione: essa è, dice Jankélévitch, «insopprimibile», poiché sorge continuamente anche quando si cerca di rimuoverla o di eliminarla. Si tratta del tempo irreversibile, che non può sfuggire al destino di nascita – invecchiamento – morte, e per questo non può essere né rivoltato né eluso. Noi possiamo, da un punto di vista quidditativo, riprodurre un avvenimento passato, ripetere le medesime circostanze in cui è accaduto e quindi annullare la distanza che lo separa dal presente. Ma nessuna finzione e nessuna memoria può restituirci il passato nella sua unicità *semelfattiva*, ossia il *fatto* che esso una volta e una sola volta sia stato.

Similmente in *Matière et mémoire* di Bergson, il passato attinge a una dimensione assoluta e incancellabile, superiore agli stessi tentativi della memoria di coglierla, mentre in *Durée et simultanéité* la temporalità unica e reale della durata concreta supera ogni ipotesi fisica e matematica. Anche Jankélévitch si avvicina a una temporalità indipendente, a livello ontologico, sia dalla psicologia e dalla volontà sia dalla scienza e dal pensiero teorico. In effetti il nostro rapporto con il passato sfugge all'alternativa dualista tra essere e non essere, poiché se è vero che il passato non può ripetersi, così esso non può essere nullificato. La morte e il nulla possono distruggere l'essere, ma non hanno tuttavia alcun potere sull'*esser stato* di questo essere, ossia sul fatto che una vita sia stata vissuta. Ciò implica che un fatto appartiene all'esperienza em-

pirica, vissuta al di qua di ogni operazione intellettuale, come la negazione e l'idealizzazione.

Ma per meglio comprendere questo rapporto ontologico occorre fare un salto dalla temporalità in cui si pone questa alternativa alla temporalità quodditativa in cui può essere legittimo individuare un *tertium datur*, che è un quasi-essere o un quasi-niente. La passeità del passato si riferisce infatti all'ordine della temporalità superiore in cui l'essere, benché sprofondato nell'oblio e divenuto ormai non-essere, rimane tuttavia qualcosa. Il *fatto* di essere stato costituisce un *surplus* intermedio tra essere e nulla, tra presente puro e passato puro. Il passato non c'è più ma l'essere-stato è qualcosa; il passato non è niente, ma la sua «passeità» è un *quasi niente*.

Tutto ciò non sembrerà paradossale se si distinguono bene i differenti livelli in cui si situano il dato quodditativo e la cosa quodditativa. Sono due gradi da non confondere, perché tra il puro fatto e il *fattoche* vi è un abisso invalicabile. In un certo senso il *quid* sta al *quod* come il contenuto sta alla forma; nell'ordine superiore della temporalità non si può più considerare questo o quel fatto nelle sue connotazioni precise, ma solo il fatto di quel fatto, il fatto irrevocabile che è stato fatto. Si può manipolare, intercambiare e ripetere un dato nella sua insularità empirica. Si può anche accelerare e rallentare il tempo in cui tale fatto avviene, che è perciò tempo empirico (IN, 106). Ma il livello del tempo metafisico è completamente diverso: per quanto si cambino le cose, dissimulandole dietro l'apparenza o ripetendole a piacere, il tempo del tempo, ossia la quoddità del tempo, non viene minimamente lambita da queste operazioni, che rimangono fisiche, meccaniche e intellettuali.

Si ha quindi una sorta di impassibilità del tempo superiore, un'indifferenza a ogni umana macchinazione, a ogni tentativo di eludere l'irreversibile e sfuggire alla morte (IN, 115). Questi tentativi assomigliano ai movimenti del viaggiatore che crede di aumentare la velocità della barca semplicemente spingendo la parete della sua cabina (PI, 191). Il suo sforzo è evidentemente vano e illusorio, mancandogli punti d'appoggio esterni per poter influire sul movimento generale dell'im-

L'ORDINE TUTT'ALTRO DELLA TEMPORALITA'

barcazione; i due moti sono del tutto incomparabili, rappresentano degli assoluti inconciliabili, poiché appartengono a degli ordini completamente differenti. Il movimento superiore ingloba ovviamente l'inferiore, ma non avviene il contrario. Tuttavia la sua influenza inglobante non intacca la ragione sufficiente dell'ordine inferiore, cioè lo spostamento fisico delle pareti all'interno della cabina, mentre al livello superiore tutti gli oggetti della stessa, compreso il viaggiatore, devono necessariamente seguire lo spostamento generale della barca, indipendentemente dalla loro posizione nello spazio interno. Ne consegue che l'ordine temporale cui la barca appartiene è tutt'altro rispetto a quello della cabina. Nello stesso rapporto si trovano temporalità quodditativa e realtà quodditativa. I due ordini sono indifferenti dal punto di vista empirico; invece, dal punto di vista metafisico, la quoddità influenza la quiddità, ma non ne è influenzata e ne è indifferente, come il destino, che non viene intaccato dalle umane preoccupazioni ma influenza la vita di tutte le creature.

I gradi della coscienza

La differenza di livelli, verificata in campo ontologico, si riflette sulla coscienza producendo la relativa stratificazione.

Innanzitutto l'*incoscienza* è immersa nella confusione del tempo: essa si pone al di qua di ogni cura temporale, vivendo il tempo con un'innocenza pressoché infantile. Perciò l'incoscienza è sia noncuranza che innocenza «citeriore», ossia non ancora rinchiusa nello «statuto dell'alternativa» (TV³, 199): la creatura non è ancora costretta a scegliere tra *essere* e *sapere*, tra vivere e conoscere. La sua unica preoccupazione è di cogliere al volo le brevi e fuggitive occasioni di una temporalità istantanea e «folgorante» (PI, 224).

Quando il soggetto opta per un estremo dell'alternativa, cioè per il sapere, allora diventa *coscienza*; ma dal momento stesso in cui conosce la sua innocenza esso l'ha già perduta (se si sa innocente non lo è

più e se è innocente allora non lo sa ancora). Questo secondo livello si sovrappone al precedente come l'esigenza della chiarezza si sovrappone alle ambiguità del regime di confusione. Ormai la coscienza si pone sul piano dell'intellegibilità e per questo ha la pretesa di essere totale: riduce il tempo allo spazio, lo sottomette al sistema delle categorie, lo «sorvola» credendo di non venire intaccata dalla temporalità di questo tempo, dall'irreversibile, dalla caducità e fragilità dell'essere. Ciò dà allo spirito una certa sovrana tranquillità, mettendolo al riparo da ogni pericolo metafisico. Raggiunge quasi una forma di immortalità, poiché riesce in questa maniera a esorcizzare persino il pensiero della morte.

Ma tale coscienza, per quanto si voglia completa e inglobante, rimane incompleta e inglobata da una *sovracoscienza* di ordine superiore, una coscienza «sopralucida», sincera e trasparente, che riesce a sciogliere ogni confusione e tutte le ambiguità dei gradi precedenti in nome dell'ideale dell'innocenza perduta. Essa vorrebbe tornare all'età dell'oro dello stato di natura o al paradiso del buon selvaggio. Grazie a questa ingenuità la sovracoscienza conserva una dose di innocenza e di sincerità. Tuttavia, benché in buona fede, essa rischia di cadere, come la coscienza egoista, nel vizio della compiacenza, allorché, divenendo *coscienza di coscienza*, rimane ancora vittima del proprio *ego*. Se la sovracoscienza pura soffre in modo sincero della perdita dell'innocenza, la coscienza di questa coscienza inizia a «occhieggiare i propri meriti» e preferisce recitare la parte del sofferente piuttosto che soffrire realmente.

Ma infine vi è un ennesimo superamento: la *supercoscienza*, cioè una sovracoscienza della sovracoscienza, non lucida ma sovralucida. Questa volta siamo in un ordine veramente superiore, al di là di ogni raddoppio dei livelli. La supercoscienza non svela più soltanto una semplice macchinazione, ma le macchinazioni di una coscienza cosciente delle sue macchinazioni. Essa non smaschera solamente una finzione, lasciando intatta la possibilità che dietro la maschera si nasconda un'ipocrisia ulteriore, ma svela il fatto stesso di mascherarsi, la finzione esponenziale che è lo strumento di ogni machiavellismo e di ogni impostura. Come la sincerità può rivelarsi falsa, così la veracità

L'ORDINE TUTT'ALTRO DELLA TEMPORALITA'

può essere bugiarda: in ogni caso qui la coscienza non si rivela per quello che è, cioè una «cattiva buona coscienza», poiché il suo gioco tortuoso si può risolvere solo al di là delle proprie *impasses*.

Passando da un livello all'altro è evidente che ci troviamo di fronte a ordini differenti e incomparabili. Ognuno di essi si crede completo e totale, ma il successivo mette in crisi la pretesa globalizzante del precedente. Il rischio di caduta nella compiacenza e nella coscienza soddisfatta della propria virtù è in agguato a ogni livello. Ma la causa primaria di tutto ciò è per Jankélévitch un «presupposto sostanzialista», che minaccia sempre anche le migliori intenzioni. Il grado ultimo di sincerità rischierebbe anch'esso di cadere nella farsa, nella messa in scena della propria buona fede, smarrendo per questo motivo la propria più sincera sincerità. Jankélévitch dà a quest'ultimo passaggio una connotazione specificamente temporale, poiché la coscienza della coscienza, caratterizzata come compiacenza, trae la sua origine da un problema del tutto temporale.

Temporalità e sostanzialismo

Ogni slancio dello spirito può coincidere all'inizio con una tensione animata da buone intenzioni; ma ciò resta vero fino a quando la coscienza mantiene intatto il suo carattere di movimento. Dal momento in cui essa si cristallizza nella staticità della sostanza, tutte le sue propensioni perdono in vitalità e in creatività. La grazia dell'istante scompare a favore della compiacenza dovuta all'intervallo.

Infatti il soggetto può restare se stesso (*ipseità*) solo nell'istante, ma diventa coscienza e ipostatizza la sua sostanza ontica solo nel corso del tempo, quando *ha tempo* per dirigere lo sguardo su se stesso e riflettere sui propri atti. La riflessione è un ritorno verso un precedente atto dello spirito, una ripetizione che solleva il fatto accaduto dalla sua «collocazione» temporale originaria e lo sposta in un differente mo-

mento del tempo, dove esso non si trova più a suo agio. Fosse anche il fatto più spontaneo, dal momento in cui subisce un minimo spostamento temporale, esso perde la sua innocenza e la sua freschezza.

L'istante della decisione o dell'atto creativo è puntuale, infinitesimale: è ciò che Jankélévitch chiama *hapax* semelfattivo, primultimo, cioè l'elemento temporale minimale e unico, irripetibile e «insopprimibile», che in quanto tale non ha né durata né dimensioni. Esso è un bagliore, né oscurità né piena luce e quindi né niente né tutto, pur essendo tuttavia qualcosa, un *quasi-niente*. La sostanza invece, per porre se stessa in quanto totalità, ha bisogno di dispiegarsi nella durata, le occorre un'estensione, poiché una piccola punta non le basterebbe per sopravvivere, mentre un bagliore la renderebbe inafferrabile. Il suo desiderio primario è la sicurezza ontologica, cioè un terreno il più possibile ampio, nel quale potersi spostare in tutte le direzioni e poter esercitare la propria capacità di conoscenza e di concettualizzazione. L'istante è troppo minuscolo, troppo fragile e delicato per soddisfare le brame della ragione; il lasso di tempo, invece, le fornisce tutti i mezzi per distendersi a piacere e credersi così stabile e sicura.

Tutto ciò può apparire paradossale: la stabilità trova il suo fondamento nella temporalità. Ma qui si tratta di una temporalità che Jankélévitch caratterizza come intervallare, o ancor meglio come «lapsaria» (PHP, 62), ossia tesa verso un inizio subito dimenticato e un'estensione da confermare. Quindi il principio della mobilità non appartiene più a questo genere di temporalità, nel momento in cui essa appare ormai neutralizzata da ogni sorta di dinamismo, di movimento creativo e di imprevedibilità; è essa una temporalità cristallizzata come le Naiadi, le quali conservano la loro fluidità passata come un'immagine rappresa e pietrificata. Si tratta, in fin dei conti, di una temporalità morta, immobilizzata, vicinissima al tempo spazializzato della scienza.

Allora per Jankélévitch, quando si parla di temporalità, bisogna distinguerne due tipologie, che sono come due differenti *fonti* del tempo: una temporalità empirica, ordinaria, sottomessa a ogni sorta di manipolazione e di riduzione. Al limite, le può accadere di essere mutata nel suo contrario, lo spazio. È qui che si pone la critica bergsoniana del

L'ORDINE TUTT'ALTRO DELLA TEMPORALITÀ

tempo, ossia tutto ciò che il *Saggio sui dati immediati della coscienza* ha denunciato come il principale errore del metodo intellettualista: confondere una differenza di natura con una differenza di grado, come se sotto lo sguardo inflessibile dello scienziato il tempo potesse trasformarsi in qualcos'altro da quello che è, alla stregua di un mutamento di tipo fisico o matematico. La semplice addizione di una quantità temporale non potrà mai divenire una qualità; non si potrà mai raggiungere l'infinito con il solo aumento delle cifre del finito; oppure non si potrà mai raggiungere l'eternità con un semplice prolungamento della durata. «Il passaggio all'assolutamente-altro – dice Jankélévitch – non può essere che una mutazione iperbolica» (PHP, 54), o una «breccia nell'empiria», che va bruscamente al di là di ogni forma di successione e di continuazione, o meglio, di ogni forma empirica di rapporto tra continuità e discontinuità. Perdite, cessazioni, sparizioni, interruzioni e tutte le soluzioni di continuità possibili appartengono al genere della continuazione empirica e per questo sono «sempre compensabili dal principio di conservazione o dal principio di contraddizione» (PHP, 38). Ma la «breccia» che si apre sull'ordine tutt'altro non è paragonabile a nessuna interruzione empirica, pur inglobando sia la continuità che le sue soluzioni.

C'è dunque per Jankélévitch una «continuità essenziale» (PHP, 142) che concerne il legame tra una cosa empirica e l'altra: è questa una continuità logica, che pretende la coerenza tra la premessa e la conclusione. Ma d'altro lato vi è una continuità «sovraessenziale», la quale non può più farsi carico di una spiegazione logica e razionale. Per essere più precisi, essa non sopporta alcuna spiegazione, poiché è già in sé stessa spiegazione e fonte di ogni spiegazione di ordine inferiore. Il suo livello non è comparabile con gli altri, perché essa non è solo inesplicabile e sfuggente, ma anche inesistente, pur creando la condizione per ogni esplicazione e ogni esistenza. Quindi la temporalità superiore è un *apriori* metalogico e metatemporale rispetto a ogni logica e a ogni temporalità empirica, e anche rispetto a tutto ciò che può negare questa temporalità, come l'istante e l'interruzione. Non si tratta certo di un *apriori* formale di tipo kantiano, che trascende il dato immediato per

fondare l'ordine delle verità «regolative» e dei rapporti intellegibili (PHP, 30-31): al di là della «filosofia pura» di Kant, la metafisica che Jankélévitch sostiene supera l'essere in generale e lo stesso pensiero, ponendosi come condizione di possibilità di ogni essere possibile. Il prefisso *meta-* indica un vero e proprio superamento in direzione di un ordine diverso, dove la totalità è effettiva e insormontabile, non più partitiva e schematica.

È ovvio che una simile prospettiva è altresì distante da ogni ipotesi fondazionista. Infatti il fondamento di ogni conoscenza non è per Jankélévitch una conoscenza, come d'altronde il fondamento di ogni valore etico non è un valore (TV³, 163). A rigore non si dovrebbe parlare neanche di «fondamento», che non è una preoccupazione di Jankélévitch. «Fonte» e «creazione» sono i termini che meglio si attagliano al carattere dinamico e flessibile della temporalità. Come Bergson, Jankélévitch non è alla ricerca di una base stabile e solida della conoscenza, ma piuttosto di un movimento, di uno slancio capace di condizionare ogni possibile base metafisica. Ciò vuol dire che per Jankélévitch e per Bergson il problema della conoscenza si pone su un piano non più spaziale bensì temporale. L'origine va ricercata non più nel fondo di una stratificazione di livelli metafisici (benché la metafora sia utile a spiegare questa relazione), ma lungo una diacronia che sfugge a ogni spazializzazione.

Si può dunque sostenere che il tempo empirico è più prossimo alla spazialità metafisica che non alla temporalità metafisica: la successione iterativa di atomi temporali è più consona all'ordine dello spazio piuttosto che a quello della temporalità dinamica. In tal senso si spiega l'affermazione di Jankélévitch secondo la quale, grazie a Bergson, «forse per la prima volta nella storia delle dottrine, il mobilismo non esprime più la condizione infelice della creatura», perché «non è più il tempo a essere un'immagine mobile e una degradazione dell'eternità, ma è al contrario l'eterno che è un fantasma e un'immagine immobile del tempo» (HB, 244). È dunque la teoria bergsoniana della *durée* che ha veramente rovesciato il platonismo dominante su tutta la metafisica occidentale.

Il passaggio alla temporalità superiore

Come abbiamo già notato, per cogliere la temporalità non è più sufficiente la condizione, seppur necessaria, di opporre il tempo allo spazio, poiché spesso il tempo, come nel caso della scienza, può essere connivente con la più rigida spazialità. Inoltre non si ha più a che fare con l'opposizione tra una temporalità sciolta e fluida e una temporalità rigida e meccanica. La temporalità superiore supera ogni disgiunzione empirica e metaempirica, per ritrovare il corso del tempo nella sua specificità originaria, anteriore a ogni forma di concettualizzazione. La differenza tra i due ordini di temporalità, che, lo si è visto, appare «sottilissima», si rivela in realtà immensa e incommensurabile.

Ma allora ci si chiederà: che sorta di temporalità è quella buona e felice, che bisogna scoprire sotto una temporalità infelice e disprezzabile? E inoltre: questo dualismo tra temporalità opposte non contiene il rischio di una ricaduta in un'attitudine manichea e nel vizio della compiacenza? In questo modo saremmo ancora vincolati dai due poli dell'alternativa, di cui dovremmo scegliere il termine più favorevole e agevole. Ma allora saremmo ancora colpevoli di ostentazione di bontà, di professione di buona fede, spacciandoci surrettiziamente per i più puri puristi e i migliori virtuosi. Inoltre, il salto qualitativo verso l'ordine superiore non rischia di valicare il limite oltre il quale il pensiero e il linguaggio si trasformano in dogmatismo e misticismo?

Innanzitutto per Jankélévitch l'ordine superiore non coincide affatto con la sovrana condizione dell'asceta che contempla l'Empireo e guarda questa valle di lacrime dall'alto della sua presunta purezza incontaminata. L'inversione che egli mette in atto nella sua filosofia ha un carattere, come si è visto, non lineare e del tutto paradossale: si esce dal tempo e si resta nel contempo all'interno di esso. Benché se ne esca, non si può però eludere la condizione di *dentro-fuori*, *inglobante-inglobato*, tipica dell'esistenza e della conoscenza umana. L'uscita dal

tempo che Jankélévitch auspica è solo di ordine metodologico, poiché non conduce affatto al raggiungimento di una dimensione sovrumana e sovratemporale. Al contrario si tratta di rifiutare una particolare dimensione, rigida e inautentica, della temporalità e nel contempo di poter tornare a una differente dimensione che era nascosta sotto il peso dei livelli della precedente. Per dirla in termini più semplici: il tempo astratto e rigido della scienza copre di concetti e formule il tempo concreto e fluido della vita. Occorre perciò un lavoro di perscrutazione e di scavo, che risulta molto difficile, poiché i pregiudizi, le cattive abitudini, i vizi di inerzia e la pigrizia mentale sono troppo pesanti per essere dissolti in virtù di una semplicistica opzione filosofica.

La tentazione di una recidiva sostanzialista è in effetti presente ogni qual volta la coscienza operi una scelta ed è tanto più diabolica quanto più la decisione sincera dell'innocenza può ricadere, suo malgrado, nella trappola di un capovolgimento verso il suo contrario. E pur sempre, secondo Jankélévitch, non bisogna mai rinunciare a ricercare una temporalità che sappia sfuggire a tale circolo vizioso. Non si tratta di costruire una teoria del tempo, fatta di concetti e categorie, poiché aspirare a un contenuto possibile di quest'ordine tutt'altro significa sfiorarlo piuttosto che coglierlo, fare allusione piuttosto che descriverlo, sussurrarlo piuttosto che nominarlo con chiarezza. Bisogna insomma ritrovarlo in un terreno teorico nuovo e vergine, in cui il tempo agisce e vive liberamente la propria specificità fenomenologica prima di essere ridotto a categoria o concetto. Se nella teorizzazione il rischio della staticità è sempre in agguato, occorre allora poter accedere a una zona franca in cui tale rischio sia ridotto al minimo.

Affronteremo tra poco questo terreno particolare; dobbiamo ancora chiarire che, se la scommessa di trovare una dimensione teorica e nel contempo a-teorica avrà successo, saremo allora sul punto di realizzare un'inversione metafisica veramente taumaturgica: passeremo cioè dal tempo ordinario e oggettivo al tempo superiore per poi ritornare di nuovo al tempo empirico, depurato però da ogni sofisticazione metaempirica. Questa «odissea» temporale ci restituirà così la di-

L'ORDINE TUTT'ALTRO DELLA TEMPORALITÀ

mensione dell'innocenza al di fuori di ogni pericolo di compiacenza e di sostanzialismo.

Il senso del nostòs

Jankélévitch spesso sembra sostenere: è solamente all'interno del tempo che si può ritrovare l'innocenza, perché il tempo spiazza e smentisce ogni pigrizia mentale, anche quella che vede l'innocenza come uno stadio da raggiungere; così esso riesce a privarla di ogni carattere conservatore, reazionario o purista. Si tratta certamente di un «ritorno», ma il termine qui non indica il ristabilimento delle condizioni della partenza, l'esatto *status quo ante*. Al contrario è il risultato di un giro, il fine di un periplo e di un'avventura.

È per questo che il modello del *nostòs* omerico rappresenta la forma più caratteristica della temporalità jankélévitchiana. Una volta ritornato a Itaca Ulisse vuole ristabilire la situazione precedente, ripetere un passato anteriore ormai trascorso. A ciò si oppone l'irreversibilità del tempo e in particolare l'influenza inevitabile dell'intervallo intermedio. Ciò vuol dire che le avventure, i pericoli affrontati e superati, i momenti di felicità e di scoraggiamento, insomma tutti i contenuti che riempiono il tempo della durata tra partenza e ritorno, costituiscono una stratificazione di impressioni e di ricordi che necessariamente appesantiscono ogni futura esperienza. E anche ciò che si ripresenta identico appare per ciò stesso differente e avvolto da un alone di novità.

Ma nonostante ciò Ulisse vuol ricongiungersi con Penelope, riprendere il suo legittimo potere e ritrovare tutto quello che durante il viaggio gli aveva fatto provare tanta nostalgia. Si traveste allora con degli stracci per guardare la situazione di sbieco, come uno spettatore disinteressato, aspettando l'istante propizio e pronto a cogliere ogni occasione al volo. La prova dell'arco, infatti, sarà il fulcro che cambierà in modo decisivo il corso della sua vita: se fallisce perirà, se vince realizzerà tutte le possibilità che il corso precedente del tempo ha accumulato

e serrato come nell'arco in tensione. Un minimo errore e una minima indecisione, e tutto sarà perduto. Ma una volta liberatosi da tutti gli impedimenti e le imposture, egli potrà finalmente unirsi a sua moglie e vivere felice.

E tuttavia questa sarà pur sempre una nuova vita, arricchita dai ricordi e dalle sofferenze passate, persino dai rimorsi e i rimpianti per le occasioni mancate. Le lunghe prove hanno svezato il viaggiatore, mentre l'attesa paziente di Penelope ha dato un valore ulteriore al loro ricongiungimento. In ogni caso non sarà possibile rendere identico il passato e, nonostante la possibile delusione, la «vita nova» sarà una scoperta e un giorno di festa. Come la primavera, che regolarmente, ogni anno, si ripresenta identica e puntuale, ci appare ciononostante come un'esperienza nuova, così il ritorno sarà sempre qualcosa di differente, animato da un ineffabile *surplus* temporale e metafisico.

L'innocenza ulteriore e la nuova empiria

Come abbiamo già notato, c'è secondo Jankélévitch un'innocenza citerrima e un'innocenza ulteriore (TV³, 175ss.). La prima è nesciente-di-sé e in-curante: non può essere altro che ciò che essa è, al di qua di ogni riflessione. La coscienza può comprenderla solo in modo retrospettivo o in virtù di una reminiscenza mistica, quando per esempio si auspica il ritorno idilliaco all'età dell'oro, al paradiso perduto, ecc. Ma ciò per Jankélévitch è una mera produzione spazializzante di immagini (*imagerie*), in cui l'uomo civilizzato fa finta di prendere posto, volendosi egli situare in una condizione che invece è in sé refrattaria a ogni tipo di localizzazione.

Come l'innocenza è senza spazio, in quanto indescrivibile, così essa è senza tempo, in quanto inenarrabile; di conseguenza essa può essere colta solamente al livello dell'istante e della temporalità dinamica: «Se ne possono captare i segreti – dice Jankélévitch – solo per sorpresa, grazie alle acrobazie del bagliore-intuizione e dello schema di-

L'ORDINE TUTT'ALTRO DELLA TEMPORALITÀ

namico» (TV³, 176). Ciò vuol dire che l'innocenza appartiene a un ordine superiore, *tutt'altro*, che per ciò stesso diviene il terreno in cui essa può essere compresa, nonostante la sua paradossale condizione, apparentemente senza vie d'uscita, di inconoscibilità. Se comprensione vi è, si tratta in ogni caso di una comprensione *sui generis*, che si pone a un livello pre-filosofico, nel quale bisognerebbe essere disponibili a rinunciare a ogni strumento concettuale rigidamente intellettualista. D'altronde è questa sicuramente una dimensione gnostica molto vicina alla folgorazione mistica o all'ispirazione romantica.

Ma in Jankélévitch il carattere del tutto temporale dell'intuizione, anche dell'intuizione dell'istante, rende piuttosto questa comprensione più vicina alla prospettiva bergsoniana. È in tal senso che egli auspica il ritorno alla concretezza del tempo vissuto, dopo che ci si è potuti liberare della zavorra dei pregiudizi sostanzialisti e delle idee precostituite. L'innocenza non è altro che un movimento, un'intenzione e, dal punto di vista etico, un dovere. La sua intenzione è disinteressata, «senza pretese né arroganza» (TV3, 405), senza pensieri reconditi; il suo dovere è unicamente mirato al bene dell'altro, autentico «imperativo d'amore» ed «efferenza assolutamente pura» (ib., 406).⁹

Ciò non vuol dire che si tratti di una nuova forma di purismo, che è una forma teatrale e compiacente dell'innocenza. Non si tratta neanche del purismo morale di Kant, che disdegna ogni implicazione e compromesso con la realtà empirica. La purezza veramente pura è invece, paradossalmente, molto impura, poiché il suo movimento intenzionale è rivolto verso le circostanze concrete della realtà; avendo abbandonato ogni sofisma e ogni ideologia dell'essenza morale, la filosofia preferisce «la cosa possibile e fattibile», anche al prezzo di una bugia e della rinuncia a un ideale e a un principio etico. Così, grazie al carattere dinamico e drastico dell'azione («la cosa che deve essere fatta e che di conseguenza sarà fatta», TV³, 261), la coscienza ridiscende

⁹ V. Enrica Lisciani-Petrini, «L' infinita efferenza: la temporalità nel pensiero di V. Jankélévitch», in *Memoria e poesia. Bergson Jankélévitch Heidegger*, E.S.I., Napoli 1983, cap. II

«dalla cima alla base», ossia all'intermediarietà del nostro mondo empirico. Persino Platone, il più puro tra i razionalisti, ritorna nella caverna e «patteggia con i misti»; inoltre l'Eros del *Simposio* è un demone inquieto, mai soddisfatto, mescolanza di povertà e di coraggio, teso tra il suo desiderio e l'oggetto d'amore; e se il *Timeo* rappresenta un'«igiene del composito», il Socrate delle *Leggi* e della *Repubblica* non vuol costruire una città ideale, perfetta e irrealizzabile, ma al contrario è sempre alle prese con la realtà concreta, con i problemi sociali e giuridici e con la mondana mistura tra giustizia e ingiustizia, felicità e infelicità.

Ne consegue che il fine della filosofia deve essere l'immediato, avendo essa riconquistato la realtà dopo aver sostanzializzato l'essenza. Come Ulisse, la filosofia abbandona il luogo della sua partenza (l'empiria), attraversa le avventure della ricerca intellettuale e le seduzioni della ragione, e finalmente ritrova la realtà come una nuova empiria. Un simile periplo le ha permesso di conferire un valore diverso e ulteriore a questa realtà. Le stesse cose e gli stessi oggetti le appaiono come trasfigurati: li si guarda ora con un occhio nuovo, come di un bambino stupito di tutto quello che incontra. È lo stato d'animo dei giorni festivi, atteso per tutta la lunga settimana. L'oggetto è lo stesso, ma l'intenzione è cambiata. Ed è l'intenzione la forza che per Jankélévitch sa trasformare le cose, cambiare loro segno e direzione.

Realtà e utopia

Da quanto detto risulta chiaro che il pensiero di Jankélévitch propone una vera e propria trasformazione metafisica, che è anche una metamorfosi ontologica. Secondo questo particolare procedimento si mette in moto una trasfigurazione degli elementi della realtà; all'inizio essi appaiono nella loro condizione di straniamento, vuoti e oscuri: è la tipica alienazione degli oggetti isolati e caotici dell'esistenza empirica e del

L'ORDINE TUTT'ALTRO DELLA TEMPORALITA'

presente. Per eludere e quasi per esorcizzare questo caos il razionalista raddoppia il mondo nella realtà degli oggetti intellegibili, che devono rappresentare i modelli ideali degli oggetti concreti. Vi è poi un'altra dialettica, un'altra «navigazione», che devia questo percorso e non si pone più in alternativa con la realtà, poiché al contrario vuole affrontarla in modo attivo, coraggioso e drastico. Essa guarda il mondo negli occhi, anche nei suoi aspetti tragici, orribili e del tutto negativi, per poter porre poi le condizioni del suo riscatto. Questo riscatto è però immanente, integrato e interiore al mondo, facendone sgorgare le sue più nascoste possibilità. Anche la più nera disperazione può far intravedere un piccolo raggio di luce; persino l'esistenza nullificata, degradata e mortificata può «provocare il miracolo di una rinascita» (PI, 288); poiché secondo Jankélévitch la speranza ha per fondamento un *quasi-niente* che sfugge al nulla e a qualsiasi negazione iperbolica, pur non essendo ancora un *essere*. In quanto tensione, la speranza è infinitesimale, «umile e minuscola», ma può pur sempre rivelarsi «immensa e radiosa» (IN, 130).

Ciò equivale a dire che è solo nel tempo che essa può dispiegarsi. In primo luogo perché il tempo riveste di un carattere dinamico ogni tensione utopica, la quale nasce nell'istante e prefigura l'avvenire; inoltre sperare vuol dire aver del tempo da sfruttare, per quanto breve e limitato esso sia. Anche la continuazione di un'ora di vita è preferibile alla sua interruzione brusca e violenta, e salvare la vita di un bambino o di un prigioniero, sottraendoli alle mani dei carnefici, equivale a salvare la vita nel suo valore e nel suo significato completo.

«Salvare una vita è salvare il mondo intero»: Jankélévitch sembra sottoscrivere in pieno le parole del Talmud. La constatazione statistica e aritmetica secondo cui la percentuale non cambia le proporzioni dell'olocausto non intacca minimamente lo slancio etico del benefattore. Certo, per un uomo scampato vi sono milioni di vittime e l'orrore rimane quindi pressoché immutato. Proprio così: *quasi* immutato; l'avverbio misura tutta la distanza esistente tra l'atteggiamento rinunciatario e disperante – che può anche essere l'alibi della malafede – e l'apertura inaudita della speranza, una distanza non numerica ma qua-

litativamente infinita. La continuazione temporale, che sia anche di un solo istante, può preservare tutti i possibili indipendentemente da una successiva disfatta. Il tempo lascia sempre un margine di indeterminazione, un milligrammo di incertezza relativa al *quando* della fine: è questa la condizione necessaria per poter sperare anche l'inverosimile (IN, 129) e lasciare filtrare un piccolissimo raggio di luce nella parete della necessità assoluta. L'incertezza della morte lascia aperta tale dissimmetria tragica, ma anche «eccitante» (IN, 132), che caratterizza tutta la nostra esistenza e che ci permette nel contempo di lottare e di spingerci in avanti nel corso della vita, per quanto breve possa essere.

Questo è il lato concreto della temporalità: il fatto di potere, in tutta libertà, essere prolungata anche di un istante, al di là di ogni ideologia e di ogni *petitio principii*. L'astrazione immobilizza la vita, come la teoria degli Eleati folgora la corsa di Achille. Invece il tempo concreto ci permette di mettere mano alle nostre risorse creative e immaginative, sia nei riguardi del passato che del futuro: si tratta di una sorta di «pre-immaginazione» molto simile al *Vorschein* della «coscienza anticipante» teorizzato da Ernst Bloch.

Questo slancio in avanti, se è sincero, tende verso il successo senza prefigurarsi alcun trionfo. La coscienza esatta della realizzazione del possibile, infatti, può compromettere lo stesso movimento del possibile e ogni intenzione sincera; d'altro lato la coscienza assolutamente ottimista può rivelarsi speranza vuota o desiderio folle, al limite imposta che cela una cattiva coscienza. La coscienza veramente buona non ha alcuna preoccupazione morbosa e narcisistica di autorappresentarsi come virtuosa e vittoriosa; al contrario essa è per Jankélévitch azione nascente, impegno disinteressato, «sforzo laborioso a diretto contatto con la materia». In poche parole, la speranza non vuota ma veramente dialettica è un'avventura «ellittica e pneumatica» (IN, 138), nonché *verve* e improvvisazione, cioè messa in opera – non certo «messinscena» – di un'azione risultante dal libero sviluppo dei possibili nel tempo.

L'utopia dunque non costruisce la città ideale come un futuro teatro in cui far recitare gli attori della nostra compiacenza. Essa è invece, sia per Jankélévitch che per Ernst Bloch, possibilità di utopia nel

L'ORDINE TUTT'ALTRO DELLA TEMPORALITA'

mondo concreto, movimento e tensione sviluppata nel tempo, piuttosto che nello spazio. La coscienza utopica è, certo, puramente virtuale, ma il suo contatto con il mondo e con la materia vivente è reale. Essa cerca di cogliere l'occasione propizia arrivando in tempo sull'infinitesimale *Kairos*, in modo che intenzione e situazione concreta si corrispondano. La temporalità della coscienza e quella del mondo possono vagare all'infinito senza mai incontrarsi. Ma se vi fosse una piccolissima tangenza, anche minimale, tra le due, ecco che una temporalità tutt'altra, la temporalità di un mondo nuovo, può finalmente aprirsi.