

PARTE SECONDA

CAPITOLO PRIMO

TEMPORALITÀ E FINZIONE NELLA MUSICA

*“Capolavoro, quello di Ravel... ma non è un balletto:
è la riproduzione di un balletto”.*
S. Diaghilev (a proposito di *La Valse*)

L'importanza della musica

I due precedenti capitoli avevano un carattere del tutto teorico; il primo cercava di individuare nel pensiero di Jankélévitch un tema fondamentale cui tutti gli altri si collegano: è la dissimulazione nella sua funzione metafisica, consistente nel rivelare, in virtù di un capovolgimento dialettico, ogni tipo di menzogna inautentica. Nel secondo capitolo invece si è visto come un altro tema, ugualmente importante, influenzi in vari modi lo stesso problema della dissimulazione: è la temporalità, che rappresenta, per dir così, la forza motrice della filosofia jankélévitchiana della conoscenza, o meglio, di quella forma particolare di conoscenza che si chiama misconoscenza. Inoltre, complementare a quest'ultima, è

la compiacenza, dietro cui si nasconde la cattiva coscienza della malevolenza, fonte di ogni specie di malinteso. La compiacenza è un modo di dissimulare, per il fatto che si fa passare per la migliore forma di benevolenza. Essa è però anche implicata con il tempo, ossia con la dinamica esistente tra istante e intervallo nella quale si pone tra l'altro ogni azione umana.

Anche all'interno di questi due temi maggiori è emersa con forza l'esigenza di superare l'*impasse* della coscienza compiaciuta. Il pensiero di Jankélévitch è sembrato interamente teso verso la difficilissima e quasi impossibile ricerca di una forma cosciente di incoscienza e di innocenza, cioè di una forma particolare di conoscenza che sfuggisse a ogni rischio di compiacenza. Per far ciò occorre, secondo Jankélévitch, uscire dalla dimensione strettamente teorica e logica della gnosologia e della metafisica, responsabile di una recidiva nello stesso peccato che voleva evitare. E d'altra parte bisognava scongiurare l'altro ben più grave rischio, di approdare cioè a una dimensione di indeterminazione e di irrazionalità, derivante dal semplice fatto di allontanarsi dalla razionalità logica. La sfida del filosofo è stata di porsi in una condizione metafisica molto instabile, nella quale i concetti tradizionali della filosofia potessero trovare una loro configurazione e nello stesso tempo una loro decezione, la loro conferma e la loro crisi interna.

Si trattava per Jankélévitch di trovare i mezzi per usare concetti ma senza la loro tipica rigidità, dovuta alla loro spazializzazione, di «situarsi» paradossalmente in una dimensione che potesse sfuggire a ogni statica «situazione»; impiegando il linguaggio della filosofia bergsoniana, si trattava di seguire il corso del tempo nella sua realtà fluida e nella sua durata concreta. Inoltre emergeva il bisogno di dare un senso determinato agli elementi che si interponevano in modo dialettico a una durata così concepita: l'istante, l'arresto del tempo, l'oggettività sopra-psichica, ma anche il linguaggio, tanto necessario a dare una forma a una temporalità altrimenti destinata all'oblio e al silenzio.

La dimensione nel contempo teorica e a-teorica, razionale e irrazionale, linguistica e ineffabile, atta a rispondere a tali questioni doveva essere la musica. Era in quest'arte che il filosofo poteva ritrovare la pos-

TEMPORALITA' E FINZIONE NELLA MUSICA

sibilità di parlare dell'inesprimibile senza contraddirsi, di cogliere dei concetti che, contrariamente ai concetti logici, sfuggono a ogni delimitazione e a ogni rigidità: quelli della musica sono infatti dei concetti duttili, malleabili, opposti alle idee precostituite della scienza. Le idee della musica non sono neanche delle forme fisse ed eterne, come lo sono gli oggetti della metafisica. Al contrario esse mantengono tutta la potenzialità temporale e l'instabilità dinamica tipica delle cose concrete, delle azioni umane e di ciò che è soggetto all'influenza del tempo.

Tutto ciò che è musicale è provvisorio, effimero, indeterminato; la musica ha in sé tutte le caratteristiche dello svolgimento temporale: nascita, inizio, crescita, climax, acme, invecchiamento e morte. La corrispondenza tra il livello ontogenetico e il livello estetico qui diviene effettiva: per Jankélévitch la musica non rappresenta solamente una semplice analogia della vita ontica o una semplice manifestazione esteriore del corso del tempo; essa invece ne costituisce l'interna esplicazione, come una sorta di messa all'opera delle proprie specifiche potenzialità, della sua forza e del suo slancio inconfondibili.

Ciò vuol dire che la musica non è un'arte tra le altre, la quale più delle altre sarebbe incaricata di riprodurre in suoni l'ordine metafisico del mondo. In ciò Jankélévitch prende evidentemente le distanze da Schopenhauer: d'accordo con il filosofo tedesco nell'assegnare alla musica un ruolo privilegiato, egli sembra però superare, come vedremo, il parallelismo tra musica e platonismo, perché i suoni e le armonie non hanno una relazione con la struttura metafisica del mondo. È per questo che la funzione della musica non si limita a essere una branca del sistema, ma rappresenta una specie di tangenza con la fonte di ogni possibile sistema; essa cioè lambisce il movimento stesso del pensiero che è, in questa inafferrabile condizione, pura temporalità.

Quindi, per quel che ci concerne, il modo di trattare questo problema dovrà necessariamente tener conto della natura particolare della musica all'interno del pensiero di Jankélévitch. E per quanto il contenuto apparirà un po' differente rispetto ai precedenti, ciò è dovuto solo al percorso scelto. In realtà ciò che segue trae il suo senso dai contenuti esposti precedentemente. Inoltre non si tratta di un capitolo di estetica

musicale ma dell'approfondimento di un aspetto specificamente teoretico della concezione generale dell'essere e dell'esistenza in Jankélévitch.

Apparenza della musica

Secondo Jankélévitch per una considerazione filosofica della musica occorre rifiutare ogni metafisica intorno a quest'arte, cioè ogni speculazione che voglia ritrovare nei suoni un ordine trascendente.

Come si è visto, bersaglio principale di questa critica è la filosofia di Schopenhauer. L'errore principale di ogni metafisica della musica è un «transfert illegittimo» che fa scivolare le metafore musicali dal loro senso figurato al senso proprio e letterale (MI, 23). Jankélévitch ammette che il tempo musicale possa riprodurre il tempo umano riassunto tra inizio e fine, mentre lo spazio dei suoni sia una proiezione dello spazio ontologico, ma rifiuta l'operazione, che egli liquida come «clandestina», di passare da questo piano, che concerne solamente una mera comparazione o stilizzazione, al piano dell'identità ontologica, nel quale il tempo musicale *sarebbe* il tempo vissuto e lo spazio sonoro lo spazio compreso tra il mondo inorganico e le creature organiche. Simile operazione rischia di rimuovere il carattere «sparigliato» (*dépareillé*) della temporalità musicale, in quanto edifica una costruzione architettonica e topografica della musica basata sulla falsa corrispondenza simmetrica tra tempo e spazio.

Ma in particolare questo punto di vista dimentica il fatto primario dell'esperienza artistica, cioè di essere una figurazione autonoma, in senso ludico e immaginativo. In altri termini l'arte per Jankélévitch resta nell'apparenza, mentre la metafisica ha la pretesa di cogliere la realtà in sé e di costituirne una specie di duplicazione. In particolare la musica contiene qualcosa di indeterminato e di incompiuto: essa non ha per fine una conclusione sillogistica né calcola le conseguenze dei propri atti, come fa l'azione utilitaristica. Essa è insomma al di là del *principium individuationis* e del principio di ragion sufficiente, quelli che ci con-

TEMPORALITA' E FINZIONE NELLA MUSICA

sentono di costruire l'esperienza e di controllarne cause ed effetti. La musica è per Jankélévitch fraudolenta, perché ci imbroglia di continuo e non mantiene le promesse. Invece di condurre il suo particolare «discorso» alla completa esplicitazione di una verità, la musica si ferma alle soglie dell'articolazione, non ancora significativa, di questo discorso. Perciò essa è azione nascente, non azione compiuta e definitiva (MI, 155). Il suo linguaggio si libera dai lacci che lo legano a significati precisi, lasciando invece emergere la sua punteggiatura, il suo arabesco e la sua andatura; in fin dei conti tutto ciò caratterizza il linguaggio stesso in quanto pura exteriorità e non in quanto veicolo di contenuti profondi.

In tal senso la musica assomiglia al gioco, in cui l'azione non ha per oggetto che se stessa, o anche alla danza, in cui il movimento si limita a esaltare l'energia e la leggerezza del corpo umano nello spazio. In ogni caso azione e movimento in musica sono incompiuti e senza effettività. D'altronde tutto ciò che costituisce il particolare *racconto* della musica, cioè sentimenti, malinconie, entusiasmi, non è che un'illusione, un mondo infondato di pensieri senza ragione. «La musica crea nell'uomo una specie di lucidità ingannevole e falsamente gnostica», dice Jankélévitch (MI, 124) sottolineando il carattere paradossale e ambiguo di un'arte che sta a metà strada tra opacità e trasparenza, tra conoscenza e misconoscenza: essa realizza nei suoni la contraddizione della ragione di non essere prossima alla verità che a condizione di esserne lontana. Se nel linguaggio scientifico l'assillo della coerenza logica impedisce al pensiero di far coincidere gli estremi poli di una questione, nella musica invece lo *status* di apparenza le permette di sottrarsi a preoccupazioni di questo genere, poiché essa non è obbligata a scegliere tra i due lati di un'alternativa e si accontenta di rimanere nella condizione oscillatoria e instabile dell'intermediarietà e della confusione, che le preserva un'immensa libertà e in un certo senso l'impunità per ogni sua impertinenza.

Ironia e spirito di litote

In effetti, se l'esigenza della chiarezza e della coerenza chiedevano al pensiero di esprimersi in una forma rigida e unilaterale, la risposta della musica è il contrario di tutto ciò: uno stato di approssimazione che si oppone all'evidenza acuta del *cogito* cartesiano. D'altra parte se la cultura borghese chiede all'arte di essere sentimentale ed espressiva, la musica può rispondere con il contrario di questo contrario, cioè con un'esasperazione della rigidità e dell'inespressione, o addirittura con una chiarezza e una coerenza molto accentuate.

Questa è la motivazione dell'oggettività del formalismo che per esempio si riscontra nel neoclassicismo contemporaneo. In particolare alcuni compositori, tra cui Stravinskij, Satie e il Gruppo dei Sei, reagiscono al romanticismo tedesco e francese di fine secolo, e soprattutto all'imperversante wagnerismo. D'altronde gli epigoni del romanticismo avevano portato alle estreme conseguenze l'idea di una musica che doveva avere la funzione di esprimere gli stati d'animo, di imitare la natura e persino di essere la versione fedele e compiuta della facoltà intellettuale e razionante dell'uomo: ciò vuol dire che si poteva, all'interno della musica, riprodurre quegli stessi percorsi attraverso i quali l'intelligenza giunge a una determinazione logica. Così per Jankélévitch una fuga di Max Reger è «un lusso di arbitrarie e gratuite eccedenze, una profusione di falsi problemi, un imbroglio provocato dalla frode e aggravato dal malinteso» (PI, 139). Similmente troveremo un «esibizionismo delle emozioni» in Gustav Mahler e una «isteria dei sensi» in Richard Strauss, le cui audacie linguistiche «designano il limite di ciò che si può fare ritardando le risoluzioni e tendendo all'estremo il sistema tonale» (AVM, 27). Conseguentemente il musicista che rappresenta la rottura definitiva di questo sistema, Arnold Schönberg, non sfugge alla medesima diffidenza: l'audacia di Schönberg, così come delle avanguardie «massimaliste», quando diventa cronica e si risolve nell'ordine dodecafonico, si espone al rischio di «virare nella conformistica timidezza» e nella purezza professionale (PI, 181). Inoltre la sua «fobia ansiosa» nei confronti del piacere e dell'edonismo musicale non è per

TEMPORALITA' E FINZIONE NELLA MUSICA

Jankélévitch che una forma di austerità, prossima a trasformarsi in «masochismo» (PDP, 274).

In tal senso la musica rischiava di riprodurre le complicazioni «mostruose» di cui sono capaci il genere umano e la ragione logica nell'età della decadenza. Per giunta, l'estrema razionalizzazione della tecnica e del linguaggio sembrava condurre a una pericolosa tangenza tra musica e ideologia, tra arte e politica: così ogni musicista doveva portare un pesantissimo peso di responsabilità etica per tutto ciò che avveniva nel sanguinoso teatro della storia. In effetti Jankélévitch sembra supporre che il tardo romanticismo non poteva essere immune dall'accusa di un legame, anche indiretto, con il contesto storico contemporaneo. E d'altronde l'impegno dell'artista era ormai divenuto una questione molto delicata, in quanto soggetto a collusioni, pur involontarie, ma del tutto ambigue e pericolose con il potere politico. Il fatto che Wagner abbia spesso professato il suo antisemitismo non doveva sembrare casuale a Jankélévitch, visto che tutta la ricerca musicale ed etnologica del musicista tedesco tendeva a recuperare le radici più profonde e oscure della cultura germanica, così come poco più tardi faranno i nazionalisti più convinti, siano essi filosofi, scienziati o politici. La reazione a questo spirito, dominante alla fine del XIX e all'inizio del XX secolo, non poteva dunque produrre che una sottrazione dell'espressione, del piacere e della parola musicale a ogni influenza negativa e a ogni violenza. Il desiderio di una nuova espressività, che è la caratteristica di ogni arte nei periodi di crisi storica, ha questa volta ricercato, per così dire, il proprio disincanto per evitare le frustrazioni morali del passato: l'arte dunque doveva cominciare dalla negazione di ogni forma di espressione, assumendo all'interno delle sue procedure una versione raddoppiata e fittizia delle procedure opposte.

Così la sottrazione si manifesta come travestimento: la maschera, la smorfia e l'«indifferenza affettata» sono per Jankélévitch segni dell'astrazione e dell'assenza (MI, 57). All'accademismo e al sostanzialismo musicali i musicisti cari a Jankélévitch oppongono da un lato la «musica dell'infinitesimale», del pudore quasi silenzioso, del ripiegamento intimo e della sommessata espressione brachilogica, d'altra parte

accentuano il carattere estetico della finzione, mascherando la loro protesta sotto delle attitudini volutamente fastidiose: tramite la litote del «buon cattivo gusto» essi quindi si sottraggono, in modo quasi ascetico, al giudizio estetico della cultura dominante. È proprio l'ironia derivante dalla decontestualizzazione che, indirettamente e per ciò stesso più efficacemente, mina il sostrato ideologico di questa cultura. Invece di glorificare il soggetto, questi compositori preferiscono divinizzare gli gnomi e i pesciolini, i soldatini di piombo e i guitti da osteria. Invece di caricare la loro musica di concetti metafisici, si prostrano ossessivi di fronte al vero oggetto metafisico, il mistero insondabile dell'essere e della morte.

Similmente l'esibizione del meccanismo cronometrico, tipico di musiche monotone, statiche e spesso ossessive, si oppone all'indolenza patetica e al *rubato* romantico, che prolunga la sonorità «in modo tanto compiacente fino all'estinzione finale» (F, 322). E la stessa violenza è in musica uno dei mezzi più efficaci per «strozzare» l'espressione, che è in realtà una violenza più sottile, in quanto ipocrita adulazione. Ciò significa che a una non-violenza sottilmente violenta si preferisce una violenza sincera, mostrata con ostentazione, la quale è maggiormente esposta alle stigmatizzazioni dei moralisti e dei benpensanti.

Per questo lo spirito di litote e l'ironia, tipici di questa musica, hanno in Jankélévitch un carattere dialettico e tragico, poiché concernono una doppia svolta, o un doppio raddoppiamento: se l'espressione esteriore del purismo nasconde la cattiva intenzione dell'impuro, a ciò non si può opporre una nuova affermazione della dignità e della purezza, perché questa affermazione, pur essendo sincera, risulta ormai contaminata. In simili situazioni si rischia di rimanere vittime di un *imbroglio* e di una trappola creati appositamente dal potere. Bisogna invece evitare il rischio di usare le stesse armi degli avversari e, nel fare ciò, di peccare di complicità. E d'altronde non si può rinunciare alla lotta: ciò equivarrebbe fare lo stesso il gioco del nemico, come nella resistenza la rinuncia alla violenza avrebbe significato tollerare e accogliere i nazisti. Lo spirito di litote è quindi un ulteriore imbroglio, poiché impiega il contrario non solo di ciò che si vorrebbe farci dire, ma soprattutto di ciò

TEMPORALITA' E FINZIONE NELLA MUSICA

che si pensa che si vorrebbe farci dire, in un gioco labirintico di sottrazioni successive di verità presentate come menzogne e di menzogne presentate come verità.

Maschera e menzogna

Se si vuol preservare la verità nella sua incontaminata purezza bisogna innanzitutto proteggerla da tutti quelli che vogliono impadronirsene in modo surrettizio e salvaguardarla dalla contaminazione maggiore, ossia quella del linguaggio: ne consegue che essa non può essere profferita. D'altra parte occorre in qualche modo mostrarla, per far valere le sue ragioni ed evitare ogni forma di compiacente solipsismo. La soluzione migliore, che è anche il male minore, consiste nel mascherarla, poiché questa volta la menzogna si pone a un differente livello, in quanto menzogna di una coscienza non menzognera e in quanto animata da una sincerità ulteriore. «Non vedo l'ora di dirvi le parole più sincere – dice Rabīndranāth Tagore, citato da Jankélévitch (MI, 62) – io non oso... Ecco perché le maschero in menzogne, dicendo il contrario di ciò che penso». La maschera serve a lasciare intatto un senso possibile di una verità nascosta, che mantiene la sua sincerità solo rimanendo silenziosa e incompiuta. Se essa si presta alle violenze del linguaggio diviene vera finzione, maschera seria e veramente ingannatrice, mostro di vanità. La finzione, per essere efficace, ha dovuto quindi elevarsi a un livello superiore, a una specie di pneumatica sovra-scena.

Si entra qui nella celebrazione dell'apparenza, nel teatro. Se il teatro tradizionale non riesce a adempiere a una funzione critica nei confronti della società e delle convenzioni, né produrre una catarsi, poiché resta rinchiuso nei limiti borghesi nei quali si trova nel XIX secolo, invece lo spirito di trasgressione di Tieck, Pirandello, Brecht, Stravinskij, instaura un «teatro nel teatro» per distruggere «l'illusoria eloquenza» man mano che la crea (PDP, 288); e i fantocci, come il Gatto con gli stivali e Petruška, non sono altro che fantocci al quadrato, «fantocci di

fantocci». Così, in quanto arte della finzione scenica, il teatro ha potuto sfruttare i propri mezzi in modo esponenziale, riflettendo su se stesso, sui propri mezzi ed esasperandone la portata critica e trasgressiva.

Ma in questo discorso rientra anche la musica, perché essa è, per così dire, collusa con ogni sorta di inganno, di gioco arbitrario e contraddittorio, di maschera e di travestimento, ma anche con le verità più profonde: la musica, come dice Jankélévitch, «rivela il senso del senso sottraendolo, e viceversa lo rende volatile e fugace nell'atto stesso con il quale lo rivela» (MI, 63). Certo, ogni verità ha bisogno del linguaggio, ma una volta constatato che ogni espressione linguistica ha raggiunto la saturazione e che il suo impiego è divenuto ormai ambiguo e quasi patologico, non resta che rifugiarsi in un linguaggio che sappia sfuggire al vizio della compiacenza e alla rigidità della logica.

Solo la musica riesce a rispondere a quest'esigenza, perché il suo linguaggio è flessuoso e paradossale, oscillante e ambiguo: essa può dire e nello stesso tempo non dire, affermare e negare, passare improvvisamente da un estremo all'altro, dalla magniloquenza alla brachilogia, dall'inespressivo all'espressione, dal solenne al banale, ecc. Inoltre può rendere queste opposizioni co-presenti e conciliabile l'inconciliabile. Così essa può divenire il linguaggio dell'ironia e dell'*humour*, perché può esprimere una cosa e nel contempo un'altra; può rinviare a un senso nascosto dietro l'apparenza pur senza mostrarlo; essa possiede l'espediente dell'allusione, dell'inganno leggero e sviante, che ha l'immenso potere di mettere fuori causa i malvolenti e di invitare i disponibili a percepire una possibile coerenza e un possibile valore.

In tal senso la musica è un'arte indiretta e reticente: sta a noi saperla interpretare nei suoi camuffamenti imprevedibili. In Ravel, per esempio, «l'affettazione dell'indifferenza è una maschera, come la simulazione allegorica o la simulazione contraddittoria» (R, 155); per Jankélévitch il musicista francese ha esibito una tecnica, una perfezione strumentale e delle difficoltà sempre più complesse, per ostentarle come artificio esteriore, come copertura di una semplicità accessibile solo in modo obliquo. Anche Gabriel Fauré, ponendosi in contrasto con le «musiche della soavità» e le approssimazioni del *rubato*, preferisce ap-

TEMPORALITA' E FINZIONE NELLA MUSICA

parire difficile, «esigente, ingrato, accanito nel non voler piacere», fino a divenire rigoroso e probo: in tali condizioni, dice Jankélévitch, il conformismo «non è che un alibi sottile dell'ermetismo», poiché per reagire al piacere avvilito dall'arte borghese bisogna opporre un «piacere segreto», pur se «inclemente», «un piacere difficile che bisogna meritarsi» (F, 269). Dal canto suo Stravinskij si diverte a cambiare sempre le carte in tavola sotto lo sguardo dei sapienti, di coloro che cercano di individuare in lui uno stile e una coerenza. Questo «uomo diabolico» va al di là di ogni tentativo di classificazione e di definizione, e perciò mostra quell'estrema duttilità che è cifra degli spiriti superiori (I, 73). Stravinskij e Satie hanno in comune secondo Jankélévitch una simile «passione nel rinnegare e smentire» (PDP, 287), un'identica mania di mistificare e di «convertirsi». Non si riesce mai a localizzare questi musicisti: essi hanno sempre un alibi, sono sempre altrove.

Virtuosismo e compiacenza

Ma la musica contiene pur sempre una tentazione all'amplificazione espressiva, che è quindi una più grave forma di compiacenza. Per il fatto di essere un'arte fluida e malleabile essa si espone al rischio della pericolosa oscillazione verso il contrario della reticenza e della brachilogia. La libertà di poter dire senza concludere un discorso e di restare sempre in una condizione perpetuamente preludante e incompiuta porta il musicista ad approfittare dei propri mezzi e a far riverberare su se stesso l'ipertrofico e sterile sfruttamento del linguaggio. Inoltre l'affinità della musica con l'apparenza e la teatralità fa sì che la scena divenga pura ostentazione di tecnica, affettazione di gesti ed esibizione di propensioni. In questo modo il solista si pavoneggia, come un acrobata o un istrione, rendendo se stesso e la musica oggetto d'applauso: «Non ascoltatevi... Guardatevi!», sembra voler dire (L, 127).

Ci si stupisce in effetti che un musicista magniloquente come Franz Liszt possa trovare in Jankélévitch la stessa considerazione di un

musicista pudico come Debussy, o anche che nello stesso ambito estetico trovino ugualmente posto l'esuberanza di Sergej Rachmaninov e la timidezza di Federico Mompou o di Déodat de Séverac.

In primo luogo la musica per Jankélévitch è l'arte dell'ostentazione e della fascinazione. Ciò potrebbe fornire la sponda agli idealisti per disprezzarla: se l'esteriorità è un niente, allora la musica, in quanto arte dell'apparenza, non ha alcun valore. Ma, risponde Jankélévitch, persino il filosofo platonico non può negare al semplice fatto di apparire un ruolo privilegiato, senza il quale l'essere e l'idea non potrebbero mai manifestarsi. Perciò così conclude: «L'apparenza non è un niente, l'apparenza è pur sempre qualcosa; l'apparenza è almeno ciò che essa è!» (L, 148), ossia essa ha un valore quodditativo insormontabile; il *fatto* semplicissimo di apparire non può mai essere trascurato. D'altra parte l'ostentazione dell'ostentazione comporta qualcosa di morboso, un'ambigua compiacenza che supera il semplice e innocente desiderio di mostrare le proprie qualità. Come l'ostentazione di valori così l'ostentazione dell'assenza di valori può divenire sospetta di ipocrisia malevola, il cui fine sarebbe di imporre dei controvalori.

Nella filosofia di Jankélévitch si possono riscontrare due poli dell'io: quello forte della compiacenza e l'io come *ipseità*, ossia l'io serio e sincero, solo di fronte alla morte. Il primo ama raccontare se stesso, l'altro preferisce ascoltare il racconto della natura, quello che raccontano il vento dell'Ovest e le colline di Anacapri.¹ Ci si chiederà allora qual è la soglia a partire dalla quale i musicisti del virtuosismo possono rimanere in equilibrio senza cadere nel baratro dell'esaltazione delirante del loro proprio *ego*. Vi è un punto liminare in cui l'apparenza può mostrare se stessa, senza cadere in un'autoglorificazione e nel vizio della compiacenza. «La coda del pavone – dice Jankélévitch – è sicuramente un vano sfoggio di piume... E tuttavia, in un certo senso, questa vanità che non vela alcun pudore significa qualcosa! Quella coda ha il suo segreto, quel bluff ha il suo mistero...» (L, 150). È un sottilissimo margine in cui

¹ Riferimento a due *Préludes* di Claude Debussy, *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* e *Les collines d'Anacapri*, del vol. I

TEMPORALITA' E FINZIONE NELLA MUSICA

l'incanto delle forme esteriori, dell'arabesco senza finalità, dei colori sgargianti di un abito e di un piumaggio, quindi del fenomeno in sé mantengono un valore intrinseco non riducibile a un'idea trascendente.

Vedremo più oltre come il tema della temporalità musicale risponda in modo esaustivo al problema in questione; sarà anche la risposta all'ultima figura della dissimulazione musicale, che ci accingiamo a esporre.

Confusione e Notturmo

Un altro motivo di stupore nella filosofia della musica di Jankélévitch è l'adesione pressoché completa all'estetica antiromantica di inizio XX secolo e nello stesso tempo l'attenzione a molteplici aspetti del romanticismo musicale e letterario, come la poetica dell'indistinto e del notturmo. Per comprendere quest'apparente contraddizione occorre anche in questo caso fare una distinzione tra due differenti aspetti dello stesso fenomeno; occorre cioè distinguere tra una metafisica della notte, appannaggio del tardo romanticismo tedesco, e una concezione debole e pudica dell'oscurità, propria di scrittori e musicisti più marginali. Da un lato ci troviamo di fronte all'esaltazione di una mitologia mirata a fondare legami ancestrali e a giustificare un'ambigua ideologia, dall'altro abbiamo un senso della notte del tutto innocente, fantastico e infantile, tipico delle fiabe e della lirica interioristica. Qui ritroviamo sia la poesia di Novalis e di Tieck sia la musica di Schumann e di Chopin.

In primo luogo questa poetica si collega con molti aspetti filosofici e gnoseologici: la notte è il luogo in cui ogni forma perde i suoi contorni ben delimitati e ogni conoscenza i suoi caratteri determinati. All'evidenza acuta della filosofia cartesiana Jankélévitch oppone la teoria dell'identità assoluta di Schelling, il soggettivismo di Maine de Biran, l'estetica dell'indivisibile e della «divina confusione» del romanticismo, in cui il soggetto non è più un polo di chiarezza e di distinzione ma

è mischiato con l'oggetto, come la coscienza lo è con la natura, la libertà con la necessità. Nessuna legge, nessun criterio preciso regola un permanente stato di caos e di relativismo (PI, 164ss.). Ogni sistema di riferimento perde il suo preteso assolutismo.

Ne consegue che una simile metafisica conduce a un elogio dell'irrazionale e un «appello alla non-ragione» (MH, 224). Ma non bisogna prendere quest'espressione alla lettera. Il confusionismo è una reazione alla visione chiara e apollinea del platonismo e allo spirito di geometria delle filosofie illuministe, cioè alle pretese del razionalismo e a quelle visioni del mondo basate su principi ritenuti statici ed eterni. Ma sarebbe troppo facile opporre a tutto ciò il nulla dell'oscurità assoluta e la notte della non-ragione: sarebbe di nuovo un assolutismo a rovescio. È precisamente il caso del romanticismo wagneriano o anche di ogni nichilismo massimalista e di ogni filosofia dell'angoscia e della disperazione. Similmente la distruzione del sistema tonale, creando un nuovo sistema (dodecafonico), vuole opporre a un assoluto positivo un assoluto negativo, ma si tratta pur sempre di un assoluto. È questa una «confusione esponenziale», una frenesia che «porta l'ambiguità al suo colmo» e che per Jankélévitch ha un solo nome: ipocrisia (PI, 160). In tal senso l'arte contemporanea, ponendo l'alternativa tra astrazione e figurazione, rivoluzione e reazione, pecca dello stesso vizio del massimalismo, poiché pone le sue questioni in modo brusco e senza alcuna via d'uscita.

Invece i musicisti, i pittori e i poeti della confusione non propongono alcun «sistema» della confusione, né disdegnano di usare la tonalità e la figurazione. Il loro «confusionismo» si pone al di là dell'alternativa dualista. Innanzitutto essi accettano la natura mista e «impura» del linguaggio e dei mezzi tecnici che impiegano. Inoltre in loro la confusione non è per niente un rifiuto assoluto della comunicazione, come dell'espressione e del piacere; al contrario, nella condizione impura dell'approssimazione vi è una fecondità rinnovata, che è possibilità di creazione e soprattutto temporalità. La confusione diviene allora la condizione di una forma di conoscenza particolare e una maniera differente di

TEMPORALITA' E FINZIONE NELLA MUSICA

approcciare la realtà, tanto che Jankélévitch parla per l'appunto di «metafisica della confusione» (MH, 226ss.).

In ciò egli è vicino alla filosofia bergsoniana, laddove Bergson considera l'intuizione la più vicina e più chiara conoscenza della durata, benché essa sia del tutto differente dalla chiarezza cartesiana e positivista. In *La pensée et le mouvant* e altrove il filosofo ha rimarcato la differenza con i concetti dell'idealismo, da lui considerato troppo vaghi e ipotetici. L'intuizione invece può «riafferrare la realtà nella mobilità che ne è l'essenza». Di conseguenza l'intuizione è coscienza, «ma coscienza immediata, visione che si distingue appena dall'oggetto osservato, conoscenza che è contatto e persino coincidenza». Sottolineando il carattere confusionista e nel contempo molto forte di questo genere di conoscenza, così egli continua: «Si tratta altresì di una coscienza allargata, la quale pressa sul bordo di un inconscio che cede e resiste, che si arrende e si riprende; attraverso delle rapide alternanze di oscurità e di luce, essa (l'intuizione) ci fa constatare che l'inconscio è presente; contro la stretta logica essa afferma che per quanto lo psicologo possa essere cosciente, vi è almeno un inconscio psicologico».²

La «confusione» allora acquisisce un significato ulteriore, ossia una chiarezza superiore che tiene conto, come fa la musica, sia dell'oscurità inconscia che della lucida prospettiva sul reale.

Temporalità

È soltanto nel tempo, all'interno del quale l'intuizione si articola, che potremo trovare un'apertura al possibile, una rivelazione e una forma ulteriore di chiarezza. Rifacendosi, oltre che a Bergson, all'ultima filosofia di Schelling, Jankélévitch sottolinea che è nel movimento con il quale le cose salgono progressivamente dall'informe alla luce, e non

² Henri Bergson, *Œuvres*, cit., pp. 1272-1273

nella luce in se stessa, che si potrà trovare la tensione che dà slancio a ogni creazione (OC, III). Ciò che è importante è la forza sorgiva e non il suo risultato stabilizzato, che oppone dualisticamente causa ed effetto, soggetto e oggetto. È solo cambiando il nostro statico punto di vista e ponendoci nel flusso della temporalità che noi potremo cogliere la particolare realtà della mutazione, la quale non è assenza o degradazione della verità, ma piuttosto una verità di segno diverso. Per questo la confusione, nel suo saldo legame con la temporalità, non può essere sottovalutata: nel tempo gli oggetti perdono i loro limiti e la precisione della loro configurazione; d'altra parte il tempo è anche una struttura capace di dare una forma persino all'informe. Il tempo è la relazione tra forma e informe, confusione e distinzione.

Si può parlare così di una struttura non spaziale, fluida, instabile, ma pur sempre struttura, ossia base di conoscenza. Il fondamento (quello che in Schelling è il *Grund*) è la radice oscura dell'esistenza, il passato che instaura con il presente una relazione dinamica, non un semplice rapporto di causa-effetto. Il presente deve svincolarsi dagli ostacoli che il passato gli pone, e per far ciò deve opporgli una «forza ascensionale» (OC, 21). Se il passato è il germe del presente, il presente è il germe del futuro. Similmente, nell'*Idealismo trascendentale* il ragionamento, il giudizio e il concetto non sono termini separati di una logica meccanica o dialettica, ma delle preformazioni reciproche di un'unità vivente del pensiero.

La particolare struttura del tempo coincide allora con una continua crescita, una maturazione costituita da «salutari negazioni ed energetiche contraddizioni» (OC, 26). I conflitti, le sconfitte e le vittorie scandiscono il divenire e «lo articolano in periodi determinati» (OC, 24). Questa determinazione non possiede la necessità tipica dello sviluppo speculativo, ma ha un carattere del tutto organico. La direzione, la lunghezza non sono delle tendenze assolute o riducibili a delle cifre aritmetiche, ma determinano la qualità concreta del tempo, che è apertura al possibile e sempre soggetta all'imprevedibilità degli eventi. La durata, in quanto animata dallo spirito d'avventura e dal rischio del nulla, è per Jankélévitch «drammatica». Essa può cadere nella noia dell'inerte mo-

TEMPORALITA' E FINZIONE NELLA MUSICA

notonia degli istanti e nel tempo indifferenziato. Ciò avviene quando lo slancio vitale si cristallizza in ripetizione meccanica o nella compiacenza dei propri mezzi tecnici. Sarebbe questa una forma di morte e una maniera neutra di seguire il corso del tempo. Nella durata dinamica invece il nulla agisce come sollecitazione vivificante, grazie alla quale le «energie negazioni e le acute contraddizioni» si «fondono a ogni istante» (OC, 29); qui la discontinuità non è più incoerenza, poiché anche nell'interruzione il tempo non sparisce, ma rimane presente e attivo come libera germinazione di possibili.

Tutte queste caratteristiche del tempo scongiurano il pericolo del «letargo», vale a dire la cessazione dello slancio creativo e la ripetizione inerte e compiaciuta dei mezzi espressivi. Infatti il perpetuo rinnovamento intrinseco alla temporalità impedisce al creatore di vivere di rendita e di imborghesirsi. E questo è dovuto soprattutto all'altro carattere del tempo: l'irreversibilità. Il movimento irreversibile rende impossibile qualsiasi forma di flessione sul passato, che secondo Jankélévitch è sempre un «ripiegamento sul proprio interesse» e sull'io compiacente (IN, 201). L'attività creatrice invece non imita mai i propri atti, evitando così di diventare manierismo, ma disillude ogni attesa conformistica e formale; d'altra parte essa non contrasta il divenire, ma «conferma liberamente ciò che l'irreversibile ha già affermato» (IN, 203), cioè l'impossibilità della ripetizione letterale nella pura temporalità (quodditativa). Da ciò segue che, così concepita, la creazione rifiuta il tempo morto della ripetizione e aderisce completamente a una temporalità superiore in cui il ripetuto costituisce sempre una novità.

Tornando alla musica, è vero che essa crea delle figurazioni indeterminate, in particolare quando è rapsodica e improvvisata. Ma è altrettanto vero che anche la struttura più libera e fantasiosa rimane una struttura; inoltre, nel caso della composizione musicale, questa struttura è già temporalità, sviluppandosi essa necessariamente nel tempo. Se il compositore crea un pezzo fortemente sconnesso, anche puntillista, tale discontinuità formale non esclude certo una fondamentale continuità, nella quale si sviluppa lo slancio della creazione. Tutte le interruzioni e

le fratture non sono assenze neutre, ma germogli di azioni e di gesti musicali proiettati nel futuro.

Quello che Jankélévitch chiama «regime della serenata interrotta» chiarisce allora l'aporia tra la temporalità statica e la temporalità fluente. Se è vero che il carattere sconnesso di certi preludi di Debussy è nettamente opposto alla fluidità delle composizioni di Gabriel Fauré, dal punto di vista della temporalità quodditativa ci troviamo di fronte ugualmente a un tempo che liberamente alterna tra loro eventi musicali anche disparati ed eterogenei, compresi i silenzi e le interruzioni. D'altronde Fauré e Debussy, benché molto differenti e quasi agli antipodi, per Jankélévitch oppongono al patetismo romantico rispettivamente l'«equanimità» di una temporalità regolare e uniforme (F, 321-322) e la «decomposizione del tempo oratorio» o l'immobilità (DM, 40).

Come si è detto, la temporalità risolve anche l'aporia del virtuosismo: vi è la pura *performance* tecnica, la mera meccanica digitale, atta a soddisfare il narcisismo del solista e la brama del pubblico, e vi è un «virtuosismo poetico», in cui l'immaginazione tecnica «rinnova in modo inesauribile i giochi e i capricci della trascendenza virtuosa» (L, 158). Se il virtuosismo compiaciuto ha un carattere statico, poiché esso non fa progredire l'immaginazione, il virtuosismo poetico ha un carattere del tutto temporale.

In primo luogo esso opera nell'instabilità del movimento. L'improvvisazione è costituita da istanti pericolosi nei quali il virtuoso mette in gioco le sue attitudini e viene a trovarsi in una «situazione avventurosa», «fluente e irriducibile ai concetti», cioè indifferente ai calcoli razionali di una previsione sicura e determinata. Qui l'imprevedibile è sempre in agguato e il successo «dipende in parte dal rigore e dall'abilità, in parte dalla fortuna e dalla grazia» (L, 164). L'improvvisatore è padrone assoluto di un tempo che egli può rallentare e accelerare del tutto liberamente: «In quei momenti in cui la cronometria si allenta, al virtuoso è concessa ogni licenza di realizzare fuori del tempo gli *exploit* più audaci, e noi gli siamo di fronte come spettatori ansimanti nel corso di una pericolosa acrobazia» (MH, 81). D'altra parte il virtuosismo opera nell'inconsistenza del divenire. Il fascino dell'improvvisatore consiste

TEMPORALITA' E FINZIONE NELLA MUSICA

nella fugacità di tutte le figurazioni che egli crea all'istante, nel fatto che egli non le ripeterà più, e che anche una ripetizione inaugurerà sempre una situazione completamente nuova. Inoltre nella *performance* del virtuoso ci sarà sempre un margine di incertezza che farà del suo recital un avvenimento memorabile. È questa precarietà, questa apertura al rischio e persino al fallimento che dà al virtuoso quasi un alone di santità: si tratta di una virtù conquistata con il tempo e non esibita con compiacenza.

E infine, anche la ripetizione può essere considerata sia un'insulsa riproduzione sia una nuova occasione di creazione. L'imitazione di un autore e di uno stile può essere servile, fedele nella lettera, frutto di erudizione libresca. Secondo Jankélévitch questa forma di fedeltà non è che «un alibi ipocrita dell'infedeltà». Si fa sfoggio di formule e di idiommi al fine di mascherare la surrettizia esaltazione del proprio io e della propria compiacenza. Invece una fedeltà «secondo lo spirito» non *rifà* semplicemente ciò che un autore aveva scritto, ma *fa come* egli aveva fatto, riproduce lo spirito di libertà e di movimento, non il risultato esteriore. Come Stravinskij in rapporto a Cajkovskij, o De Falla in rapporto ad Albéniz, tali musicisti dimostrano maggior fedeltà ai loro maestri per il fatto che hanno veramente compreso la loro musica, anche trasformandola dal punto di vista linguistico.

La temporalità allora segna una netta demarcazione tra una finzione infelicitamente bugiarda e una menzogna felicemente feconda. Vi è la temporalità della retorica, dell'espressione verbosa e della magniloquenza, e vi è la temporalità tutt'altra della virtù, del coraggio e della pazienza. La temporalità della *verve*, dell'improvvisazione e del virtuosismo musicale è il legame tra le due, perché essa sfrutta le risorse del linguaggio ma a fin di bene, disdegnando la facilità e la mediocrità, ma al contrario cercando con ansia la vera virtù. Il tutt'altro ordine della temporalità riesce così a spiegare le apparenti contraddizioni del pensiero di Jankélévitch: tra rifiuto della sincerità e difesa della vera sincerità; e, in musica, tra pudore e virtuosismo. La verità, la sincerità, la purezza non sono opposte all'impurità e alla menzogna, ma si trovano in un or-

dine differente in cui il cattivo che vuole la felicità è preferibile al buono che favorisce l'infelicità.

In tal senso ora potremo individuare i modi in cui la musica, una volta attraversato l'accidentato percorso delle negazioni e degli ostacoli più insormontabili, saprà trovare, come la coscienza morale, un senso possibile alla propria esistenza.

Aspetti tecnici

Temporalità e finzione hanno una correlazione all'interno della tecnica musicale impiegata dai compositori? È possibile che i mezzi tecnici, le formule, gli idiomi linguistici – che abbiamo fin qui considerato secondari nell'arte musicale di questi compositori – siano investiti di una funzione così importante? A queste domande si può rispondere risolvendo il problema di quel duplice raddoppiamento che abbiamo visto caratterizzare la musica nella sua relazione con la metafisica.

Se l'arte borghese aveva esaltato l'autonomia del sentimento e dell'espressione in rapporto alla tecnica e al linguaggio, una reazione a quest'arte doveva impadronirsi esattamente di ciò che essa aveva rifiutato. Se l'avversione nei confronti della tecnica era sospetta di una mistificazione maggiore di un'analoga glorificazione, allora l'avversione contro quell'avversione avrebbe potuto rimettere la questione in gioco, evitando il rischio di cadere nell'avversione contraria. Ecco quindi che la reazione al romanticismo dei musicisti «jankélévitchiani» passa anche attraverso una riabilitazione della tecnica musicale. Ravel, Stravinskij e Fauré, come abbiamo visto, cercano spesso l'artificio, la difficoltà e la forma per ritrovare una dimensione musicale libera da ogni falsa espressione. Soprattutto Stravinskij diceva di trovarsi a suo agio solo all'interno degli stretti argini di un formalismo che egli stesso si autoimponneva. D'altronde i «virtuosi» Liszt, Albéniz e Rachmaninov basavano la loro pratica e le loro sgargianti improvvisazioni su un eccezionale controllo della tecnica digitale. Inoltre lo spirito di chiarezza e persino

TEMPORALITA' E FINZIONE NELLA MUSICA

ascetico che anima il neoclassicismo di Debussy, Ravel, Stravinskij, Poulenc, ecc., ha trovato nel rigore, spesso accademico, un insostituibile antidoto all'imprecisione romantica.

La tecnica musicale, quindi, costituisce un valore non trascurabile di tutto ciò che questi musicisti rappresentano agli occhi di Vladimir Jankélévitch. Ma gli elementi che ora cercheremo di delineare brevemente costituiscono anche dei mezzi necessari per dare alla musica i suoi caratteri di duttilità, leggerezza e ironia che abbiamo considerato essere fondamentali a livello metafisico.

Armonia. Ci accorgiamo per esempio che dal punto di vista armonico esiste una specie di espediente atto a evitare appositamente il ricorso al settimo grado della scala tonale (ossia la sensibile: il Si naturale in tonalità di Do maggiore). La sensibile è il grado che conduce necessariamente alla tonica, è la sua conclusione «logica»: rispondendo a quest'esigenza linguistica il compositore aderisce a una concezione della musica come discorso e come eloquenza. Invece l'abbassamento della sensibile (la bemollizzazione del Si in tonalità di Do maggiore), tipica delle scale modali ed «esotiche», rivela per Jankélévitch un'«intenzione pudica» (F, 274): si resiste all'attrazione della tonica superiore e, per ciò stesso, si fa una specie di esercizio ascetico di privazione di un piacere troppo facile e a portata di mano. La curiosità di Rimski-Korsakov nei confronti dei modi antichi e del pluralismo modale produce un vero e proprio «regime dell'ambiguità» (MH, 150), mentre in Maurice Ravel vi è la completa indifferenza del settimo grado, al punto che egli innalza spesso la nota sensibile in modo evidentemente affettato e quindi ironico. Tutto ciò riassume per Jankélévitch una «volontà di impassibilità» che «dà alle cadenze raveliane la loro patina inimitabile, il loro fascino fatto insieme di ritegno e di falsa rigidità» (R, 122-123).

Similmente alla relazione sensibile-tonica un altro dogma del sistema tonale riceve una netta smentita da questi musicisti: è il dualismo tra tonalità maggiore e tonalità minore, che d'altronde trova il suo supporto nell'alterazione della sensibile. La loro differenziazione rende il discorso musicale chiaro e precisamente orientato, al punto che un pez-

zo si caratterizza, dall'inizio alla fine, in virtù della definizione di una di queste tonalità. È evidente allora che un rifiuto di questa chiarezza porta il corso del tempo a una situazione di ambiguità e di «amfibolia», nonché di indecisione, dovuta al fatto che una direzione precisa è stata abbandonata, o almeno procrastinata. L'oscillazione del terzo grado, per l'appunto il grado modale che determina la tonalità maggiore o minore, serve così a confondere i contorni dell'armonia e a sottrarre le forme musicali alla loro rigida strutturazione.

La *modulazione* – ossia il cambiamento di tonalità – è anche un procedimento tipicamente tonale e scolastico. Essa serve proprio a orientare il discorso armonico in direzioni generalmente già preformate. Ma un impiego particolare di questo stesso procedimento può invece deviare tale percorso, spiazzare la comprensione consueta della musica, produrre un senso di smarrimento e di estraneità. La modulazione enarmonica in particolare causa una specie di malinteso, un equivoco dovuto alla simultaneità di due interpretazioni armoniche differenti e ugualmente plausibili di una stessa nota: questa nota diviene il fulcro di una metamorfosi paradossalmente impercettibile, di una mobilità «stazionaria» (MH, 144) o di uno «scivolamento immobile» che «ha già in se stesso qualcosa di soporifero» (F, 350).

Il livello massimo di questa instabilità tonale si raggiunge quando i gradi della scala perdono tutta la loro tensione interna: è questa la condizione della scala esatonale, i cui paradigmi sono il preludio *Voiles* e *Pour un tombeau sans nom* (II delle *Épigraphes antiques*) di Debussy. La particolarità di questa scala è che tra i diversi gradi vi è un'equidistanza assoluta, cioè l'ottava si rivela perfettamente divisa in parti uguali. Di conseguenza, contrariamente a quanto succede all'interno della scala tonale, ogni grado ha un'identica funzione rispetto agli altri e nessun tono è privilegiato. È per questo che un impiego sistematico di questa scala produce una completa assenza di direzione, di polarizzazione e di contrasto, nonché un senso di immobilità, di «stagnanza» e quindi una certa sottile inquietudine.

Altro procedimento armonico che genera una simile impressione di immobilità è il *pedale*, cioè il prolungamento di una nota, di solito

TEMPORALITA' E FINZIONE NELLA MUSICA

bassa, nonostante il cambiamento delle armonie concomitanti. Lo si ritrova spesso in Debussy, per esempio in *Voiles*, per creare una specie di orizzonte sonoro sul quale si succedono le più diverse situazioni. La permanenza, spesso ossessiva, del pedale in Albéniz può rappresentare la fedeltà alla patria perduta, mentre in Borodin la nostalgia di una terra lontana (PL, 39-40). In Ravel invece i pedali sono piuttosto «l'idea fissa, l'immobile assillo, l'ossessione lacerante che aumenta al massimo la tensione nervosa» (MH, 234), mentre in Satie il continuo pedale che si ascolta nel *Socrate* accompagna il passaggio dalla vita alla morte e allude persino alla «fissità» dello sguardo di Socrate, alla «immutabilità dell'intemporale» (MH, 36).

In quanto anticipazione della nota conclusiva del pezzo, il pedale può in effetti essere paragonato a una premonizione funesta dell'istante mortale, ma in particolare esso è accostabile per Jankélévitch all'inclinazione verso l'inconscio e verso il sonno tipica dello spirito del notturno. In Chopin infatti coincide con una «fascinazione ipnotica» quasi completa, che non è «impegno ferreo», ma «dolce e persuasiva induzione al letargo» (MH, 234); inoltre, in virtù della liquefazione dei ritmi e delle misure, conduce alla fusione della metronomia e di ogni rigida strutturazione temporale.

Decisiva per dare valore e significato a pure formule tecniche è la combinazione di elementi materiali differenti e contrastanti, anche se piccoli e minimali. Da questo punto di vista gioca un ruolo importantissimo la *dissonanza*. Lungi dall'essere considerata il fulcro della dissoluzione del sistema tonale a favore di un altro sistema ancor più rigido (come il dodecafonico), la dissonanza è per Jankélévitch un elemento di corrosione e di trasgressione, che mantiene la sua efficacia solo se inserito all'interno del sistema di riferimento.

Si può dire che la dissonanza stia alla consonanza come l'ostacolo sta all'organo: l'una ha bisogno dell'altra per affermarsi e non hanno, prese in se stesse, alcuna consistenza. Per esempio in Rimskij-Korsakov, il quale non ha mai rifiutato la tonalità, le dissonanze non sono mai troppo serie, in quanto rinviano in modo del tutto fluido alla loro risoluzione. In questa maniera, alla sua apparizione una consonanza

può presentarsi «gioiosa e primaverile» e non semplicemente come una neutra risoluzione linguistica. Da parte sua Ravel conserva sempre la nostalgia del sistema di riferimento, in modo da giocare con una «risoluzione continuamente differita», mantenendo così attive le tensioni tonali e potendo nello stesso tempo contraddirle con una sovrapposizione di tonalità differenti (R, 115-116).

In ugual modo la *sesta aggiunta*, pur non essendo una dissonanza, rappresenta sempre un elemento di destabilizzazione temporale, creata dal contatto tra il sesto grado – il grado «debole» della scala – e la quinta giusta – grado «forte», in quanto dominante della tonalità. Per questo Jankélévitch denomina l'armonia così prodotta «consonanza indecisa» o «consonanza appena dissonante» e «dissonanza quasi consonante» (PL, 113). Essa produce una vibrazione particolare della materia sonora, una specie di bruma in cui non è più agevole accorgersi se il tempo si sia fermato o se sia ancora in moto.

Ritmo e tempo. Ma l'impressione di indecisione e di instabilità si ha anche in relazione al ritmo e al tempo (inteso qui come tempo strettamente musicale, della divisione in battute). Tra gli altri, è soprattutto in Ravel che si può riscontrare una capacità di creare l'illusione, l'equivoco e la decezione in senso ritmico: e ciò avviene nel momento in cui egli inserisce accenti binari in un regime ternario (*Sonate*) o, inversamente, degli accenti ternari in un regime binario (Il movimento del *Concerto in Sol*). Altrove il ritmo ha il potere di produrre un'atmosfera di sospensione, esitante e persino «labirintica» (Fuga del *Tombeau de Couperin*), grazie a una semplice e «lieve sfasatura dei valori» (R, 110). Da parte sua Debussy alterna e sovrappone il tre al due e il due al tre per rendere il ritmo molle, ovattato e quasi impalpabile.

La libertà con la quale un compositore agisce gli consente di imporre al tempo musicale tanto delle oscillazioni rapsodiche quanto un moto regolare, simile a un «motore», opposto al languore sentimentale del *ritardando* romantico. Invece la lassezza è per Jankélévitch un pretesto della «ruminazione» introspettiva che si attarda compiaciuta nella nostalgia del passato (IN, 171). Impadronirsi in modo deciso della re-

TEMPORALITA' E FINZIONE NELLA MUSICA

golarità ritmica significa allora per il filosofo francese una propensione alla lucidità e alla sincerità. Perciò egli accetta sia le fluttuazioni del *rubato* chopiniano e debussiano sia l'oggettività della «crononomia» stravinskiana.

Vi è però una particolare tecnica pianistica che ben rappresenta l'ambiguità e la contemporanea presenza di due principi opposti: si tratta dello stile della *melodia accompagnata*, in cui la mano sinistra esegue con regolarità un arpeggio sull'armonia mentre la destra può librarsi nei passaggi più contrastanti e negli arabeschi più sfavillanti. Ma soprattutto essa può contraddire persino il tempo stabilito dalla battuta e che la mano sinistra riproduce in modo servile. Per Jankélévitch questo contrasto assomiglia all'oscillazione della coscienza morale, tesa tra la tentazione di approfittare della sua libertà e la cattiva coscienza della compiacenza sempre in agguato. «La sinistra è la cattiva coscienza della mano destra», dice a proposito di Chopin e Fauré (F, 256), dato che se la tenerezza e l'espressione lirica possono svolgersi nella melodia, l'accompagnamento riconduce ogni soggettivismo musicale al rigore della precisione e all'«arida proibità» del *tempo*; in tal modo esso rappresenta il lato ironico del ritmo e dell'espressione musicale.

Timbro e sonorità. All'ipertrofia e all'enfasi orchestrale dei grandi sinfonisti di fine-secolo - Wagner, Mahler, Bruckner, Strauss - i compositori jankélévitchiani oppongono un pudore costituito da timbri ovattati e sonorità quasi impercettibili.

Già gli *staccati* e i *pizzicati* della «serenata interrotta» sono gli efficaci strumenti atti a interrompere l'espansione sonora nel tempo e ridurre i suoni in frammenti minimali. Le indicazioni scritte sul rigo musicale impongono a ogni interprete una capacità pressoché ineseguibile di attenuare l'intensità fino all'imponderabile digitale. D'altronde, per frenare la retorica del grande pedale pianistico molti compositori preferiscono la modestia del terzo pedale (sordina).

Tuttavia con ciò le sonorità non spariscono e il risultato non è un'assenza di suono, di canto e di vigore. Per Jankélévitch «impercettibile» non significa affatto «non percepire niente». E se le indicazioni

del rigo sono spesso ambigue e contraddittorie (*dolce ma sonoro, presque rien, forte con sordina, pppp possible*, ecc.) è perché questi musicisti «giocano pericolosamente con il nulla... senza mai annientarsi in esso». «Al di là di questo limite del *quasi*-più-niente non c'è in effetti *più niente*. È il *quasi* che si tratta allora di preservare; questo quasi è l'ultimo filo che ci lega alla vita...» (PL, 47).

Dopo ogni sorta di camuffamento, di mascherata, di ironia e persino di silenzio, resta quindi sempre un limite infinitesimale all'espressione, al senso, al piacere e alla verità, che non hanno bisogno di grandi frasi né di orchestre gigantesche. Se la musica tende al silenzio non è certo per divenire muta e afasica, come vorrebbero i veri nemici della verità, ma è per sussurrare una confidenza alle «orecchie fini e alle anime attente» (MH, 71): è una piccola confidenza, forse banale, ma che può contenere qualcosa di importante per la nostra vita.

- II -

CAPITOLO SECONDO

IL SENSO DELLA MUSICA

"Non datevi un'aria scura, come fanno gli ipocriti, che ostentano un contegno disfatto per far vedere che digiunano. (...) Per te, quando digiuni, incensati il capo e lavati il viso, perché il tuo sacrificio sia conosciuto non dagli uomini, ma dal Padre tuo che è lì, nel segreto".

(Vangelo di S. Matteo – Discorso della montagna)

Passaggio

Ci siamo più volte resi conto che nella condizione umana la menzogna, la dissimulazione, la finzione e ogni sorta di malinteso sono dei fatti necessari. Anzi, essi costituiscono la tonalità dominante della nostra esistenza e della nostra vita. Noi siamo immersi totalmente nel regime dell'«obliquità», del «chiasmo», ossia dei «rapporti incrociati tra segno e significato, tra anima e corpo» (TV^{2,1}, 224), nonché tra concetto e qualità, verità e bellezza, apparenza ed essenza. L'uomo e la sua coscienza non possono essere colti in piena chiarezza né tramite una forma

univoca e unilaterale, nella quale sarebbe facile riconoscere completamente ogni intenzione e ogni significato dei loro segni esteriori. L'uomo invece è una forma mista, elastica e diffidente: l'uomo è transizione, forma senza delimitazioni, tensione sempre incompiuta tra poli opposti. L'umano non è mai localizzabile tra due estremità – dice Jankélévitch con accenti nietzscheani –, ma «esso non è neanche reperibile su un determinato piano intermedio tra il sovrumano e il subumano; a qualsiasi livello appaia esso è sempre di passaggio, fuggitivo come un bagliore...» (PI, 228-229).

In simile situazione il tempo costituirebbe ancora un'aporia, o in ogni caso una maledizione che non farebbe procedere di un passo il pensiero; di conseguenza la filosofia diverrebbe un'attività inutile, un movimento inconcludente o la commedia del nichilista che si compiace di torturarsi e di rodersi sulle proprie sconfitte. Abbiamo già notato che per Jankélévitch invece il tempo non coincide con una simile negatività, e abbiamo anche mostrato i paradossi ai quali la concezione jankélévitchiana del tempo si espone. La temporalità è la sola dimensione in cui sia possibile intravedere l'essenza misteriosa del soggetto, che Jankélévitch chiama *ipseità*, *hapax*, *io* prima di divenire *ego*.

È certo che rimanendo ancorati alla consuetudinaria logica filosofica non si può far uscire la filosofia da questa *impasse*; inoltre si rischierebbe di esporre il pensiero ad altri paradossi irrisolvibili. D'altronde una logica che sappia sfuggire ai vincoli dell'alternativa e possa far coesistere determinazioni contraddittorie non esiste. Per questo occorrerebbe una *logica del divenire* capace di far sussistere antagonismi e giudizi contraddittori non più soggetti alla necessità del superamento e dell'*Aufhebung*. Sarebbe questa una logica capace anche di non ridursi a un vano regresso all'infinito, senza consistenza e finalità, poiché grazie al divenire, dice Jankélévitch, «i contraddittori che non possono coesistere *uno eodem tempore*, possono avvenire uno dopo l'altro in guisa di *momenti*» (PI, 258).

In effetti, se abbandoniamo l'ossessiva ricerca e l'idea fissa di dover dare ai momenti del tempo lo *status* di funzione logica, relativa al contesto globalizzante, noi potremo coglierli nella loro intrinseca quali-

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

tà, determinata soltanto dalla durata: il semplicissimo fatto di trovarsi *dopo* e *prima* rispetto ad altri momenti e ad altre *situazioni*, di influenzare e di essere influenzati da essi in virtù di un movimento fluido non divisibile, rende questi momenti degli autentici eventi. La funzione dell'intelletto, che potrebbe aderire a questa specie di «eterogeneità movente e sfumata», è per Jankélévitch una «ragione trascendente» capace di restare pura ogni volta, anche attraverso le sue contraddizioni. Non si tratta certo di una *reine Vernunft*, tipica di un criticismo che dissocia le nature e distingue tra senso ipotetico e senso categorico; in questo modo la purezza resterebbe «anipotetica» (PI, 113), cioè formalmente normativa e freddamente imperativa. L'autentica trascendenza della ragione è, paradossalmente, immanente all'io, alla sua impurità costitutiva, senza la quale essa non potrebbe mai far valere le sue ragioni.

In effetti l'organo non può vivere senza l'ostacolo. Ma nel tempo, e solamente nel tempo, l'invivibile organo-ostacolo può realmente essere vissuto; è solamente nel tempo che la ragione può essere «capace di fondare diverse eternità successive, tutte trasparenti, tutte provvisorie!» (PI, 259). «Il divenire lenifica, lubrifica, fluidifica gli antagonismi: nel tempo stesso in cui esso fonde il passato con il presente, diluisce i contraddittori nella mobilità scivolosa del suo *legato*» (PI, 258-259). In fin dei conti il carattere di provvisorietà della temporalità è una sorta di garanzia che l'opacità in cui essa si trova non è inevitabile, che il regime della menzogna e della finzione non è assoluto e indiscernibile e che la sincerità e la purezza possono trovare la loro ragion d'essere. Dice Jankélévitch: «Nulla impedisce – nei confronti del divenire – che un'infedeltà apparente si risolva in fedeltà successive e in sincerità istantanee» (*ib.*), cioè la soluzione del dualismo verità-menzogna non è altro che un problema specificamente temporale. E di seguito: «Ciò che all'interno di una sovracoscienza intemporale sarebbe cattiva fede o lacerazione, duplicità o dualismo, appare nella continua alterazione del divenire come un'ingenuità istantanea, come una semplicità sempre mutevole e sempre contemporanea al proprio presente».

Il tempo consente quindi a ogni posizione rigida di ammorbidirsi, a ogni pesantezza di mitigarsi, grazie alla mobilità che lascia sempre

aperta la possibilità del cambiamento. E soprattutto il tempo consente che una situazione identica a livello spaziale trovi nella differenza creata dal divenire un'inedita apertura di senso e valore. Così, in questa dimensione fluida e non più dogmatica, anche le parole che potevano finora apparire sospette divengono improvvisamente benevole, sorridenti e alla portata di tutti, non più appannaggio dei sapienti e dei potenti che le avevano monopolizzate.

Purezza, bontà, verità, amore, spirito, essere, umanità, ritrovano il loro significato originario in un contesto inatteso e nuovo, come quando in un giorno di festa gli stessi luoghi e gli stessi scorci di una città appaiono come aureolati di una gioia fino ad allora mai vista. E tutto ciò grazie al tempo, il quale ha creato tutte le risorse e le condizioni che hanno a loro volta reso possibile tale metamorfosi.

La temporalità della verve

Spesso abbiamo accostato il tempo all'ordine del malinteso, ovvero alla natura mista e impura della coscienza che comincia a mentire proprio perché ha la possibilità di avviare un processo temporale e di distendersi nel tempo. Inoltre il tempo consente alla mediazione linguistica di amplificarsi in discorso e in «ruminazione» borghese. Ma ci siamo anche appena accorti che è il tempo stesso a rendere sopportabile ogni ripetizione e a mitigare ogni sorta di rigidità creata al suo interno. Infatti il tempo, che è costitutivamente teso tra due estremi coesistenti, da una parte influenza la nostra natura anfibia, duale e impura; d'altra parte impedisce ogni proposito di irrigidimento monista.

C'è quindi un tempo aperto, svincolato dal peso della continuità e dal vizio della menzogna e della cattiva fede. Una volta sondato tutto il malessere della temporalità, diviene a Jankélévitch agevole esplorare le caratteristiche e il valore specifico di questo tempo nuovo. La temporalità non coincide né con l'estensione di un discorso né con la continuità inerte della ripetizione: c'è anche una temporalità che deborda da questo

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

genere di *impasse* e diviene «posizione effettiva» di una novità (TV^{2,1}, 227), cioè creazione immediata e «seduta stante» di un evento e di un'azione.

Ci troviamo quindi di fronte a due livelli distinti di temporalità: il primo appartiene all'ordine della mediazione logica, il cui *sensu* si risolve in una direzione univoca e necessaria, meccanicamente stabilita da leggi preesistenti; qui ha luogo sia lo sviluppo dialettico dell'idea sia la spazializzazione delle figure in fatti oggettivi e neutri. Il linguaggio sostiene questo percorso, fornendogli regole e formule: e come la tesi e l'antitesi devono risolversi nella sintesi così, in musica, la sensibile del settimo grado della scala ha bisogno di sfociare nella tonica del primo. Ogni elemento del linguaggio, ogni accordo e ogni nota sembrano essere i denti di una ruota, i gangli di un unico meccanismo.

Invece l'ordine del livello superiore della temporalità è *tutt'altro*: non è questa un'astratta e trascendente superiorità, come quella dell'iperuranio platonico, ma riguarda un distanziamento oscillante, come un va-e-vieni del concetto verso il proprio oggetto, nell'intento, autenticamente fenomenologico, di coglierlo in tutta evidenza. L'atto col quale si perviene dall'inesistenza all'esistenza e che per ciò stesso diviene «efficiente ed efficace» mostra una certa superiorità nei confronti del suo prodotto: quest'ultimo è diventato oggetto di contemplazione, di analisi e di reificazione, cioè resta preda del continuismo banale e della noia; ma nell'istante della creazione l'oggetto, il medesimo oggetto, acquisisce un volto differente conferitogli dalla mobilità fluente in cui è inserito (v. AES, I-II). In termini bergsoniani esso mantiene una vitalità e uno slancio per il fatto di non essersi ancora esaurito nell'oggettivazione della forma esteriore. Il *fiat*, insomma, è superiore al *già-fatto*, benché sotto lo sguardo dell'analisi scientifica essi siano del tutto equivalenti. E se ogni mediazione crea una specie di involucro intellettuale attorno all'oggetto della conoscenza, l'approccio superiore opera su di esso una mediazione ulteriore, finalizzata a salvarlo dalle elucubrazioni della coscienza logica e a restituirlo intatto all'immediatezza e all'evidenza della propria semplice esistenza. In questo modo la realtà può trovare un senso precedentemente rimasto occultato o pressoché dimenticato.

D'altronde la negazione della temporalità logica e direzionale non significa l'annullamento di tutte le direzioni. Nell'uomo c'è per Jankélévitch una «vocazione naturale al movimento» che non va trascurata: è un «senso della marcia» che coincide sia con la «decisione preveniente» che con «l'amore preveniente» (PI, 308-310). Chi agisce nel mondo si dispone in modo imprescindibile verso il bene e per far ciò deve «rompere il cerchio degli scrupoli e andar via dritto». Egli non conosce di preciso che cosa sia il bene, non erige teoremi e non fa dei discorsi edificanti sulla bontà. Similmente l'amante non fa discorsi sull'amore, ma ama incondizionatamente e *dirige* il suo amore verso l'altro. Amore e decisione preveniente nascono nell'istante e nell'immediatezza, ma trovano la loro efficacia nel tempo, senza cui non potrebbero essere attivi. Inoltre essi hanno bisogno del tempo per vivere, per rinnovarsi, per trovare nuove risorse, anche grazie agli ostacoli che il tempo oppone loro. Da parte sua il musicista non si perderà in preamboli verbosi o nelle dichiarazioni d'intenti, ma farà musica, obbedendo soltanto a imperativi musicali (PDP, 274), e in ogni caso alle sollecitazioni intrinseche del materiale sonoro. Al limite egli farà musica seduta stante, cioè si esibirà in un recital, esponendosi ai rischi e alle vertigini di un'improvvisazione irrevocabile e senza prova d'appello (L, 164-167).

In effetti è l'irreversibilità del tempo che si ripercuote sull'atto creativo; essa «mette l'uomo in *verve*» (IN, 219) ed eccita l'immaginazione. Parallelamente è la morte che dà un senso alla vita e fa sì che valga la pena di viverla. L'incertezza dell'*hora*, cioè del «quando» e del «come» si morirà, permette di aggiornare continuamente l'irrazionale speranza nell'eternità. La *nescentia* dell'ora fatale impedisce al soggetto di considerarsi irrimediabilmente perduto e «lascia filtrare un raggio di speranza nella notte della disperazione» (IN, 129). Certo, si tratta solo di un'astuzia e di un'illusione, ma profondamente efficace in quanto è il motore di ogni progetto e di ogni rigenerazione creativa.

D'altra parte il semplicissimo fatto che il corso del tempo sia diretto necessariamente verso la fine e che non permetterà mai alcun ritorno dà un significato particolare a tutto ciò che succede nel tempo. Il valore di evento dell'istante va riferito principalmente al suo destino, al

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

fatto che esso è votato, nel momento della sua apparizione, alla propria estinzione. Ciò lo avvolge in un'aura di mistero e di vaghezza, propria delle cose fragili ed effimere: i fiori, i sorrisi e le melodie perderebbero il loro fascino e il loro calore se apparissero eterne, come i fiori di plastica, i sorrisi finti e le melodie incessantemente ripetute dei minimalisti. Invece il fascino risiede, per Jankélévitch, nell'unicità «semelfattiva» o «primultima» del soggetto nella sua esistenza (*hapax*), cioè al fatto di essere «l'ultimo essere immediatamente prima del non-essere» (PI, 300-301; IN, 203-206). Vi è qui una tangenza acutissima dell'*hapax* con il non-essere, benché esso sia pienamente esistente, che gli conferisce l'inesplicabile attrazione propria delle cose in equilibrio instabile sull'abisso. L'impalpabile soglia tra essere e non-essere coincide con il *quasi* (*quasi inesistente, quasi-niente*), che è un pensiero-limite, nel contempo dentro e fuori del tempo.

Questa coincidenza consente allora alla morte di esercitare una specie di segreta alleanza e di parentela con il suo contrario, la vita: la negazione assoluta della vita rende paradossalmente possibile la vita stessa perché le conferisce almeno la sua unicità. Ciò assicura che il fatto-di-aver-vissuto sia ineliminabile e che per questa stessa ragione sia un «inesplicabile tesoro» (IN, 274-275). Inoltre la morte non è solamente il limite estremo del nostro destino, ma essa si infila tra gli interstizi della via, si spande «attraverso la durata totale del vivente» (PI, 79); è ciò che Jankélévitch chiama «piccola morte»,³ ossia la morte continua di ogni attimo, l'impossibilità per sempre di ripetere un momento del tempo. Così l'istante acquisisce la sua «primultimità» e per questo diviene «il simbolo della beatitudine perduta» (IN, 299), nonché la fonte di un valore indistruttibile e nel contempo ineffabile che si chiama *charme*.

³ Vedi V. Jankélévitch, *L'immédiat*, INA, Radio France, 3^e, A

Il valore dello charme

Arrivati a questo punto potrebbe essere legittimo porsi la domanda: dove si trova per Jankélévitch la temporalità, dove può essere rintracciata? Ma la risposta è necessariamente evasiva: la temporalità è sempre altrove, ossia in un tutt'altro ordine, anzi, nel retro della realtà e sempre al di là di essa e persino del tempo. Le figure della temporalità si stagliano in virtù di opposizioni inconciliabili: tempo dell'istante e tempo dell'intervallo, tempo interrotto e tempo continuo, tempo della coscienza e tempo della realtà; queste sono solo differenti modalità di manifestazione del tempo, sempre secondarie in rapporto alla modalità esponenziale della temporalità superiore. E similmente, ci si chiederà: dove si trova l'essenza della musica? Nella melodia o nell'armonia, nel canto o nell'accompagnamento? Evidentemente né nell'uno né nell'altro: essa si trova altrove e nel contempo in entrambi; la musica si trova nel loro specifico rapporto che fa nascere una realtà nuova. Più in generale, da un punto di vista del tutto estetico, le domande «che cos'è la bellezza?» e «dove essa si trova?» non avranno mai una risposta all'interno dello stile e del linguaggio, poiché lo *charme* non può essere descritto in modo coerente dall'analisi e dalla logica. La relazione con il tempo dà allo *charme* un carattere tanto istantaneo e apicale quanto elastico e diffidente; d'altronde la sua relazione con la morte gli conferisce una specie di estraneità nei confronti di ogni chiarezza razionale. Quindi esso si sottrae continuamente a ogni tentativo di delimitazione e di localizzazione.

Come il tempo, lo *charme* è quindi per Jankélévitch «sempre altrove», o «altrove all'infinito», oscillando esso da un polo all'altro degli estremi di un'alternativa. Coloro che credono di individuarlo con precisione in una formula devono per forza rimanere delusi, così come coloro che pensano di ritrovarlo lungo lo spazio cartesiano. L'«altrove» della bellezza si troverà in una dimensione incomparabilmente lontana sia dallo spazio sia dal tempo lineare. Jankélévitch parla più precisamente di un «alibi» che è «nel contempo dappertutto e da nessuna parte» (F, 278), cioè da nessuna parte per l'ottica di coloro che ne pretendono una

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

collocazione topografica, ma dappertutto per coloro che possiedono l'acuta sensibilità di saperlo cogliere.

Se allora lo *charme* non è qui o là, sopra o sotto, esso è pur sempre reperibile nell'apparenza, poiché come abbiamo visto né il platonico né il mistico possono negare l'esistenza dell'apparenza e dovranno necessariamente ammettere che anche la suprema Bellezza debba trovare un privilegiato veicolo nella facciata e nell'esteriorità sensibile. D'altra parte il carattere impalpabile dello *charme* sfugge anche a questa determinazione: vi è una profondità, dice Jankélévitch, che è propria degli esseri superficiali, di coloro che ostentano l'illusione per dissimulare un mistero. Si tratta quindi di una «pseudo-profondità» (JQ, I) che non è un luogo o un gradino della scala essere-apparire, ma una maniera di essere e di agire. Spesso Jankélévitch parla di un'*allure*, ossia di un modo di muovere il corpo che non coincide con il movimento meccanico né con la disposizione di parti giustapposte. Si tratta invece di una relazione interna tra i dettagli o, come dice Jankélévitch, di un «regime di mutua implicazione» (TV^{2,1}, 190) che permette loro di essere ben strutturati e consente che la loro giustapposizione sia, in un certo senso, necessaria, e nello stesso tempo concede una completa libertà di organizzazione del loro insieme e della loro totalità (TV^{2,1}, 256).

E infine, per poter meglio cogliere questa *allure*, non occorre altro che una sensibilità aperta e una disponibilità generosa a seguire il corso del tempo, poiché lo *charme*, in quanto *allure* e *grazia*, si trova, vive e agisce lungo il corso del tempo. Jankélévitch chiama questo movimento e questa temporalità *sincerità*: nonostante le menzogne e le astuzie del linguaggio e dello stile, un senso si accumula «intorno alle parole e al di là di esse» (TV^{2,1}, 256); è un'intenzione, ambigua e «pneumatica», che nessuna espressione riesce a esaurire, ma che emerge pur sempre come espressione ulteriore, *surplus* di tempo che si espone con urgenza verso il vero e verso il futuro.

Espressivo

Ci siamo così resi conto che questa dimensione temporale di cambiamento e di metamorfosi coincide in Jankélévitch con la musica, che è una vera e propria teoria del tempo in atto. L'articolazione concreta e condensata della temporalità della *verve* e della sua donazione di senso non è altro che la temporalità musicale.

È nella musica, in effetti, che ogni tentativo di decifrare, etichettare e analizzare è destinato a fallire, anche se in ogni caso Jankélévitch stesso riconosce che ogni elemento linguistico e ogni «cifra» sonora non vanno trascurati al fine di far emergere il senso della musica. «Il musicista dell'inesprimibile si esprime – dice Jankélévitch a proposito di Gabriel Fauré –, e si esprime in locuzioni perfettamente riconoscibili» (F, 283). Però tutto ciò che costituisce il suo apparato linguistico, scale, accordi, sistemi modale o tonale, acquisisce un valore formale *a posteriori*, fa cioè parte di una «sintassi retrospettiva» utile solo per fini pratici, mentre l'intenzione del musicista è *a priori*, disinteressata e va al di là della scelta di una formula o di una «ricetta».

Se vi sono leggi musicali, esse sono leggi «oscuere», secondo le quali «i suoni si disperdono o si assemblano, si attirano o si respingono, si intrecciano e si incatenano»; esse sono cioè delle leggi che regolano segretamente la vita e le relazioni sonore. Si tratta per Jankélévitch di una «fisica dei suoni», nella quale una «gravitazione segreta e puramente musicale» anima la musica al suo interno e «per finezza supera i meccanismi intellettuali più delicati, i sottili moti della passione e l'infinitamente piccolo della dinamica molecolare» (F, 255). Dunque in questo modo il legame tra tecnica ed espressione non è più impossibile, poiché il linguaggio da un lato «si particolarizza in tutto il suo spessore polifonico», dall'altro diviene un linguaggio vivente, «fino alle sue più estreme profondità».

In tal senso la musica permette di riconquistare, anche attraverso il linguaggio e la tecnica, un'espressione che sembrava perduta. Non si tratta certo di tornare alla sensibilità del romanticismo, in cui le passioni sono descritte in modo determinato e la musica diviene un'effusione di

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

«personali fantasticaggini». Invece i sentimenti e le emozioni più appassionate possono trovare in musica un'allusione, una suggestione anche abbozzata e astratta; tramite una via indiretta ed evocatrice i sentimenti trovano qui la loro fonte e, d'altra parte, anche la musica pura guadagna in «intensità espressiva» (F, 262). Ogni preoccupazione e ogni angoscia, lungi dall'essere dimenticate, trovano posto nell'arte musicale, ma solo nella misura in cui il sensibile sonoro ha subito una «sublimazione de-realizzante», prodotta da una specie di ascesi e di catarsi (F, 290).

In Fauré tale epurazione espressiva conduce a una condizione di «equanimità» o di «quietismo» e saggezza, in cui ogni *pathos* soggettivo viene controllato per far emergere un *pathos* più sottile e pudico. Il mistero dello *charme* faureano non è per Jankélévitch «snervante o impazzito», ma è un mistero «tranquillizzante» (*apaisant*, F, 356), è incanto e non incantesimo perché, come il Socrate del *Menone*, ci svia per poterci condurre alla verità. La sua debolezza è solo simulata e, in opposizione a ogni violenza e a ogni enfasi, contiene una forza più efficace, pronta a mostrarsi al momento giusto. Così Ulisse, travestito da mendicante, aspetta pazientemente l'occasione propizia per uccidere i Proci. L'indifferenza e la rigidità sono solo apparenti; il suo fine è di riconquistare Penelope e ristabilire la pace. E dopo tutte le simulazioni e gli sviamenti ironici e nel contempo tragici, la seria intenzione sarà di ritrovare le ragioni del cuore, che erano state finora oggetto di scoraggiamento e di disperazione.

Per Fauré, come per Ravel e Stravinskij, si tratta allora di cogliere una specie di romanticismo al contrario, o di litote del romanticismo, che rifiuta in modo netto l'arte di fine secolo per riconquistarne gli aspetti positivi e autentici. Così lo spirito del notturno, come abbiamo visto, non è un'esaltazione irrazionale di una mitologia arcaica ed equivoca, ma è solo una sottrazione della chiarezza compromessa dall'ideologia della luce. Non coincide con «l'amalgama spesso e informe in cui la creatura sprofonda con diletto» (PI, 172), cioè con compiacenza, ma possiede una chiarezza e una lucidità profonde e quasi inaccessibili. Occorre un capovolgimento particolare per considerare come espressiva la violenta inespressività di Bartók o della *Sagra della primavera* e per

considerare invece l'*Elettra* di Richard Strauss, con i suoi urli e le sue isterie, come «dimostrazione d'impotenza» (PI, 190). Per Jankélévitch bisogna diffidare sia di ogni languore sia di ogni ostentazione dell'espressione, entrambi forme di una sola e identica «civetteria». Il teatrale «disperato» e la messa in scena dell'infelicità non hanno nulla a che vedere con la vera disperazione e la sofferenza realmente vissute.

In tal senso, all'interno di uno stesso gesto tipicamente romantico, come l'eroismo o la morte per amore, bisogna distinguere diverse sfaccettature: da un lato c'è l'*abnegazione*, che è «cieca devozione» e pura e semplice «negazione di Sé» (PI, 303); qui l'altro non è oggetto di un'intenzione d'amore, ma ha perduto ogni relazione di comunicazione viva, ed è «anonimo, astratto e senza volto». D'altro lato il *sacrificio* considera l'amato come il suo solo fine, senza nessuna retro-coscienza compiacentamente egoistica. Vi è qui la vera comunicazione tra due volti e quindi tra due spiriti: anche nell'estrema sofferenza e di fronte alla morte essi possono ritrovare la forza e il coraggio di sorridere. In ogni caso questi volti sono in relazione di reciprocità e hanno ritrovato una forma d'espressione sincera, che trasmette un senso di umanità e di profonda felicità. L'inespressivo può così rivelarsi o come odio dell'espressione, cioè come «assoluta indeterminazione», o come intenzionalità verso l'espressione infinita, che ogni sguardo e ogni viso sincero contiene come una ricchezza nascosta e una bellezza inedita (PI, 199-200).⁴

Dal punto di vista tecnico risulta agevole paragonare l'indeterminazione e l'inespressivo con una temporalità ossessiva e meccanica, oppure con la sconnessione dello *staccato* e la frammentazione melodica, mentre l'espressione appare appannaggio di un andamento musicale basato sul *rubato*, sulla fluidità temporale e sullo stile *legato* tipico della pedalizzazione pianistica. Tuttavia, se si tiene conto del capovolgimento dei valori musicali adottato da Jankélévitch, ci si accorge che questo

⁴ Notare la somiglianza tra questi temi e la filosofia di Emmanuel Lévinas, soprattutto in *Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, Montpellier 1972 e *Le temps et l'autre*, ib., 1979

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

parallelismo mostra i suoi limiti e che nulla impedisce di considerare più espressiva una temporalità rigida - per esempio la temporalità stravinskiana - di un andamento arbitrario e approssimativo o di una condotta temporale vaga e oscillante. Così in Fauré e Ravel l'uniformità imperturbabile del tempo e la regolarità della metronomia (F, 321-322) rappresentano solo apparentemente l'indifferenza: resistendo alla «fretta febbrile» e alla tentazione del languore, essi fanno intravedere, per effetto di sbalzo, un'emozione più sincera.

Al di là della pedante applicazione di formule e di stereotipi, la vera intenzione della musica può allora nascondersi anche dietro un tempo anodino, come similmente un'intenzione amorevole può nascondersi anche dietro un viso inespressivo.

Il ritorno alla sobrietà

Se la volontà di essere inespressivo nasconde il «desiderio di esprimere qualcos'altro che l'inesprimibile verità» (MH, 23), l'humour e la parodia della grazia sono «in nome di una grazia invisibile» (MH, 171) che, riscattando un'innocenza sincera, sarà un incanto immeritato (AVM, 196).

C'è quindi in Jankélévitch l'odio nei confronti dell'irrazionale travestito da razionale, della cattiveria coperta dalla maschera della bellezza, dell'illogico scambiato per logico: per questo egli preferisce, seguendo Nietzsche, il razionale nascosto, sottratto alle tentazioni della ragione borghese e della compiacenza. La maschera allora assume il potere di smascherare, la finzione di far cogliere la verità, e soprattutto la mancanza di realtà e di razionalità diviene indice di una ragione che, come la città di Kitež dell'opera di Rimskij-Korsakov, si presenta capovolta ai nostri sguardi. Dopo questa trasformazione la realtà si svela nella sua autenticità, liberata da tutti i malintesi e le complicazioni che l'avevano compromessa, benché aiutata dalle dissimulazioni che comportavano un'intenzione sincera. E dopo tutte le ironie, le finzioni e le

macchinazioni, essa mostra la sua più vera propensione, la serietà, la purezza salvata da ogni pericolo di ideologia purista.

Una specie di sollievo e di gioia si impadronisce di ogni mentitore che sappia gettare la maschera, e da quel momento inizia a respirare l'aria libera della verità. Per lui si tratta di una rigenerazione e di un allentamento della tensione e della solitudine che caratterizzavano la sua vita. Un nuovo ordine e una nuova semplicità si instaurano dopo le confusioni che egli aveva cercate con ogni sorta di artificio. Una volta affrancatosi da questo ruolo, l'ipocrita professionista può ritrovare una spontaneità perduta e convertirsi finalmente all'amore (TV^{2,1}, 217-218). È quasi un miracolo, un inatteso rinvigorimento, simile al ritrovamento di un amore dopo una lunga assenza, al risveglio dopo la fine di un incubo o alla «celebrazione di una grande festa» (IN, 71).

«Sì la neve è veramente bianca», esclama Jankélévitch con accenti che ricordano alcuni passi di Berkeley; e parla con gli stessi toni quando descrive come uno spirito disincantato può in un giorno di festa ritrovare gli stessi luoghi e gli stessi oggetti della vita quotidiana trasfigurati di una nuova luce e arricchiti dalla freschezza dell'intuizione (JQ, II, 5). Un'analoga situazione è quella provata dai sopravvissuti da un naufragio o dai partigiani il giorno della Liberazione: è la sensazione di un'inattesa apertura della vita, di una rinascita.

Dal punto di vista temporale questo evento giunge nell'istante, che spezza improvvisamente il tempo «specioso» della ripetizione inerte; d'altra parte esso ha bisogno del tempo, poiché si tratta sia di un'occasione da prendere sia di un'espiazione da rendere. In effetti occorre del tempo per meritare una grazia che, nel folgorante momento in cui essa appare, si presenta al soggetto come un dono inatteso, come una sorpresa e una gioia immeritate. «L'abitudine della continuazione – dice Jankélévitch – e la nostalgia della cosa lasciavano l'uomo impazzito al bordo dell'istante; l'intuizione, che è l'istante stesso, ci fa una bella sorpresa: rivelando la positività della mozione che mobilita i momenti, della pulsione che fa divenire il cambiamento, essa ci arreca la gioia» (PHP, 265). Il coraggio di saper saltare al di là del vizio della continuazione consiste nella capacità di ricominciare l'esistenza, con in più lo

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

sforzo di rinnovarla, cioè trasfigurarla come fa il sole tutte le mattine e la primavera tutti gli anni. Solo questo coraggio può per Jankélévitch placare «il turbamento dell'angoscia», perché supera sia la noia della continuazione che il peso del passato; così si pone «sul bordo del futuro prossimo» e fa coincidere un «oggetto sommamente delicato (*délié*)» con «un pensiero sommamente raffinato (*délicat*)» (*ib.*).

I due differenti ordini di temporalità appaiono così in collisione e mostrano nel contempo la loro distanza: se la felicità ricercata dal purismo non è che una gioia «perennata» dal tempo accidioso della compiacenza, invece la gioia dell'innocenza sfugge a quest'ordine vizioso, grazie all'intuizione infinitesimale e all'istante intemporale; da quel momento essa può instaurare liberamente una nuova eudemonia in un ordine temporale e un mondo del tutto utopico (PHP, 254).

In questo la temporalità dell'azione assomiglia alla temporalità della musica, dove l'esistente e il quasi-inesistente coincidono nella «quasi-visione» che preannuncia un mondo nuovo (*ib.*). Ecco quindi che in Satie, maestro di quella che Jankélévitch chiama *école du dégrisement*, si assiste da un lato al «capitombolo dell'ideale nel reale e della poesia nella quotidianità prosaica» (MH, 32), d'altro lato alla ricerca di un'ingenuità come autentico «infantilismo», che fa assomigliare il musicista a un bambino che sorride tra le lacrime e la sua musica al sole che sorge all'alba di un nuovo giorno.

In un mondo votato alla divinizzazione dell'apparenza, Joaquim Nin rappresenta per Jankélévitch «un ammirevole esempio di umiltà». In Déodat de Séverac «la terra, il mare e l'immensità del cielo» liberano la cattiva coscienza introversa e la trasformano in coscienza felice (PL, 131). Da parte sua Maurice Ravel, una volta rotte tutte le abitudini e le convenzioni tanto del ritmo quanto dell'armonia e dell'orchestrazione, ci «impone» il rigore della metronomia per intrattenerci nella «versatilità di un discorso che vibra ai minimi moti dell'anima» (R, 109). Inoltre la «fluidità nella scrittura» e la raffinatezza dei timbri «danno all'orchestra di Ravel una non so quale freschezza marittima in cui si respira il sale e il vento dell'ovest». E la morbida e possente orchestra di Liszt è, come quella di Ravel, un'orchestra «smaliziata» (R, 108). Similmente la *Bal-*

lade in Fa diesis di Fauré non è affatto «soporifica» o una «tisana mortale», bensì una «meloterapia», un «cordiale di vita e di verità» (F, 356), come nell'*Amore stregone* di Manuel de Falla un filtro di morte si trasforma in elisir di vita e «lo *charme* succede al sortilegio» (MI, 160).

La musica dunque vive al suo interno questa trasformazione e questa inversione dall'ostacolo all'organo, dal Contro al Per, e di conseguenza diviene uno strumento concettuale privilegiato, sia metafisico – per il rapporto particolare che stabilisce con la realtà – sia etico – per la sua relazione con l'urgenza dell'azione morale. La musica assomiglia a quella «paralogia» di cui Jankélévitch parla in *Philosophie première* (31), la quale si avvicina sia allo *choc* del senso comune che allo «scandalo» del *logos*, cioè al paradosso dell'esistenza e al paradosso di questo paradosso. Questa riflessione «alla seconda potenza» produce quantomeno un'aporia, che però è un'aporia «feconda», poiché affronta la contraddizione e per ciò stesso la esorcizza («una narcoterapia che intorpidisce per poi scaltrire»).

Come nella vita morale l'azione si pone al limite della tangenza tra l'organo e l'ostacolo, così la musica rimane in una condizione mediana tra silenzio e sonorità, tra ineffabilità e linguaggio, tra realtà e finzione. Il rapporto, negativo, tra musica e realtà non è un superamento – come in Hegel – né un allontanamento – come in Schopenhauer. La musica non nullifica la realtà, ma la dissimula, la nasconde, la maschera per sottrarla agli assalti di coloro che vorrebbero impadronirsene surrettiziamente. I mezzi linguistici di quest'arte servono così a mettere la realtà a riparo dagli «orchi» della cultura e della storia, in modo che essa possa essere còlta a un differente livello, su un diverso ordine di verità, un ordine che è al di là di ogni ordine. A questo livello l'immediatezza della vita e dell'empiria viene riconquistata e concepita senza necessariamente dover passare attraverso gli schemi della filosofia dell'essenza e della teoria delle categorie. La verità, finora ritenuta sospetta in quanto reificazione ideologica o forma esponenziale di una nuova mistificazione, si svela in tutta la sua purezza non contaminata, in modo da poter servire a «risvegliare dalla loro narcosi le coscienze intorpidite dall'oppio dei malintesi» (TV^{2.1}, 281). È in questo momento sorgivo che

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

si può cogliere un orizzonte di senso finora dimenticato; ed è questo il punto focale in cui l'ineffabile si rovescia in significazione e in cui la disperazione può aprirsi all'«innocenza ulteriore» e all'utopia.

Le campane della felicità

«È la scomparsa stessa che fa l'apparizione – dice Jankélévitch in *Philosophie première* citando la *Quarta Sinfonia* di Cajkovskij, nella quale il tragico riesce a dare nel contempo un senso alla gioia (PHP, 173). E di seguito: «Nessuna felicità non è mai senza mistura», poiché il vero senso della felicità non può mai trovarsi in un'idea astratta posta al di sopra della realtà; al contrario si trova faccia a faccia con l'infelicità umana e l'orrore quotidiano. Non si può mai coglierlo con una visione diretta o con una spiegazione intellettuale. Anche solo un accenno, uno sguardo indiretto e un punto di vista obliquo potranno giungervi più facilmente.

D'altronde la creazione, lungi dall'essere il risultato di un percorso rettilineo o il gesto ispirato del genio, ha bisogno prima di tutto di rappresentarsi l'essere annientato, «per tentare poi di sorprendere l'emergere di qualcosa a partire dal niente». Grazie a questa opposizione e in virtù dell'istante, che è sempre sul punto di spegnersi, l'atto creativo può essere veramente una «decisione gratuita», posta e fondata al di là di ogni opposizione (PHP, 216). E come il tempo è responsabile di questa scandalosa mescolanza tra posizione e negazione, morte e nascita, felicità e infelicità, essere e nulla, così esso può permettere di risolvere il nodo che lega questi poli: infatti, come abbiamo già visto, il tempo aiuta a smorzare ogni rigidità e a superare ogni *impasse* e ogni aporia apparentemente insormontabile. Ma soprattutto è all'interno del tempo, ossia nelle fessure della continuità e nell'istante, che può aprirsi la possibilità della speranza e dell'utopia.⁵

⁵ Questo aspetto può essere paragonato sia all'oscurità dell'attimo vissuto in *Geist der Utopie* (*Spirito dell'utopia*) di Ernst Bloch, sia alla concezione di Walter Ben-

Infatti, dice Jankélévitch, la speranza ha come fondamento «un quasi-niente sul quale riverbera l'esistenza nullificata e che inaugura il miracolo di una rinascita». E se l'utopia è una specie di innocenza, la sua purezza «non è un minor-essere, ma una mozione infinitesimale che non è né essere né non-essere» (PI, 288). La fiducia nel paradosso della «realtà irreale» e della cosa «anti-cosa» può condurci a superare ogni disperazione e ogni angoscia (PHP, 180);⁶ così si può attingere a una *sopraverità* non certo frutto di un'ennesima ipostasi o reificazione, ma risultante dall'inversione della tendenza che costringeva il dato reale in una forma ontologica. Questa differente direzione certo non conduce di nuovo al nulla, ma eludendo l'obbligo del percorso rettilineo apre la possibilità di una strada ulteriore, lungo la quale il *quasi-niente* si svela come un tutto e il minimo *non-so-che* diviene «vasto come il cielo», cioè un Assoluto (PHP, 181).

La musica, in quanto arte non-reale e «anti-cosa» per eccellenza, è l'articolazione più concreta di quest'ambiguità del tempo e di tutte le metamorfosi e le aperture che avvengono al suo interno. In musica si assiste a tutte le trasformazioni che, come le astuzie e l'ebbrezza di Ulisse, si risolveranno nella «promessa di un'aurora radiosa» (F, 308). Già la sua apparenza è in sé vagamente utopica: «I più superficiali vocalizzi – dice Jankélévitch a proposito del virtuosismo – per il fatto che si aggrovigliano e si sgrovigliano secondo una legge di successione, portano al di là di se stessi la speranza di qualcos'altro, sono in se stessi una vaga

jamin (e di tutta la tradizione del pensiero ebraico) espressa nelle *Tesi di filosofia della storia* – in cui l'istante è la piccola porta attraverso la quale può giungere il Messia. A questo proposito vedi PI, 312, laddove Jankélévitch parla del divenire come "chinato su un non-ancora", e S, 73, in cui egli parla dell'annuncio del Messia come "evento limite".

⁶ Si possono qui riscontrare le differenze con l'esistenzialismo contemporaneo, soprattutto con la filosofia di Martin Heidegger. D'altra parte molti critici hanno notato le relazioni, del tutto indirette, tra il pensiero di Jankélévitch e quello dell'autore di *Sein und Zeit*: a questo proposito vedi Jean Wahl *La philosophie première de Vladimir Jankélévitch*, in "Revue de Métaphysique et de Morale", 1955, 1-2, pp. 161-217 e E. Lisciani-Petrini, *Memoria e poesia*, cit.

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

promessa di profondità» (L, 128). L'incompiutezza e la concreta invisibilità della musica rappresentano un'«apertura sull'infinito», poiché l'apparenza di quest'arte si rivela a un tempo evasiva e assente (F, 278). D'altra parte quest'aspetto del tutto fenomenico non si riduce a una semplice ostentazione. L'essenza temporale e sovratemporale della musica ci informa che il suo carattere effimero e provvisorio non è definitivo. Quest'espressione lapalissiana può forse spiegare tutta la realtà non reale di quest'arte. In altri termini, la temporalità della musica non può essere in-temporale, ossia non può ricadere nel vizio della spazializzazione e nell'eterno ritorno della compiacenza. Così anche le finzioni, le circolarità, le rigidità e tutti i possibili capovolgimenti dei valori si rivelano solo delle circostanze contingenti. Ogni «situazione» musicale deve necessariamente ripetersi nel tempo. Ma se la semplice ripetizione materiale non apporta niente di nuovo nella temporalità della successione materiale, il rinnovamento cui allude Jankélévitch è allora del tutto «pneumatico» e spirituale, poiché permette che un evento continuo, come è l'alba e la primavera, si riveli «fecondo di risorse», pieno di dinamismo e fonte di entusiasmo (F, 334).

Infatti è la musica che, per Jankélévitch, «svela a noi stessi la nostra gioia profonda, la nostra gioia ignorata, misconosciuta, la nostra gioia essenziale dissimulata nelle preoccupazioni e ricoperta dalle passioni meschine» (MI, 159). Tempo e musica, quindi, possono farci prendere coscienza di una semplicità nascosta, il cui ritrovamento è in nostro potere. La felicità, che credevamo così lontana, si rivela così vicinissima a noi. Ecco che il *Requiem* di Fauré, «*berceuse* della morte», diventa un «canto di vita», così come il primo *Quartetto* e l'*Elegia* per violoncello hanno passato «la prova della sofferenza e dell'angoscia» e, da questa via e attraverso il rifiuto di ogni pigra rassegnazione, lo slancio, la forza vitale, l'ispirazione e la *verve* hanno trovato una ragione più autentica. Nell'*Éveil de Pâques* di Déodat de Séverac si odono, dice Jankélévitch, «le campane dell'avvenire, della promessa e della speranza» (PL, 142), esattamente come nella *Kiev* di Musorgskij e nella *Kitez* di Rimskij-Korsakov le campane sono i suoni di una città invisibile,

«pneumatica», di un luogo situato in uno spazio lontano e «profondamente umanizzato» (PL, 143).

Per Jankélévitch allora la speranza non è un fine ma un movimento, non è una vuota fede ma un atto di fede, «più coraggioso e difficile della disperazione» (PI, 202) e in quanto tale inventivo e positivo. La positività si fonda sulla temporalità, poiché si esprime nelle metamorfosi e nelle trasformazioni attraverso cui l'essere si perpetua e trova un suo senso nell'esistenza. È solo nel tempo che la vita può vivere, ossia che il vivente può trovare una *chance* per il suo futuro finché sono preservati tutti i possibili (TV^{2,1}, 253). In tutte le situazioni in cui la vita sembra offesa, mortificata e ridotta alla condizione letale della ripetizione inerte dei suoi gesti e nell'inibizione di qualsiasi slancio di libertà, il tempo dà un'ultima occasione per uscirne, anche se si tratta di un solo minuto di tutta la storia del mondo.

Certo, non si può tornare alla felicità che l'uomo si è lasciato dietro e al paradiso perduto dell'innocenza; questo può essere solo oggetto di rimpianto e di nostalgia, dato che la nostra storia ci appare come un «campo pieno di rovine» (PI, 19), e le «magnificenze irriconscibili» di questi ruderi non possono essere più ricostituiti. Tale è l'aspetto tragico della nostra condizione e della nostra temporalità.⁷ E tuttavia è la stessa temporalità che ci apre una breccia: se tutto è perduto ciò non significa che il profondo e inestinguibile rimpianto impedisca alla speranza di avere una minima possibilità, anche fosse nell'istante attuale, di oggi, di adesso. Nell'assoluta urgenza dell'atto volontario niente mi può impedire di scegliere una via nuova, sempre che lo voglia. In questo modo, forse, la felicità potrà rivelarsi a portata di mano di tutti.

In fin dei conti la filosofia di Jankélévitch, malgrado tutta la sua complessità vertiginosa e il suo percorso accidentato, ci conduce a ritrovare la semplicità della vita e del tempo umano, cioè a ritrovare una fiducia in noi stessi e nella nostra volontà più autentica. Si tratta di tornare a una dimensione di felicità sincera e seria, che non ha negato l'in-

⁷ Anche su questo aspetto si possono trovare somiglianze con le *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

felicità e le sofferenze lasciate dietro di sé, ma che non vuole più permettere che il loro insostenibile peso metafisico carichi ulteriormente le nostre stanche spalle.

PARTE TERZA

CAPITOLO PRIMO

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

*“La prego, esageri piuttosto
la triste e straziante tristezza di Golaud...
dia l'impressione di tutto quello che egli rimpiange
di non aver detto,
di non aver fatto...
e tutta la felicità che gli sfugge per sempre”*
Claude Debussy
(a H. Dufranne, durante una prova del
Pelléas et Mélisande nel 1906)

Finora abbiamo seguito un percorso teorico particolare, basato sul passaggio dalla finzione al disincanto e da questo alla scoperta di un possibile senso della musica; esso ci ha consentito di comprendere anche le profonde motivazioni che animano il pensiero filosofico di Vladimir Jankélévitch. Ora invece seguiremo un cammino diverso, benché complementare: prenderemo in esame i musicisti che si collegano al pen-

siero del nostro filosofo. Da un certo punto di vista si tratterà di un semplice elenco utile da consultare, ma dall'altro la loro successione non sarà per nulla casuale, in quanto ognuno di questi compositori rappresenterà una figura fenomenologica, iscritta in un contesto filosofico coerente e significativo.

Gabriel Fauré, o la mobilità

In un certo senso la musica di Gabriel Fauré ha la priorità negli interessi musicali di Jankélévitch; infatti il suo primo saggio musicologico, del 1938, s'intitola *Gabriel Fauré et ses mélodies*, ripreso poi nel 1974 in *Fauré et l'inexprimable*. Si tratta però di una priorità non solo cronologica. Jankélévitch infatti è cosciente della grande importanza dell'arte faureana, visto che si sofferma nell'analisi musicale in modo più puntuale rispetto agli altri musicisti. Ma si tratta di un'analisi immanente, volta a far emergere i «concetti» della musica senza farle violenza e senza cadere in un'arbitraria interpretazione. Fauré è per Jankélévitch il musicista dello *charme*, del pudore e dell'equanimità; essendo lo *charme* l'inesprimibile per eccellenza, la musica del compositore francese rappresenta la condizione essenziale di ogni musica, al di là di questioni di stile o di linguaggio.

Ciò che emerge in primo luogo dalla musica di Fauré è per Jankélévitch la temporalità fluente e la continuità, che fanno della melodia un'unità determinata. In Fauré le note hanno «un certo modo di incatenarsi, di annodarsi che non assomiglia a nessun altro» (F, 32). Spesso il filosofo sottolinea il carattere bergsoniano di questa temporalità; lungi dall'essere una mediazione discorsiva o una cristallizzazione spaziale, la continuità faureana «è piuttosto l'eterogeneità del divenire», la cui unica mediazione è di tipo sentimentale: «Essa è quella conversione graduale dei sentimenti o delle qualità che maturano e si trasformano per un processo del tutto spontaneo» (*ib.*, 269). Così essa assomiglia alla continuità dei dati immediati della coscienza, la cui

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

successione crea l'unità della dimensione temporale: «La durata del tutto pura – dice Bergson in un celebre passo – è la forma che prende la successione dei nostri stati di coscienza quando il nostro io si lascia vivere, quando si astiene dallo stabilire una separazione tra lo stato presente e gli stati anteriori. Per far ciò esso non ha bisogno di assorbirsi interamente nella sensazione o nell'idea che passa, altrimenti cesserebbe di durare. Esso non ha neanche bisogno di dimenticare gli stati anteriori: gli basta che, ricordandosi di questi stati, non li giustapponga allo stato attuale come un punto a un altro punto, ma li organizzi insieme, come succede quando ci ricordiamo delle note di una melodia, per così dire, fuse insieme».⁸

Se Debussy è il musicista dell'acqua stagnante, Fauré è quello dell'acqua viva e fluida, poiché nella sua musica l'armonia e i toni si sviluppano secondo una legge immanente, secondo uno slancio interno. Le sue modulazioni non sono improvvise e nette, ma quasi impercettibili: per questo esse sono spesso enarmoniche. In questo tipo di modulazione una nota comune a due accordi diviene il fulcro di una trasformazione globale del senso dell'armonia, di cui si ha coscienza soltanto man mano che la musica procede. In tal modo si realizza, per Jankélévitch, il paradosso dello «scivolamento immobile», che ha già in se stesso «qualcosa di sonnifero» (*ib.*, 350). Infatti la «fisica dei suoni» di Fauré concerne quelle «leggi oscure», di cui già abbiamo fatto cenno nel precedente capitolo. In un certo senso le modulazioni sono delle astuzie, dei «giochi di parole» o dei «frivoli *calembours*» (*ib.*, 277), e per questo fanno parte sia dell'ironia che della seduzione. Ma, come le astuzie e le finte di Ulisse, esse sono a fin di bene, sono fedeli e sincere, perché hanno come obiettivo il ritorno a casa, ossia il ritorno al tono principale.

L'aspetto della finzione in Fauré è molto discreto e pudico, sicuramente più sottile che in Ravel o Stravinskij, le sue mascherate sono meno accentuate e le sue violenze meno intense. Ma ciò non vuol dire

⁸ Henri Bergson, *Œuvres*, cit., p. 67

che esse siano meno efficaci, poiché quello che Jankélévitch chiama «regime naturale dell'equivoco» (*ib.*, 350) consente alla forza della ragione di far valere la sua preminenza, grazie proprio ai contrasti e alle ambiguità che è riuscita a superare.

La prima di queste ambiguità riguarda un aspetto precipuamente tecnico: il rapporto tra mano destra e mano sinistra nella pratica pianistica. Il ruolo di ognuna delle mani è ben preciso: avendo la funzione di dispiegare la melodia, la destra è «la mano della carezza, della tenerezza e dell'espressione lirica» (*ib.*, 256), cioè l'organo del sentimento e dell'effusione romantica. Da sola, essa dà voce al «canto dell'anima», alle fioriture più libere ma anche agli urli e alle «isterie». In ogni caso essa rappresenta il narcisismo del soggetto e la compiacenza della coscienza, che gode dei propri mezzi e dei propri poteri tecnici. Al contrario la mano sinistra, significando «precisione e rigore, *humour* e arida proibità», rappresenta «la cattiva coscienza della mano destra», le cui pretese di libertà e di virtuosismo essa riconduce alla ragione. Il suo *memento* è una specie di richiamo all'ordine e un'esigenza di sobrietà. Considera zavorra le fioriture e gli abbellimenti inutili, anche se non può vivere solo delle proprie forze senza il rischio di apparire arida e meccanica. Essa sta alla mano destra come l'ostacolo sta all'organo: è un'opposizione basata sulla coesistenza.

In effetti l'essenza della musica è l'unità tanto della melodia e dell'armonia, di canto e accompagnamento, quanto delle voci contrastanti, come avviene nel contrappunto: diverse linee di pensiero «rimangono accordate, pur restando indipendenti» (*ib.*, 258). Quest'unità non è la somma delle due differenti componenti, ma il loro insieme, che in questa complementarità fornisce un *surplus* inesprimibile di coerenza e di *charme*. Ne consegue che l'equivoco diviene «plurivoco» e le metamorfosi dovute alle armonie contrastanti conducono in Fauré a una superiorità della condizione armonica, quella che Jankélévitch chiama *enarmonia spirituale*.

Similmente, nell'atmosfera di evasione e di evocazione di questa musica, ogni sentimento e ogni emozione non vengono descritti letteralmente, ma solo suggeriti e rinviati a un *alibi*, nel quale la musica pu-

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

ra «guadagna in intensità espressiva» (*ib.*, 262). L' «Altrove infinito» è dunque lo *charme* e il *non-so-che*, ossia il luogo non-localizzabile (*ib.*, 278) della musica di Fauré, che si sottrae a ogni determinazione analitica, intellettuale e spaziale, non essendo individuabile né nell'armonia né nella melodia, né nella mano sinistra né nella destra, ma nel loro insieme il cui effetto rimanda a un ordine superiore.

Quest'ordine *tutt'altro* è l'ordine dell'*equanimità* faureana, che è una saggezza, una tranquillità dell'anima, una condizione di «quietudine» e di pace finalmente raggiunta. Al contrario dell'indifferenza e dell'atarassia epicurea e stoica, essa viene conquistata dopo le tragedie e le lunghe prove della vita; essa non si pone al di sopra ma dentro l'infelicità umana, di cui sente dolorosamente l'influsso: la saggezza di Fauré «non fu di negare l'evidenza, di minimizzare il male, di annullare il dolore, di derealizzare la morte, ma piuttosto di vuotare fino in fondo il calice amaro della tribolazione» (*ib.*, 289). L'effetto rasserenante della sua musica non significa allora allontanamento ideologico dalla realtà o divertimento atto a rimuovere l'angoscia della morte. La gioia raggiunta dal musicista ha dovuto pagare un prezzo altissimo di sofferenza e di fatica. Essa è più un «evento morale» che un edonistico stato d'animo. È il risultato di un tortuoso periplo di difficoltà e peripezie di cui, come Ulisse, ha serbato scrupolosamente la memoria.

Infine Jankélévitch chiama questa dimensione *atanasia*: al di là dell'alternativa dell'ottimismo e del pessimismo, Fauré sceglie una «serenità apollinea», che è «grave ma raggianti» (*ib.*, 342). Si è superata la tragica angoscia della morte, ma la quiete così perseguita è maturata nel tempo, è una «seconda giovinezza» che guarda all'indietro e si interroga sulla giovinezza perduta. Si tratta di una saggezza superiore, che medita sia sulla morte che sulla vita. Anche di fronte alla morte, la «nobile tristezza» del *Requiem* è un acquietamento che non ha dimenticato il peso del dolore umano. La sua speranza contiene un rimpianto ed è «mescolata con la reminiscenza di un paradiso perduto» (*ib.*, 329). È aperta al futuro, ma senza dimenticare il fondo di tristezza infinita lasciata dietro.

Claude Debussy, o l'immobilità

Apparentemente la musica di Debussy rappresenta un'alternativa rispetto alla musica di Fauré. Come abbiamo già rilevato, per Jankélévitch Debussy è il musicista della stagnanza, dell'istante immobile e quindi della disperazione, mentre Fauré è il musicista dell'acqua viva, della mobilità e dell'ottimismo sereno.

Jankélévitch dedica al musicista di Saint-Germain-en-Laye tre libri: *Debussy et le mystère*, del 1949, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, del 1968 e *Debussy et le mystère de l'instant*, del 1976; quest'ultimo riunisce i temi principali dei primi e fa parte del grande ciclo intitolato *De la musique au silence*.

L'interesse ad approfondire la musica di Debussy nasce durante gli anni della Seconda Guerra ed è legato a nostro avviso a una sorta di identificazione personale: entrambi hanno vissuto la tragedia della guerra e hanno condiviso – seppure a tre decenni di distanza – lo stesso odio contro il comune nemico, rappresentato dall'aggressività tedesca. La disperazione e la paura di veder trionfare la non-ragione e la barbarie possono aver animato in Jankélévitch una specie di solidarietà spirituale con il musicista morto nel 1918, proprio alla fine dell'occupazione di Parigi.

Il primo saggio sul musicista è del 1946 («En blanc et noir. I et II») e riprende il titolo di una delle ultime composizioni per due pianoforti, scritta da Debussy nell'estate del 1915. In questo pezzo l'angoscia per la guerra è evidentissima: il secondo movimento in particolare è dedicato alla memoria di Jacques Charlot, un ufficiale appena morto al fronte. Quando Debussy descrive in musica la battaglia oppone la nobile figura del soldato alle oscure minacce dei nemici, i quali hanno la forma musicale di corali luterani e delle armonie wagneriane. Inoltre l'opposizione musicale del bianco e del nero rinvia all'opposizione etica tra bene e male, quindi delle forze che si combattevano nel campo di battaglia.

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

Jankélévitch coglie fino in fondo questo messaggio e anch'egli, come Debussy, interpreta la musica francese come un simbolo di rivalsa culturale e morale. In questo spirito conclude il suo saggio usando parole inequivocabili: «Oggi che abbiamo ritrovato il diritto di rigettare il vergognoso Wotan e le odiose walkirie dei nostri incubi, oggi che gli uccelli hanno ricominciato a cantare sugli alberi, il nostro pensiero va a quella sacra sepoltura dove Debussy, a fianco di Gabriel Fauré, dorme il suo ultimo sonno, quando pensiamo alla meravigliosa primavera della nostra seconda nascita».

L'interpretazione jankélévitchiana della musica di Debussy allora non può essere considerata separatamente dagli avvenimenti storici vissuti in prima persona; inoltre, benché in modo molto differente, sia Debussy che Fauré – nonché Ravel, Chopin, Stravinskij e altri – sono tutti testimoni di un'unica urgenza etica dell'arte musicale.

Se Fauré è il musicista dell'inesprimibile, Debussy è per Jankélévitch il musicista del *mistero*: certo il mistero è inesprimibile, ma contiene delle determinazioni e dei significati ulteriori e più profondi. Innanzitutto esso si distingue dal segreto: se la cosa segreta è riservata agli iniziati di un gruppo esoterico e rifiutata ai profani, il mistero appartiene a tutti ed è universalmente riconoscibile; non è una cifra né un «mistero verbale», bensì un «mistero essenziale» («pneumatico») (DM, 9), e più che una «cosa», una *res*, esso è «una atmosfera del nostro destino» (*ib.*, 11). Questi caratteri di spiritualità e di impalpabile essenza appartengono anche alla musica in generale. Ma la musica di Debussy ne riassume gli aspetti più concreti, tanto che può essere considerata una vera e propria fenomenologia del mistero in atto.

Le grandi figure del mistero debussiano sono: i misteri del destino - di angoscia, di voluttà, di morte - e del mezzogiorno, articolati a loro volta nei differenti aspetti musicali: stagnanza, ripetizione, circolarità, interruzione, oggettività. È soprattutto nel *Pelléas et Mélisande* che si possono ritrovare i misteri del destino: l'amore tra Pelléas e Mélisande è continuamente roso dal dubbio, dai sospetti e dalla malizia di Golaud. Ciò è rappresentativo della umana condizione di instabilità e di precarietà, nonché dell'impossibilità a sfuggire al proprio tragico de-

stino di morte e di disillusione. Ma i misteri di voluttà per Jankélévitch non sono meno sconvolgenti: le scene d'amore tra i due amanti (per esempio la scena della torre) sono talmente piene di sensualità e di passione che il desiderio tocca il suo limite estremo, la morte; la quale giunge proprio al culmine dell'incontro tra Pelléas e Mélisande nel parco. Infine nel quinto atto Mélisande, la «principessa lontana», muore senza sapere le cause e le ragioni della propria morte, compiendo un destino che fin dall'inizio presagiva. Il suo mistero per Jankélévitch si compie nella stessa vita, così breve e innocente, della ragazza.

Il capolavoro di Debussy esprime dunque la condizione di tutta la sua musica, così tesa tra la ricerca del piacere e una tristezza letale. Il mistero di mezzogiorno, d'altra parte, ne riassume l'amfibolia. Mezzogiorno rappresenta «l'istante in istanza», il punto culminante della giornata e nello stesso tempo l'inizio della caduta. La musica di Debussy è piena di questi vertici oscillanti, che riuniscono in sé l'apogeo di una storia e nello stesso momento l'inizio del suo declino. Jankélévitch chiama *stagnanza* questa situazione di arresto del tempo ordinario e di attualizzazione del possibile: «Ogni 'immagine' debussiana è come una vista istantanea e statica sulla 'presenza totale'; ognuna immobilizza, per così dire, un minuto della vita universale delle cose, uno spaccato della storia del mondo, e fissa questo taglio verticale nel suo *aeternum Nunc*, cioè fuori di ogni divenire, senza relazione con il prima e con il poi» (*ib.*, 32).

Per realizzare questa immobilità e questo atomismo temporale, Debussy giunge alla «decomposizione del tempo oratorio»; si tratta del rifiuto di considerare la musica alla stregua di un discorso o di un ragionamento, della ripugnanza a sviluppare, quindi del superamento di tutti i caratteri tipici della temporalità tardo-romantica, legata in particolare ai nomi di Max Reger, Hugo Wolf e, in Francia, all'accademismo di Vincent d'Indy. In Debussy gli eventi e gli episodi sono sconnessi e obbediscono «alla legge enumerativa o cumulativa della Variazione piuttosto che all'ordine apodittico e discorsivo della Sonata». È evidente che qui Jankélévitch propone un paradosso, visto che il musicista francese aveva una vera e propria repulsione per ogni forma di

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

variazione, da lui considerata «un mezzo per fare molto con molto poco». In ogni caso Jankélévitch chiama questo stato «rapsodico» della musica «regime della serenata interrotta» (*ib.*, 40-47), caratterizzato da discontinuità, puntillismo e ironia.

Vi è anche una concezione dello spazio, secondo la quale la presenza e l'assenza, il vicino e il lontano, possono paradossalmente coesistere. Lo spazio debussiano è il contrario dello spazio cartesiano o della spazialità rigida della scienza; esso è piuttosto un'atmosfera, il luogo dello «sporadismo» delle creature, cioè l'insularità monadica immersa nell'incertezza del destino. E se uno spazio siffatto non può essere spezzettato in frammenti misurabili, esso coincide pur sempre con il «deserto di luce» degli eleati: in ogni posizione e in ognuna delle sue coordinate ogni possibile è in atto; inoltre il rapporto tra i suoi elementi non è di distanza numerica, ma di «comunione panteistica» (*ib.*, 73) e di misteriosa telepatia. In una simile dimensione gli oggetti perdono i loro contorni definiti e la loro pesantezza corporea, divenendo inconsistenti e trasparenti.

Con l'inconsistenza dei loro elementi simbolici e la diffluenza delle loro figurazioni musicali, le composizioni di Debussy rappresentano al meglio l'enigma di tutta la musica in generale e la condizione stessa in cui si trova la musica. Quest'arte è «non-cosa» per eccellenza, o «anti-cosa» e mistero. Ma tutte le sue componenti specifiche, melodie e accordi, personaggi e paesaggi, così minuziosamente descritti, formano per Jankélévitch una fortissima «oggettività». La *metereografia* dell'acqua, del fuoco e dell'aria – molto vicina alla poetica dell'immaginazione di Gaston Bachelard – è la rappresentazione concreta e oggettiva del mondo debussiano.

Infine il versante di angoscia e di lacerante disperazione della concezione del tempo fa da contrappeso in Debussy al versante positivo della sua musica, che coincide con «l'innocenza e la primavera»; per Jankélévitch Debussy è il poeta del mistero in piena luce: egli ha cantato in una forma chiara e «tautegorica» tutto ciò che «non può essere trascritto in discorsi concettuali». La vita e il destino, la morte e il miracolo della rigenerazione trovano nella sua musica un'espressione di-

retta e immanente, senza la mediazione della ragione né alcuna pesantezza metafisica: in ciò consiste la sua innocenza e nel contempo il suo più profondo significato.

Erik Satie, o l'ironia

Ma il vero aedo dell'innocenza è per Jankélévitch Erik Satie. Il filosofo gli dedica un lungo saggio intitolato *Satie et le matin*, scritto intorno al 1960, nonché innumerevoli citazioni in tutti i suoi testi.

Il rifiuto del romanticismo in Satie è più radicale che in Debussy o Ravel e coincide con il rifiuto di sviluppare la melodia e di esprimere i sentimenti. Dal punto di vista musicale ciò si traduce in una monotonia molto accentuata e in una brachilogia spesso ai limiti del laconismo. Contro la loquacità romantica Satie propone l'istantaneità dei momenti musicali, e contro la continuità di tipo accademico le ripetizioni, le *rabâchages* e le impassibili giustapposizioni di accordi perfetti, o di quarte e quinte, che danno alla sua musica una certa arcaica staticità.

Ma l'ossessione, l'immobilità, la secchezza del suo stile – che spesso producono fastidio – hanno solo una funzione incantatoria e ipnotica, servono solo a catturare l'ascoltatore imponendogli un esercizio di rinuncia e quasi di ascesi. D'altra parte tutti questi aspetti non si rivelano essere altro che artifici e camuffamenti, aventi scopi indiretti: mistificare per purificare, travestirsi per far rinsavire e in ogni caso «combattere la nostra naturale inclinazione all'intenerimento» (MH, 28). Jankélévitch quindi interpreta la musica di Satie come una generale «disintossicazione», raggiunta grazie alla «volontà d'alibi» e all'«esponente della finzione» che disorienta l'ascoltatore per potergli poi indicare una strada diversa e segreta.

Erik Satie corrisponde quindi alla figura dell'ironista descritta nelle pagine de *L'ironia* (I, 127-132): qui Jankélévitch intende l'ironia come «la cattiva coscienza dell'ipocrisia», nel senso che mira a fare

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

emergere le intenzioni nascoste dalla malevolenza e dalla cattiva fede. Infatti «l'ipocrita vorrebbe sfuggire allo scandalo di cui si sa portatore e che è la sua onta; ma l'ironista lo tallona e smaschera ogni momento l'impostura...». Ciò avviene in base a una specie di conversione della finzione: «Ma nel momento in cui, per interesse o vanità, le coscienze preferiscono recitare dei ruoli, l'ironista si intromette tra loro e recita la parte delle loro parti, decide di essere falsamente ipocrita perché il vero ipocrita ridivenga leale, rincara quindi l'ipocrisia e si gioca del suo gioco». Tuttavia questo gioco alla seconda potenza non è fine a se stesso, poiché l'ironista, come Socrate, «non urta per il solo gusto di urtare»: il suo scopo si pone su un piano differente rispetto alla pura provocazione o alla semplice canzonatura; «la vera ironia procede attraverso l'antitesi verso una sintesi superiore...», mentre «l'estremismo conformista» opera con delle «antitesi meccaniche e del tutto superficiali», e per questo non fa che tornare al punto di partenza. Si tratta quindi di un'ironia all'ennesima potenza che pone il musicista di Arcueil a fianco di Socrate, al quale fra l'altro ha dedicato il suo capolavoro. Se la parola «ironia» designa «l'atto di interrogare», la musica di Satie per Jankélévitch è «naturalmente interrogativa» (*ib.*, 39).

E come per Platone lo stupore sta all'origine della filosofia, così per Satie il candore è la sorgente della musica: essa esprime quella freschezza con la quale un bambino apre la sua piccola coscienza al mondo. Ma essa sa anche esprimere l'ineluttabilità della morte e la serenità della coscienza.

Maurice Ravel, o l'artificio

Gli aspetti di finzione, pudore e ironia esponenziale sono ancor più evidenti in Maurice Ravel, sul quale Jankélévitch nel 1939 ha scritto una monografia, ripubblicata nel 1975 e nel 1995. Tali aspetti si riassumono nel termine *industria*, che dà il titolo al primo capitolo della parte teorica dell'opera.

Per Jankélévitch l'industria raveliana non è solamente una specie di tenace applicazione alla tecnica musicale e alle leggi dell'armonia tradizionale, ma indica un *surplus* di lavoro e di fatica che Ravel deliberatamente si autoimpone. È una vera e propria invenzione, arbitraria e fattizia, di difficoltà, di regole e di divieti, il cui unico scopo è «di mettere alla prova con certezza tutto ciò che può fare l'industria dell'artista» (R, 84) e che si ripercuote sull'attività stessa che li ha generati. Il che equivale a dire: costruire solo per mettere alla prova la capacità stessa di costruire. Così il musicista impiega formule rigide, ritmi ossessivi, fissi idiomi musicali, oppure sceglie dei testi «piatti e anti-poetici», in modo da aumentare gli intralci e gli ostacoli alla volontà creatrice. Jankélévitch considera questa attitudine di Ravel una «scommessa», che in termini filosofici coincide con l'opposizione tra organo e ostacolo, dove il primo rappresenta la creazione e il secondo la materia. La fonte della musica, sembra dirci Ravel, non è l'ispirazione soggettiva né alcuna causa esterna, ma la musica stessa, il cui valore si misura in virtù del dualismo tra l'attività del compositore e la realtà materiale del suono.

Essendo questa opposizione una scelta intenzionale, l'*artificialismo* è l'altro tratto caratteristico della musica di Ravel. Per lui – dice Jankélévitch – «la musica non si pone sullo stesso piano della vita, ma vi circoscrive al contrario un 'jardin clos', una seconda natura, un magico recinto paragonabile a quello consacrato dall'oracolo e che diviene il mondo fittizio dell'arte» (*ib.*, 89). Ciò vuol dire che per sua essenza la musica può essere «impegnata» solo all'interno di se stessa. Lungi però da essere una professione ideologica o addirittura una pura evasione dal reale, come nel caso dell'«art pour l'art», la posizione di Ravel è talmente accentuata che tradisce volentieri una certa affettazione, anzi una «civetteria». Ravel ammira l'eleganza, indossa l'abito da cerimonia e di gala dello stile strumentale di fine-secolo, quasi per recitare una parte e attraversare con stupore un teatro illuminato. Perciò egli ama il lusso degli oggetti inutili e tutte quegli atteggiamenti non sinceri che hanno solo la funzione di «contraffare la vita». Da qui il suo amore per le statuette di porcellana, per gli automi sonori e in generale per

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

tutto ciò che è camuffato ed equivoco; questo allo scopo di nascondere pudicamente i suoi sentimenti e le sue più profonde intenzioni: «Egli è come un chirurgo che dissimula gli strumenti del mestiere per darsi un'aria da medicastro; non gli importa che lo si prenda per un dilettante e, benché sia eccezionalmente meticoloso, si aggiusta volentieri la maschera dell'approssimazione» (*ib.*, 98).

D'altra parte il suo virtuosismo strumentale può essere interpretato, parimenti che in Liszt, come una forma di padronanza trascendentale dell'uomo sulla materia o, similmente a Balthazar Gracián, come un esibizionismo della gloria. Ravel riesce a addomesticare la resistenza della tecnica e, per far ciò, ha bisogno d'aumentare artificialmente le difficoltà. Così, ancora una volta, egli esalta il mestiere e il virtuosismo puramente musicale per poter porre una copertura posticcia sopra ogni espressione dell'io.

Infatti Jankélévitch sottolinea diverse volte l'antisoggettivismo di Ravel («L'io è odioso» – «La fobia dell'introspezione, l'orrore dell'autobiografia e del diario» (*ib.*, 175)). Tuttavia termina il suo libro con un capitolo intitolato «Appassionato» che è, per dir così, la metonimia del romanticismo. Qui il soggetto e l'espressione non vengono esaltati, ma riconquistati a un livello differente. Una volta «esorcizzato» il romanticismo tramite l'*humour* e l'«intercambiabilità dei differenti modi d'espressione» (*ib.*, 138), bisogna interpretare la valenza reale di tutte le mistificazioni raveliane. Il vero organo della finzione è per Jankélévitch l'intelligenza, con la quale si travestono «per inganno e artificio» le proprie emozioni e grazie alla quale, parallelamente, l'emozione più sincera può esprimersi *per contrarium*, cioè per via indiretta e per un «chiasmo ironico» (*ib.*, 140). Pur di «velare la sua verità interiore», Ravel impiega tutti i mezzi a sua disposizione: la natura, il mondo reale, l'esotismo, il *pastiche*, la maschera. Tutto ciò in funzione di una specie di purificazione, il cui scopo è di mantenere intatta una sensibilità, una «lucidità affettiva» e una «divina ingenuità» che costituiscono un'espressività e un romanticismo superiori. Le esigenze dell'interiorità e la purezza del cuore trovano allora un'ulteriore giustificazione, una «semi-visibilità» che era prima sepolta sotto i sor-

tilegi della vera mistificazione: solo lo spirito innocente di un bambino può recuperarle.

Fryderyk Chopin, o il tragico

Per sottrarsi alla violenza della ragione vi è anche una strada diversa dal travestimento e dall'ironia. Alla chiarezza e luminosità dello spirito cartesiano e illuminista si può opporre l'irrazionale e la mancanza di chiarezza, di cui Pascal, Schelling e Novalis – come dice Jankélévitch – facevano professione.

In musica questo spirito coincide con il notturno romantico, la cui tecnica e la cui struttura portano a superare l'ideale della *forma sonata* classica. Ma se nel romanticismo quest'aspetto può condurre a una fanatica esaltazione della non-ragione (in tal caso lo spirito dell'irrazionale diverrebbe *irrazionalismo*, cioè ideologia cieca, delirante e talora violenta dell'irrazionale), vi è anche un'espressione autentica di un romanticismo più lirico e meno appariscente. La musica di Chopin rappresenta per Jankélévitch il caso più... chiaro dell'oscurità pudica del romanticismo musicale. Al compositore polacco dedica due saggi del 1957 (la prima e la seconda parte de *Le Nocturne*, ma già pubblicate nel 1949) ripresi in *La musique et les heures*.

La personalità di Chopin è molto significativa, sia per la sua breve vita segnata dalla malattia sia per la sua marginalità nei confronti dell'imperante sinfonismo: «È proprio questo il miracolo: che il poeta del pianoforte, tagliato fuori dalla collettività sinfonica, cioè dall'umanità di cui ogni orchestra è la miniatura e il microcosmo, che questo poeta solitario abbia potuto uguagliare se stesso alla natura e all'intero universo...» (MH, 270-271). A una forma raffinata ed elegante Chopin sottomette un contenuto «impetuoso» e un «tumulto impaziente», cioè la sofferenza per gli avvenimenti storici, l'esperienza tragica «vissuta profondamente nella solitudine della notte» (*ib.*, 271). La forma-sonata è per lui solo un «protocollo», poiché al suo interno la libertà è estre-

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

ma: catastrofi e «figure del delirio» si succedono con uno spirito rapsodico e una temporalità ansimante che ne fanno un autentico «trattato della disperazione». Inoltre il suo Preludio è «un umore notturno e un capriccio fantastico del *pathos*, cioè della soggettività umoresca» (*ib.*, 274). «Capriccio, *verve*, oscura ironia, libertà» sono poi i sintomi dello Scherzo, mentre le Ballate rappresentano l'alternanza tra la tranquillità dell'egloga e il «furore selvaggio» del delirio, un'antitesi che in Chopin non si risolve in una sintesi, rimanendo i due umori «giustapposti nel loro insolubile dualismo» (*ib.*, 277). Similmente, a proposito delle Polacche, della Fantasia, dei Concerti, «è tutto il destino umano che si assume in queste pagine tumultuose e profonde» (*ib.*, 279).

A ogni modo, anche quando la sua musica sembra placare le contraddizioni in una calma lucida, nei ritmi ipnagogici e nella «deliquescenza» del tempo, Chopin è il musicista del tragico e della morte. La sua musica non conosce per Jankélévitch «l'attrazione della speranza» né l'ideale di una «teleologia intelligente»; essa contiene sempre un'inesplicabile inquietudine, coincidente con l'«irresistibile geotropismo» e con il «senso funebre e tanatologico» del nostro destino. Una specie di slancio cieco, una *vis a tergo*, una spinta spasmodica anima stranamente la sua musica e, come nel caso della Volontà schopenhaueriana, fa corrodere ogni ordine razionale e idealista.

Ciò in particolare si riscontra nel rapporto tra melodia e armonia, ossia tra mano destra e mano sinistra: quest'ultima non è più, come nei classici e nella pratica del basso albertino, parte accompagnante e *ancilla dextrae*, ma esprime la «vita profonda» che circola nelle regioni inferiori della tastiera (*ib.*, 286). I passaggi più liberi e luminosi, che danzano come api nel registro acuto, sono nello stesso tempo richiamati all'ordine dal «minacciante pedale delle profondità». Su questa tragica ambiguità si fonda tutta l'arte del musicista polacco: «La musica di Chopin – dice Jankélévitch – riunisce in sé due magie, due *charmes*: essa seda e fa impazzire, invita alla danza, al corteggio, ai giochi dell'amore, alle lunghe passeggiate e al cerimoniale; e richiama l'uomo all'inevitabile tragedia che lo spia» (*ib.*, 292).

Béla Bartók e Igor Stravinskij, o la violenza

Per sottrarsi alla retorica musicale dominante si può reagire sia con la dissimulazione che con il rifiuto violento; in quest'ultimo caso però l'uso di mezzi brutali e distruttivi può fare il gioco del nemico o diventare un atto sterile e inutile. Così il violento si isolerebbe nella sua protesta o al limiti vendicherebbe l'offesa subita senza cambiare di una virgola lo stato delle cose.

Sulla legittimità della violenza Jankélévitch ha molto riflettuto nei suoi testi e nelle sue interviste. Secondo lui per principio bisogna rifiutare la violenza, ma spesso i casi di coscienza e le situazioni concrete obbligano gli uomini a fare delle scelte contrarie ai propri principi, e in particolare a usare violenza contro il violento, per esempio uccidendo il tiranno, resistendo agli invasori, ai nazisti. Se dal punto di vista logico ciò è contraddittorio, non lo è però dal punto di vista morale. Per cui la violenza, come d'altronde la menzogna, in quanto male minore, diviene per Jankélévitch un «dovere irrecusabile» (PLM, 123), che ha per fine l'amore e la bontà: «L'amore non ha mai chiesto di essere disarmato: al contrario vuole essere, come ogni amore caritatevole, un amore combattivo, militante, ingegnoso e, se occorre, bugiardo» (TV^{2,1}, 283).

La musica contemporanea ha sperimentato al suo interno molte forme di violenza: ritmi ossessivi, dissonanze, false note, accordi giustapposti, interruzioni improvvise, attriti timbrici, fino ai *clusters* e ai rumori. Bartók e Stravinskij sono stati non solo i precursori di queste esperienze, ma le hanno usate in un modo particolare: la violenza della loro musica non è fine a se stessa, ma rappresenta il lato buono dell'intenzione etico-musicale, e ciò le permette di sottrarsi alla contraddizione logica. Quindi il fine principale di una musica così dura e quasi crudele non è solamente di scuotere l'inerzia della coscienza, ma anche di prometterci un piacere «sobrio, ingrato, purificato, difficile; un piacere molto raro e segreto che dovremo meritarcì a fatica» (PDP, 274).

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

È quello che Jankélévitch nota in Bartók nel saggio del 1946 (*ib.*, 266-276), ma anche di Stravinskij: sul compositore russo egli non ha scritto nulla di compiuto, ma lo cita spesso in modo isolato. La carriera di questo compositore, passando dalla violenza *fauve* al *pastiche* neoclassico, dall'astrazione dodecafonica alla spiritualità religiosa, risulta particolarmente coerente sia con la teoria del travestimento che con il percorso etico della filosofia jankélévitchiana.

Franz Liszt e Sergej Rachmaninov, o la seduzione

Gli aspetti virtuosistici che Jankélévitch nota in Ravel sono ancor più evidenti in Franz Liszt (o François Liszt, come preferisce chiamarlo Jankélévitch, omettendo deliberatamente ogni eredità germanica, tanto dal nome quanto dalla sua musica). A differenza che per altri musicisti considerati, a Liszt Jankélévitch dedica un'opera nella quale parla meno della musica del compositore ungherese che di aspetti più generali: si intitola *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*. Si tratta infatti di una fenomenologia del virtuosismo e dell'improvvisazione, nonché di una psicologia della figura del solista, di cui Liszt, insieme a Rachmaninov e Albéniz, rappresenta un modello. Invece a Rachmaninov dedica un brevissimo scritto del 1979 (*Rachmaninov, le dernier des poètes inspirés*), apparso come presentazione di un disco di Jean-François Thiollier (S, pp. 32-35).

Sia in Liszt che in Rachmaninov l'aspetto affascinante e seduttore della musica si esprime nel virtuosismo sfavillante e nella tecnica trascendentale, nonché, come in Albéniz, nell'eccezionale capacità di improvvisazione e nell'accentuata ostentazione degli aspetti gestuali e teatrali del recital. Ma per Jankélévitch questi aspetti rappresentano la superficie di un'intenzione musicale più profonda. Bisogna lasciarsi affascinare per poter in cambio attingere a una realtà ulteriore nascosta dietro le apparenze; e ciò è possibile solo seguendo il corso del tempo, in cui l'improvvisazione e la meccanica digitale si dispiegano. Ciò non

vuol dire quindi lasciarsi sedurre dagli aspetti esteriori di un'esibizione, ma neanche rifiutarli in modo diffidente e moralistico. Le ambiguità di Liszt e Rachmaninov – sembra dirci Jankélévitch – sono riservate a coloro che sappiano coglierle, a coloro che riescano a liberarsi da ogni orpello e a operare una conversione di livelli seguendo una prospettiva obliqua.

In questo modo il risultato di tale conversione è un'apertura ad aspetti del tutto diversi. Infatti come c'è un Liszt ammaliante, magniloquente e un po' ciarlatano, così c'è un Liszt religioso, persino mistico. È l'autore delle due *Légendes* di San Francesco d'Assisi e di San Francesco di Paola o delle *Années de Pèlerinage*, che sono i pezzi più citati da Jankélévitch. D'altra parte come vi è un Rachmaninov funambolo dello strumento e pianista-vedette ammirato, suo malgrado, dagli ambienti mondani - l'autore del *Secondo Concerto* -, così vi è un Rachmaninov segreto, malinconico e pudico, che «si rivolge al nostro cuore con il linguaggio del cuore, con un'intensità che ancor oggi ci commuove profondamente poiché ne siamo privati» - l'autore del *Trio elegiaco*, del *Quarto Concerto*, della *Terza sinfonia* (S, 34).

La riabilitazione di quegli aspetti che sfuggono all'«ammirazione universale» si collega dunque a una sorta di critica a ritroso che Jankélévitch adotta: Liszt, Rachmaninov e altro compositori sconosciuti sono più rivoluzionari dei musicisti celebrati dalle avanguardie storiche, poiché le novità del loro linguaggio sono meno appariscenti della loro facilità borghese, e ciò non vuol dire che siano meno autentiche. Secondo Jankélévitch questi compositori hanno «fondato» il linguaggio della musica contemporanea, ma, a dispetto dell'ostentazione del loro virtuosismo, senza ostentazione delle loro qualità, cioè senza la minima coscienza compiaciuta di essere i precursori di un futuro unilateralmente preformato.

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

Isaac Albéniz, o la generosità

La preferenza di Jankélévitch per musicisti un po' marginali si esprime anche nella particolare attenzione nei confronti di compositori appartenenti a una zona geografica, quella mediterranea, ugualmente marginalizzata dallo sviluppo storico della musica occidentale: sono Isaac Albéniz, Déodat de Séverac, Manuel de Falla, Federico Mompou et Joaquim Nin. I saggi su Albéniz, Séverac et Mompou sono stati raccolti nel libro *La Présence lointaine*, del 1983, mentre quelli su De Falla (apparso nel 1947) e Nin (scritto nel 1949 ma rimasto a lungo inedito) fanno parte di *Premières et dernières pages*.

Nella musica di Albéniz Jankélévitch nota innanzitutto la «pienezza sonora», ossia un atteggiamento «goloso» nei confronti della sonorità e un'invenzione creatrice continuamente rinnovata. Ciò ha come scopo il semplice piacere di far musica, senza preconcetti e senza alcuna compiacenza. Lo spirito rapsodico del compositore spagnolo si esprime in una «ebbrezza» dell'improvvisazione, ma anche nello sgorgare zampillante di situazioni musicali: la sua musica si sviluppa «per una specie di crescita organica, come di piante tropicali» (PL, 16); e qui Jankélévitch sembra rifarsi all'ammonimento di Monsieur Croche ai musicisti, cioè di seguire «la bella lezione di libertà contenuta nella crescita arborea».⁹ In Albéniz le modulazioni, le alternanze di rallentando e accelerando, la caleidoscopica «policromia» dei timbri, la successione di pezzi pittoreschi, rappresentano non certo un'elaborazione logica e dialettica, ma piuttosto un'evoluzione vitale di idee spontanee. Il risultato è una continuità che si basa sulla discontinuità, ossia ciò che Jankélévitch chiama «sconnessione ispirata».

Questa prodigalità e «munificenza» appartengono secondo Jankélévitch solo agli spiriti che disdegnano il calcolo e, a livello del-

⁹ Claude Debussy, *Monsieur Croche*, cit., p. 45

l'analisi, non spaccano il capello in quattro. Certo Albéniz inventa e crea una quantità di situazioni e di materiali al punto da rischiare di apparire volgare e di sprecare le sue eccezionali risorse creative. Ma tutto ciò è il prodotto di uno slancio che ha per fine solamente lo sfruttamento di tutte le possibilità interne alla materia musicale. Così il folklore, il pittoresco, la *gitanerie* della sua arte nazionale sono talmente artificiali e fabbricati che risultano alla fine autenticamente popolari, non certo frutto di erudizione e di manie etnologiche. Anche la finzione più spinta quindi – sembra dirci Jankélévitch – se è animata da una buona intenzione può rivelarsi sincera.

Inoltre tutto ciò che si rifà alla Spagna ha in Albéniz un valore non-realista: l'altro versante della sua musica è infatti la nostalgia, che si esprime nell'attenuazione della sonorità e attraverso una particolare maniera di sottrarre e rendere sottintesa l'intenzione. «Paradossalmente, cioè nonostante le apparenze – dice Jankélévitch –, nell'esuberanza di Albéniz si subodora una certa segreta fobia dello sfolgorio, anzi un pudore» (PL, 45). Nel pianismo albeniziano la sonorità viene «affermata e simultaneamente sottratta» (*ib.*, 57), grazie alla tecnica del «forte con sordina», del «pianissimo sonoro» e alla bemollizzazione delle armonie.

Infine quest'ambiguità tra splendore e tenebra – che Jankélévitch paragona al pensiero mistico di Dionigi Pseudo-Aeropagita – ha il valore di una sospensione e di un'evocazione: «Il vicino e il lontano, le leggi della prospettiva e della distanza divengono diffidenti e indeterminate» (*ib.*, 64). La nostalgia di Albéniz è allora una «nostalgia aperta», che per Jankélévitch «ha inesplicabilmente lo *charme* della speranza» (*ib.*, 67); la generosità e il pudore, la «dinamica del divenire» e la sospensione temporale, la continuità e la discontinuità, il realismo pittorico e la nostalgia si riassumono infine in una felicità più profonda che, come in Rachmaninov, è la gioia dell'intimo raccoglimento, dell'ispirazione sincera e dell'emozione.

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

Manuel De Falla, o l'incanto

Manuel De Falla, sul quale Jankélévitch scrive un saggio nel 1947 (PDP, 277-289), supera l'esuberanza albeniziana e, conservando fedelmente lo spirito spagnolo, propone un'opera di semplificazione stilistica e di «nuova ascesi»; egli sottomette la musica a una specie di digiuno, allo scopo di spogiarla da ogni eloquenza e da ogni enfasi. In questo si rifà a quel vero e proprio «purista» della musica che è Domenico Scarlatti.

Una volta operata questa semplificazione, la musica di De Falla, come d'altronde quella del grande napoletano, insiste nelle ripetizioni, nell'ossessione ritmica, nella monotonia armonica: così essa diviene malia, sortilegio, incanto. Essa induce nell'ascoltatore una «suggerione di irrealtà» e un vero e proprio «stato di grazia». Ma il suo fine è di allontanare i malefici e i cattivi sortilegi che avvolgono la coscienza. Solo questo corto circuito tra due incanti contrastanti può infatti operare, secondo Jankélévitch, il disincanto e la «redenzione», permettendo così che «le nostre angosce notturne si dissipino al gaio sole del mattino e della verità» (PDP, 286). È questa una verità sempre rivendicata da De Falla, dice il filosofo, e che «ha avuto il tempo di cambiare molte volte il suo viso».

Ritroviamo tutto ciò nel suo capolavoro *L'amore stregone*, dove la protagonista Candelas può liberarsi dallo spettro del passato e dai suoi incubi solo grazie all'amore, che trionfa su ogni influsso nefasto. Ma per far ciò le è occorsa l'arma della finzione e della seduzione (l'escamotage di Lucia che seduce il fantasma con le sue arti femminili), nonché alla fine il bacio sincero con Carmelo. Così il sortilegio viene scacciato e il morto muore definitivamente (la «morte della morte», dice Jankélévitch): le campane del mattino possono alla fine suonare liberamente e festosamente per celebrare una nuova vita, allorché la musica oscura e ossessiva non rimane che un triste ricordo.

Déodat de Séverac, o la serenità

Al compositore tolosano Jankélévitch dedica due saggi: «Le lointain dans l'œuvre de Déodat de Séverac», del 1954 e «Déodat de Séverac et la déambulation», del 1973, riuniti nella raccolta *La présence lointaine*.

Séverac ha ereditato dal suo maestro Albéniz la gioia profonda nel far musica, nonché la capacità di evocazione dei paesaggi spagnoli e, per quanto lo riguarda, della Francia meridionale. Ma la sua originalità consiste in una ricerca immediata della continuità temporale. Jankélévitch chiama questa caratteristica *deambulazione*, ossia una particolare andatura della sua musica somigliante a quella della «Promenade» dei *Tableaux* di Musorgskij. «...L'intera opera di Séverac è *promenade* nella sua essenza» (PL, 82). Si tratta della «mobilità» delle situazioni musicali, delle melodie, delle armonie e delle immagini: al contrario dello spirito dello sviluppo, in Séverac le idee melodiche cambiano e si rinnovano senza posa; le modulazioni percorrono le armonie e i gradi della scala come «lo scorrere di una tartana e il trotterellare dei muli che rientrano nella stalla» (*ib.*, 83), ossia con naturalezza e spontaneità. Allo stesso modo le immagini musicali sfilano davanti a noi con «alacrità», «freschezza» e «disinvoltura» (*ib.*, 82).

La musica di Séverac è infatti una specie di esplorazione tranquilla e serena della natura, ed è già naturale in se stessa: è una musica «essenzialmente atmosferica», fatta «per l'aria aperta e il cielo aperto». Il suo spazio è aereo e «stereofonico», nel quale la posizione delle cose appare indifferente rispetto alla loro semplice collocazione geometrica e trova il suo senso solamente nel movimento che le separa: «Nella stereofonia dello spazio musicale il fattore decisivo non è il vicino o il lontano, la propinquità o la lunginquità, la distanza numerica: la cosa decisiva è il movimento con cui la sorgente sonora si avvicina o si allontana...» (*ib.*, 86).

Vi è allora in Séverac una concezione della natura del tutto opposta all'oscurantismo romantico e alla disperazione decadente: in lui infatti «il canto della terra non è un canto inumano e il canto dell'uomo a sua volta è il contrario di un soliloquio» – dice Jankélévitch con evi-

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

dente allusione a Mahler. Séverac ignora «l'angoscia metafisica dello scoraggiamento (*déréliction*)» e ogni specie di «soggettività infelice» (*ib.*, 93). Nel suo mondo tutti gli elementi, compreso l'uomo, comunicano felicemente tra di loro, come farebbe un fanciullo o San Francesco con gli uccelli.

Simpatia naturale, buon umore, spirito ludico e fantasioso, «allegria mattutina», sono questi i caratteri che fanno della musica di Séverac «un trattato di gaia scienza» (*ib.*, 99), che dopo i «crepuscoli» dello spirito simbolista, cioè della malinconia e il pessimismo, inaugura «l'alba di un'epoca nuova». Ciò non vuol dire dimenticare l'aspetto tragico del mondo; al contrario «il tragico del destino proietta tuttavia la sua ombra sinistra sull'opera di Séverac» (*ib.*, 99). Vi è in lui il sentimento dell'irreversibile, il rimpianto della giovinezza perduta e la protesta per la felicità mancata (*ib.*, 102). Ma vi è anche l'affermazione della rinascita continua della natura, il rinnovamento, «più ostinato della morte» (*ib.*, 105), che la primavera, ogni anno, annuncia nonostante il freddo dell'inverno: è questo il messaggio di speranza della musica di Déodat de Séverac, che Jankélévitch sembra quindi interpretare con i mezzi concettuali della filosofia di Nietzsche.

Federico Mompou, o l'intimità

Più sottinteso, «segreto» e «raffinato» rispetto ad Albéniz e Séverac è invece «il messaggio di Mompou» (come recita il titolo del saggio di Jankélévitch sul compositore spagnolo).

«L'universo di Federico Mompou - dice Jankélévitch - è un universo puerile» (PL, 152). Nella sua musica le *impressioni* non sono mai... impressioniste, bensì *intime*, cioè rimembranze di un'anima solitaria; esse non sono il tessuto variopinto di una natura oggettiva, seppure umanizzata, com'è in Séverac, ma «incanti nostalgici» in cui la natura ha sospeso e smorzato la sua forza oggettiva. In ciò egli è para-

gonabile a Louis Aubert, compositore «attento innanzitutto agli slanci della vita interiore» (PDP, 295) e al suo «cuore generoso».

«Mompou aspira a lasciar cantare la voce dell'anima pura, dell'anima sola, dell'anima stessa in se stessa (*ipsa*), cioè il canto dell'ipseità spirituale» (*ib.*, 155). Secondo i cardini della filosofia di Jankélévitch, l'*hapax* del soggetto nella sua irriducibile unicità è l'ipseità metafisica e morale, che trova soltanto in se stessa la zona ineffabile di realtà e di verità: «La cosa più umile e nel contempo più preziosa tra tutte le cose – dice Jankélévitch nella conferenza *De l'ipséité* (PDP, 197) – non si dichiarerà mai da se stessa alla conoscenza. Per contro essa si rivela volentieri per l'amorevole intuizione e nell'atto del sacrificio». Si può dire allora che Mompou rappresenti in musica questa istanza di intimismo e di profonda sincerità. Egli resiste alle tentazioni dell'articolazione e dello sviluppo, si priva delle comodità della retorica e dell'amplificazione discorsiva e si rifugia nell'ascetismo della brachilogia e nel laconismo: vi è in ciò una forma di «lenimento della mestizia e consolazione dell'afflizione» (*ib.*, 159) che rappresenta il lato soggettivo, ma non soggettivista, di un'identica reazione etica all'esteriorità negativa. Invece di ritrovare la serenità nella tranquillità naturalistica di Séverac o nella superiorità destinale di Fauré, Mompou la ritrova in una specie di catarsi interiore, che egli eredita dalla musica del dopoguerra, soprattutto dei Sei e di Satie, e che è una specie di interno contrappeso al dolore del mondo esterno.

Joaquim Nin, o l'umiltà

«In un'epoca esibizionista come la nostra, in un mondo votato esclusivamente alla divinizzazione dell'apparenza, il grande musicologo, pianista e compositore catalano (...) ha rappresentato un mirabile esempio di umiltà»: così esordisce Jankélévitch nel suo breve saggio su Nin.

Al pari della modestia, l'umiltà è una virtù strettamente legata alla sincerità (TV^{2.1}, 285); ma al contrario dell'umiliazione, che è «as-

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

senza, totale inesistenza e totale inconsistenza», «ipseità sminuita» (*ib.*, 363), l'umiltà è trasparente, è ipseità «dinamica». Infatti se l'umiliato può anche fingere per nascondersi dietro il comodo anonimato, eludendo così la sua responsabilità e compiacersi della sua nudità, l'umile al contrario fa della coscienza della propria condizione un'affermazione di dignità personale. E soprattutto «guarda in faccia l'affronto e, senza né sfidarlo né bravarlo, lo accetta nella semplicità del suo cuore» (*ib.*, 386).

Così Joaquim Nin affronta e denuncia apertamente chi ha disdegnato e offeso la sua musica, ossia i «tromboni» della critica musicale ufficiale, i conferenzieri alla moda, la musicologia accademica, insomma «l'istrionismo e il bracconaggio musicale» e tutta la farsa della cultura musicale borghese. Contro questo mondo Nin rappresenta per Jankélévitch, oltre che «una grande figura scientifica e artistica», un vero e proprio «esempio morale». Alla vanità e all'egoismo contemporaneo ha opposto lo spirito barocco scarlattiano e quello autenticamente catalano; all'esteriorità frivola e alle isterie della violenza ha opposto i suoni di quei gioiosi carillons «che annunciano agli uomini la rotta dell'impostura» e l'evidenza della verità (PDP, 302).

Nikolaj Rimskij-Korsakov, o la trasfigurazione

Nella quasi totalità dei compositori considerati da Jankélévitch vi è una comune caratteristica tipicamente musicale che permette loro di sciogliere il nodo, apparentemente insormontabile, della contraddizione tra immobilità e temporalità, quindi tra morte e vita, tra pessimismo e ottimismo. Si tratta della «metamorfosi», che a livello tecnico riguarda la pratica della modulazione, mentre a livello metafisico concerne la questione della temporalità superiore (l'ordine *tutt'altro*). Da questo punto di vista il musicista più esemplare è Nikolaj Rimskij-Korsakov, al quale Jankélévitch dedica un lungo saggio del 1955, apparso in *La*

Rhapsodie e ripubblicato in *La musique et les heures: «Rimskij-Korsakov et les métamorphoses»* (MH, 73-209).

Anche nel caso del compositore russo è «l'ispirazione rapsodica» a muovere la sua arte, ossia la concatenazione delle scene e delle situazioni non secondo una logica dialettica ma secondo lo spirito di avventura e «la capricciosa andatura di un'improvvisazione» (MH, 74). Invece del principio dello sviluppo vige il «regime» della variazione, che investe non solo la melodia ma anche la strumentazione e soprattutto l'armonizzazione. Da una scena all'altra, da una strofa all'altra, la musica di Rimskij-Korsakov muta e si trasforma in modo caleidoscopico, «per le luci continuamente cangianti» e «per l'effetto dei bassi che ne modificano l'illuminazione» (*ib.*, 78).

Come nel caso di Chopin, Fauré e Rachmaninov, i bassi (la mano sinistra) hanno un potere, per così dire, surrettizio, quasi uno slancio retrostante o una forza inconscia sotterranea: in situazioni tonali apparentemente immobili essi rendono possibile il paradosso di una trasformazione *sur place* o della «varietà monotona e dell'uniformità multiforme» (*ib.*, 143); tutto ciò avviene per «mutazioni quantiche» e «pulsioni infinitesimali» (S, 34), di cui è difficile accorgersi e che sono impossibili da individuare. Infatti in Rimskij-Korsakov le tonalità si riferiscono a un ordine tutt'altro rispetto a quello tradizionale dell'armonia, benché siano fisicamente le stesse. I toni non sono giustapposti o concatenati in modo logico-spaziale, ma disposti secondo la loro diversità qualitativa, seguendo delle leggi di successione che sfuggono alle regole del sistema.

Per Jankélévitch Rimskij «non è lontano dalla convinzione che ogni grado della scala irradi intorno a esso una specifica e irriducibile atmosfera e che ogni tonalità abbia in assoluto il suo valore qualitativo e la sua funzione poetica» (MH, 136). Si può dire allora che Rimskij-Korsakov realizzi in musica l'analoga critica alla scala dei colori svolta da Bergson nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience*; per il musicista il tono, come il colore, non esiste altro che nella relazione con altri toni (*ib.*, 138). Così concepite, le modulazioni sono dut-

LA FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA DI JANKELEVITCH

tili, fluide ed esprimono «il carattere magicamente modificabile e fantasticamente instabile della realtà».

Grazie a mezzi puramente tecnici la musica mette quindi in atto e risolve la questione della mobilità della realtà e della sua relazione con la coscienza. Le «prodigiose» metamorfosi di Rimskij-Korsakov consacrano «la natura fluente, mutevole e arbitraria di ogni apparenza» (*ib.*, 133). Perciò egli «si diverte a condurre un medesimo motivo successivamente su tutti i gradi della scala, a saggiarlo, come fa un improvvisatore, in tutti i toni e in tutti gli angoli visuali» (*ib.*, 142). Inoltre getta l'ascoltatore nell'ambiguità, allorché uno stesso grado, per esempio la fondamentale, può essere interpretato, grazie alla mutevolezza degli accordi, sia come mediant che come dominante o tonica (*ib.*, 144). «Il compositore prova così un perfido piacere a far perdurare l'indeterminazione, e in ciò l'orecchio, vittima e nel contempo complice, si lascia deliziosamente ingannare» (*ib.*, 152).

Ricerca dell'indeterminato, dell'inverosimile, ironia e spirito burlesco, fantasmagoria e trasfigurazione, si riassumono in Rimskij-Korsakov nel mito della città invisibile: per sottrarsi agli assalti dei barbari la città di Kitez appare magicamente capovolta e invisibile agli sguardi dei malvagi. Ma, alla fine del suo capolavoro, tale dissimulazione porta alla liberazione e alla civiltà; in un'atmosfera primaverile e mattutina gli incubi vengono scacciati per far rinascere la speranza. Le dissonanze ovviamente si risolvono, ma la loro risoluzione sembra attuarsi in un altro ordine, il cui senso è possibile in virtù del percorso temporale che esse hanno seguito e, in generale, della natura proteiforme sia della musica che della realtà.