

## CAPITOLO SECONDO

### OPERE MUSICALI

*“La città di Kitez non è sparita,  
ma si è dissimulata”.*

(Fevronia) La leggenda della  
città invisibile di Kitez, a. IV, sc. II

Proporremo ora alcuni esempi musicali e la loro analisi, nel tentativo di far emergere dalle note e dal testo musicato le analoghe suggestioni filosofiche interne al pensiero di Vladimir Jankélévitch, individuando soprattutto il percorso etico che ne costituisce il fondamento. Si tratta di brani e di opere che sembrano quasi essere state composti per far da spiegazione a determinati temi filosofici, ovvero esserne una sorta di implicita conferma.

Non si tratterà però di procedere né a un'analisi di tipo strettamente musicologico, né al contrario a un'elucubrazione vagamente letteraria: si tratta invece di un tentativo di approccio del tutto filosofico, anche se nel senso di una filosofia della musica fedele alla realtà della musica; si tratta cioè di un'analisi il più possibile tautologica e

fenomenologica, che deve cogliere i contenuti filosofici all'interno dei dati immediati della musica, nei loro caratteri concreti e immanenti. Se vi è un'analisi della musica, allora in questo caso essa non potrà essere altro che esistenziale o etica, seguendo ovviamente il modello della filosofia esistenziale e morale di Jankélévitch e facendo di tutto per evitare qualsiasi forzatura o qualsiasi arbitraria interpolazione.

Abbiamo scelto solo alcuni esempi che a nostro avviso appaiono molto pregnanti nel contesto della filosofia jankélévitchiana. È certo una scelta parziale, poiché tante altre musiche apparirebbero altrettanto significative; ma i brani scelti ci pare racchiudano una specie di esemplare paradigma della filosofia di Jankélévitch, ci consentano di ricostruire il percorso e ne individuino inoltre tre differenti problematiche. Esamineremo allora un balletto (*L'enfant et les sortilèges* di Maurice Ravel), un'opera (*La leggenda della città invisibile di Kitez* di Nikolaj Rimskij-Korsakov), e infine un brano strumentale, pianistico (il terzo movimento delle *Images oubliées* di Claude Debussy).

#### ***Il movimento della coscienza morale: L'enfant et les sortilèges***

Composto da Ravel nel 1925, il balletto narra l'incubo di un bambino che, come punizione per la sua cattiveria, vede gli oggetti quotidiani animarsi e trasformarsi in mostri. A salvarlo sarà una piccolissima buona azione, che permetterà il ritorno alla normalità.

All'inizio del balletto il bambino appare pigro, svogliato nel fare i compiti mentre vorrebbe invece andare in giro, mangiar dolci, tirar la coda al gatto e tagliare quella dello scoiattolo, ossia di dare assoluto sfogo alla sua libertà. È perciò un piccolo edonista, un Don Giovanni in erba che si prende gioco della morale e di tutti i doveri, preferendo invece gustare le gioie della vita. Ai severi rimproveri della madre risponde con insolenza: quando lei gli ingiunge di chiederle perdono, egli alza la testa e fa uno sberleffo. In ciò assomiglia ancor più a Don Giovanni, mentre la mamma, con il suo indice inquisitore e la sua auto-

## OPERE MUSICALI

rità impersonale, è paragonabile al Commendatore, nella celebre scena dell'opera di Mozart in cui il dissoluto rifiuta l'ultima *chance* che il rappresentante della morale gli propone, prima di sprofondare nelle fiamme dell'inferno («Pèntiti, cangia vita: è l'ultimo momento! ... Pèntiti scellerato!»).

Quando la madre lo mette in castigo, egli è preso da una «frenesia di perversione»; innanzitutto pesta i piedi e grida a pieni polmoni verso l'uscio: «non me ne importa, non me ne importa». Così egli trasforma diabolicamente la punizione e la privazione della libertà in affermazione, testarda e impenitente, di una libertà soggettiva e incondizionata. La madre lo lascia solo e, per tutta risposta, egli dice: «mi piace molto di più restar solo!». Lei gli lascia del tè amaro e del pane secco e lui urla: «non ho fame». Questo atteggiamento insolente è tipico dei bambini, ma qui ha il senso di un rovesciamento dei valori, anzi di una neutralizzazione della punizione tramite l'assunzione estrema del suo contrario, dovuta a un improvviso cambiamento di segno. Vi è qualcosa di anarchico e di nietzscheano in questo atteggiamento: il bambino fa in modo di volere ciò che gli si impone e rende positiva e interna una coercizione negativa ed esterna.

A partire da questo momento egli si sente infinitamente libero e padrone assoluto dei suoi atti e delle sue decisioni; infatti mette all'opera tutta la sua aggressività verso tutto ciò che gli capita sotto mano: lacera le tappezzerie, sfonda le poltrone, strappa i libri ed esegue il suo desiderio precedentemente represso di pungere lo scoiattolo e tirar la coda al gatto. In questo modo si allontana in modo solipsistico dal mondo esterno, dagli oggetti, dagli animali e anche dagli uomini («Non amo più nessuno»). Egli realizza così la condizione estrema della malvagità: la solitudine e l'estraniamento. Per di più ne è cosciente, freddamente cosciente («Sono molto cattivo e libero»), per quanto la sua condizione si avvicini molto alla follia e alla schizofrenia (fuori di sé grida: «Urrah!»). Raggiunge così la condizione patologica e teratologica della tirannia, che sfrutta fino in fondo il suo potere assoluto su tutto, sulle cose e sulle persone, riflettendo con compiacenza sulla propria illimitata libertà e sulla propria estrema volontà di potenza.

Fino a questo momento la musica era per lo più modale: l'inizio era una tranquilla successione di quinte e di quarte, disturbata, solo nel momento dei rimproveri della madre, da delle dissonanze e da una certa frammentazione ritmica. Un nervosismo armonico e ritmico, in crescendo, rappresenta la «frenesia di perversione» del fanciullo, mentre il suo trionfante grido di libertà e di cattiveria è accompagnato da tremoli di accordi politonalmente alterati. A partire da qui la rassegna degli oggetti e degli animali presenta dei diversi e specifici numeri musicali differenzialmente caratterizzati.

Come un apprendista stregone il bambino finisce per rimanere vittima dello stesso meccanismo perverso che ha scatenato: dopo aver sfruttato tutte le sue risorse distruttive, ecco che comincia a subire la vendetta della natura e della materia. Infatti, «ebbro della devastazione cade spossato tra le braccia di una grande poltrona... Ma, sorpresa, i braccioli della poltrona si divaricano, il seggio arretra e la Poltrona, zoppicando pesantemente come un enorme rospo, si allontana». Evidentemente si tratta dell'inizio di un lungo incubo, in cui tutti gli oggetti si animano e gli animali si trasformano in mostri minacciosi.

Il fulcro di questo passaggio, tanto psicologico quanto morale, è una lunga pausa di silenzio, cioè l'inquietante punto coronato successivo all' «Ah!» di stupore del bambino che vede attuarsi il sortilegio. Il grottesco valzer danzato dalla poltrona e dalla *bergère* diviene simbolo della precarietà esistenziale nella quale il bambino è piombato. D'ora in poi ogni riposo gli sarà proibito e la sua coscienza non sarà più tranquilla. La galante danza tra i due mobili è per il bambino uno strano spettacolo, ma anche una minaccia, nel momento in cui egli si rende conto che i due oggetti parlano di lui: «Eccoci finalmente sbarazzati di quel bambino...». La surreale danza unisce estraneità e coinvolgimento del protagonista; perciò la musica, pur mantenendo un'andatura graziosa, stile XVIII secolo, contiene delle irregolarità ritmiche e delle dissonanze che ne sottolineano l'ambiguità.

Ugualmente inquietante dal punto di vista psicologico ed esistenziale è l'esibizione dell'orologio: ferito nell'onore, perché il bambino gli ha rotto il pendolo, il vecchio orologio da muro ripete senza posa

## OPERE MUSICALI

«Ding, ding», accompagnato per l'appunto da una musica meccanica e ripetitiva. Esso rimpiange i bei tempo quando faceva risuonare le «dolci ore»: l'ora di dormire e l'ora di svegliarsi, l'ora dell'attesa e anche «l'ora benedetta in cui nacque il bambino cattivo». Rompendo il pendolo quindi il ragazzo ha interrotto il tempo incantato della vita e della poesia, che è un tempo autentico, superiore anche alla morte («Forse nessuno sarebbe mai morto»): è la durata reale, i cui caratteri sono in un certo senso oggettività ed eternità («Niente sarebbe mai cambiato»). Questo atto violento invece ha dato avvio alla temporalità del tempo inautentico della prosa e della ripetizione inerte.

Il numero seguente, della teiera inglese e della tazza cinese, è molto comico, perché i due oggetti dialogano in un miscuglio linguistico di inglese e francese; inoltre il pezzo è in stile *music-hall*: tutto ciò aumenta il senso di straniamento provato dal bambino.

Quando il sole è al tramonto il ragazzo comincia a «tremare di paura e di solitudine»; perciò fa per avvicinarsi al fuoco per cercare un po' di calore, ma il terrore si impadronisce di lui. Il focolare, nume tutelare della casa e simbolo sacro del calore materno, diviene al contrario uno spirito maligno che schizza fuori dal camino e «gli sputa in volto una saetta scintillante». «Io riscaldo i buoni ma brucio i cattivi!», grida al piccolo riversandogli addosso degli abbaglianti arpeggi. Ma oltre che la morale esso gli impartisce una brevissima lezione di metafisica: «Tu hai offeso tutti gli Dei benevoli che tendevano tra te e l'infelicità una fragile barriera!». È un limite invisibile e labile, alla cui soglia si trova ogni uomo, anche il più moralmente irreprensibile. Per varcarlo basta un gesto, un atto, una parola e persino un'intenzione. Basta un soffio, un non-so-che di impalpabile, un quasi-niente, per cadere dalla durata reale della nostra vita alla temporalità letale della ripetizione meccanica e dell'infelicità. Come l'orologio anche il fuoco è il simbolo della situazione esistenziale e metafisica in cui il bambino si viene a trovare per la sua cattiveria. La cenere, che dopo una breve lotta spegne il fuoco, è inoltre il simbolo dell'oscurità totale e ineluttabile che invade sia lo spirito del bambino che la sua camera. «Ho pau-

ra, ho paura», dice a bassa voce con un doppio intervallo di seconda discendente simile a un singhiozzo.

Gli fanno quindi eco delle «piccolissime risa» dei personaggi dipinti sulla carta da parati da lui precedentemente strappata: i pastori, il mandriano, il cane, la capra esprimono in un triste balletto «l'amarrezza per non potersi più unire», cioè per aver perduto la loro dimensione temporale incantata ed eterna («Eterni sembravano i nostri zuffoli...»). Inoltre, strappando queste tappezzerie il bambino ha rinnegato il caldo e tenero ambiente in cui ha vissuto e in cui è cresciuto, ossia il passato felice della prima infanzia, quando era ancora innocente; oltre che cattivo egli è stato ingrato verso tutte queste immagini, alle quali «egli deve il suo primo sorriso». La triste pastorale è allora un'evocazione di quest'età dell'oro ormai trascorsa e della felicità che le era connessa.

Il rimpianto del protagonista è ancora più forte quando appare la Principessa delle Fiabe, proveniente da qualche libro anch'esso strappato: è accompagnata da arpeggi dell'arpa e dialoga poi con il flauto nel registro grave. All'inizio parla in terza persona, rispondendo allo stupore del bambino: «Ah! È Lei» – «Sì, è Lei, la tua Principessa incantata». Il pronome personale isolato e la maiuscola indicano il ruolo psicologico preminente di questo personaggio sugli altri: si tratta quasi di una dea, ovvero la sublimazione e la proiezione della figura materna, «primo amore» del bambino. Infatti il suo canto è una specie di ninnananna, che evoca i momenti felici quando il bambino la cercava e cantava: «lei è bionda, con degli occhi colore del tempo». La dolce melodia si interrompe allorché lei all'improvviso esclama: «Ma tu hai strappato il libro, che cosa sarà di me?». Subito la tonalità cambia e gli arpeggi in crescendo cominciano ad assomigliare più a delle scintille che a una capigliatura fluida, proprio quando lei esprime il timore che il mago cattivo possa condurla «al sonno della morte».

Dal momento in cui la malvagità del bambino ha interrotto l'atmosfera magica della fiaba, si è innescato quindi un processo irreversibile che fa trionfare il male e conduce alla morte. Il bambino vorrebbe salvare la principessa, ma è troppo debole; la sua impotenza assume

## OPERE MUSICALI

qui un carattere psicoanalitico, espresso dai tre simboli fallici dell'albero, dell'uccello che canta e della spada. Il primo è spoglio, il secondo ha smesso di cantare e infine il bambino non riesce a trovare una spada per difendere la adorata principessa. Oltre al complesso di castrazione emerge anche l'aspetto fortemente erotico di questo passaggio, sottolineato dalla promessa di felicità insita nella temporalità della fiaba: per un sortilegio interno al racconto, il bambino avrebbe potuto essere il «Principe dall'elmo d'aurora» che avrebbe conquistato la bella dama. In altri termini, egli avrebbe sostituito il padre (il principe) nel contendersi la madre (la Principessa). La scena termina con il canto desolato del bambino rimasto solo dopo aver invano trattenuto «dalla sua capigliatura dorata, dai suoi veli, dalle sue mani bianche» l'amata principessa. Quando poi cerca tra i fogli sparsi la fine della fiaba, capisce che senza l'amore e la bontà i libri non sono che delle carte aride, «delle amare e aride lezioni».

E subito, giusto a proposito, le cifre di un libro di matematica, «maliziose e smorfiose», cominciano ad animarsi, annunciate da un tremolo in fortissimo. Se la magica temporalità della fiaba è stata così sventuratamente distrutta, la temporalità meccanica dei numeri si impone come un incubo ancor più inquietante: sulla scena appare un «vecchietto gobbo, adunco, barbuto, vestito di numeri», evidente incarnazione di un arcigno professore di aritmetica. Su un ritmo ossessivamente regolare egli recita dei «problemi in briciole», danzando sinistramente attorno al bambino, e gli propone senza pausa dei calcoli impossibili ed errati. Egli rappresenta quindi un'altra mostruosità: non il fine dell'insegnamento ma l'enumerazione pura, il cui scopo è solo quello di turbare la mente di un fanciullo; rappresenta altresì la razionalità apparente, la quale è tanto ostentata quanto violenta, in ogni caso al di fuori di ogni discussione e di ogni critica, nonché di ogni buon senso. Infatti il bambino non è lontano dall'impazzire, poiché si rende conto della falsità di quei calcoli: «Sette per nove trentatré?» – si chiede stupefatto e sconcertato, ma senza ottenere una risposta razionale e soddisfacente. Le armonie cromatiche e la scala discendente fi-

nale sul pedale in *più-che-fortissimo* sottolineano questo stato psicologico del protagonista.

Stanco e solo («Oh! La mia testa») egli potrebbe riposarsi giocando col suo gatto nero, che esce da sotto la poltrona; ma gli appare grande e terribile, facendo intendere di voler giocare, «come con un gomito», con la testa bionda del bambino. Il quale, inorridito, gli chiede quasi per rassicurarsi: «Magari parli anche tu?». Ma la risposta del gatto è ancor più inquietante, perché gli fa segno di no! Così esso è doppiamente diabolico, perché per rassicurare il ragazzo finisce per spaventarlo ulteriormente. Esso rappresenta il lato malvolente della verità, che si autoproclama sincera allo scopo di far del male. In effetti il suo duetto con la gatta bianca è il pezzo più sgomentoso di tutto il balletto. I glissando ascendenti-discendenti, che imitano il miagolio, sono all'inizio molto teneri. A poco a poco però la scena d'amore tra i due felini si trasforma in un crescendo di voluttà animale e nel contempo di angoscia. Il bambino dal canto suo, benché pauroso, segue il gatto che va a raggiungere la gatta in amore: si può dire che questo è per il ragazzo il momento della sua iniziazione sessuale, per quanto espressa in una forma abnorme e perversa.

Attratto dal mistero del giardino «illuminato dalla luna piena e dalla roseo chiarore del tramonto», il piccolo protagonista inizia ad ascoltare lo strano concerto allestito dalla fauna e dalla flora: «insetti, raganelle, rospi, risolini di civette, mormorii di brezze, usignoli». Ma anche la natura non è benevola nei suoi confronti: gli alberi gemono per le ferite da lui inflitte con un temperino; una libellula piange la sua compagna già torturata dal bambino, i pipistrelli rivendicano la loro madre uccisa, lo scoiattolo, rinchiuso in una gabbia, vuole la sua libertà. Infine tutte le bestiole si uniscono in una frenesia di vendetta.

La danza della libellula è un valzer lento, vagamente macabro, che presenta un'evidente sfasatura ritmica e tonale tra voce e accompagnamento. A un ritmo regolare e piuttosto rigido si oppone una melodia un po' ondulante, in stile *Ländler* viennese. Tutto ciò produce il corrispettivo musicale del sentimento di smarrimento del bambino, la sua doppia impressione di familiarità e di straniamento suscitata dagli

## OPERE MUSICALI

oggetti che lo circondano. Però il dialogo tra la raganella e lo scoiattolo, e poi tra quest'ultimo e il bambino, rappresenta una sorta di breccia della speranza e la possibilità per ciascuno di scegliere tra il bene e il male: lo scoiattolo, imprigionato dal bambino in una gabbia, è qui il simbolo di ogni vittima della malvagità umana e di tutte le ingiustizie e le vessazioni. Come il Socrate del *Fedone* egli accetta il suo destino con dignità e rifiuta la proposta di fuga che la frivola raganella gli rivolge («Avrei potuto fuggire, ma le tue quattro zampe viscide non valgono le mie»). Poi il bambino fa le sue scuse allo scoiattolo «...l'ho fatto per meglio osservare la tua velocità, le tue zampe, i tuoi begli occhi». Ma la sarcastica risposta dell'animale esprime una profonda tristezza e nello stesso tempo una grande coscienza morale della perdita di libertà: «Tu sai quel che i miei begli occhi riflettevano? Il cielo libero, il vento libero...».

Dopo questa parentesi e al culmine della terribile e vorticoso danza sabbatica degli animali, nella quale il bambino viene «preso, liberato, ripreso, passato da zampa a zampa», giunge il momento della metamorfosi etica, della svolta che fa cambiare tutta la situazione: al punto massimo della confusione, si sente il grido acutissimo di un piccolo scoiattolo ferito; il bambino strappa quindi un nastro dal collo, lega la zampa ferita e poi cade stremato.

Un lungo punto coronato rappresenta sia lo «stupore tra gli animali» sia il fulcro dell'inversione del loro atteggiamento e del loro giudizio nei confronti del bambino. Questo momento fa da *pendant* con l'altro punto coronato dell'inizio, ma questa volta l'identico silenzio acquisisce un segno opposto: mentre il primo era l'inizio dell'incubo, questo silenzio è la sua fine; mentre il primo indicava un atto malvagio, questa volta invece indica un'azione buona, un piccolo atto morale che riscatta il bambino di tutti i suoi peccati e le sue colpe.

Da questo momento comincia una musica dal carattere del tutto differente: un *lento* in stile fugato e vagamente religioso. È il brano che più di ogni altro faceva letteralmente commuovere Jankélévitch, fino alle lacrime, come egli stesso ebbe a confessare. Si tratta di una specie di glorificazione del protagonista, una sorta di apoteosi mistica che ac-

compagna la creatura in paradiso. In effetti tutti gli animali, che fino a poco fa apparivano come dei diavoli, ora sono degli angeli che sollevano il bambino e lo riconducono a casa. «Catturate (*charmées*) dal moto del cuore» (MI, 151) le bestie si riconciliano con il bambino e lo festeggiano con capriole di gioia. “Il est bon l'enfant, il est sage...”, cantano nell'*Andante* che fa da epilogo, mentre «la luna velata, l'alba rosea e dorata inondano il giardino con una chiarezza pura». Anche la tonalità, Sol maggiore, rappresenta l'atmosfera di redenzione, di purezza riconquistata, di felicità e di beatitudine nella quale il protagonista, avvolto da un'aura che lo fa rassomigliare a un santo, può finalmente tendere le braccia verso sua madre.

### *Il tutt'altro ordine della città di Kitez*

*La leggenda della città invisibile di Kitez* (1907) è il capolavoro di Nikolaj Rimskij-Korsakov.<sup>1</sup> L'opera racconta la leggenda di una città immaginaria, nella Russia medievale, assediata dai Tartari. Essa riesce a sfuggire al saccheggio grazie al miracolo di divenire invisibile agli occhi degli invasori. Protagonista è la vergine Fevronia, fidanzata del principe ereditario Vsevolod; le sue preghiere e la sua virtù permetteranno alla città di trasfigurarsi e di raggiungere, alla fine, la dimensione sovrumana e «tutt'altra» del paradiso.

All'inizio Fevronia vive in una capanna in mezzo alla foresta, in armonia con la natura e con tutte le creature: parla agli uccelli e li nutre, coccola gli orsi e cura la ferita di un alce. Vi è qui sia un aspetto

---

<sup>1</sup> Per la lettura di quest'opera mi sono basato soprattutto su: André Lischke, *Sadko, Kitezge*, in “L'Avant-scène Opéra”, n. 162, novembre-décembre 1994, pp. 80-158

## OPERE MUSICALI

panico e pagano di questo rapporto con la natura sia un aspetto cristiano e francescano in particolare. Da un punto di visto filosofico invece Fevronia rappresenta l'innocenza di un rapporto immediato e felice con il mondo: è il soggetto fenomenologico che percepisce la realtà senza la mediazione dei concetti e della ragione, cioè senza raddoppiare il significato in un'essenza trascendente; mentre a livello etico è l'incarnazione della purezza innocente, non contaminata dal vizio di compiacenza, dall'interesse egoista e da alcun germe di malvagità. Fevronia manterrà questo atteggiamento anche quando verrà a contatto con il mondo civilizzato di Kitez.

Il principe Vsevolod, smarritosi nel corso di una caccia e ferito da una fiera, la scorge e rimane come folgorato («...d'où vient-elle?»). Lei lo saluta, lo invita a mangiare e gli cura la ferita assicurandolo amorevolmente («Non ti preoccupare. Solo la morte è senza rimedio»). Il loro dialogo poi è una piccola disputa filosofica e teologica *in nuce*: lei gli parla della sua umile vita nel cuore della foresta, in cui «visioni e voci meravigliose» appaiono, in primavera, come dei sogni. Al che il civilizzato, austero e un po' razionalista Vsevolod le risponde: «I sogni sono menzogneri, ora noi cerchiamo la verità». Le parole della ragazza sono molto elusive, quasi ironiche e socratiche: «Io non sono una sapiente, io sono semplice». Ma, nonostante questa semplicità, Fevronia mostra di conoscere bene il valore della fantasia e dell'immaginazione, poiché la sua risposta mira a salvaguardare la dignità dell'illusione, molto più prossima alla natura rispetto alla ragione. Invece la risposta alla domanda seguente («Vai qualche volta in chiesa?») dimostra il suo spirito panteista: «...Dio non è dappertutto?... tutt'intorno è un enorme tempio». E il suo canto espone il *leitmotiv* della grazia (Mi, Do, Re, Mi): «Giorno e notte, è un unico atto di grazia cantato da tutte le voci». Tuttavia il principe insiste a volerle fare lezione di realismo: «Noi siamo quaggiù per conoscere lacrime e pene». Ma la ragazza è molto determinata: «Come si potrebbe vivere ed esistere senza gioia?», e lo invita ad amare senza riserve la vita e l'umanità: «Amiamoci così come siamo, o giusti o pieni di gravi peccati». Per Fevronia l'amore si spande su tutta la creazione come una «luce ineffabile». In questo punto ap-

paiono due motivi, evocatori di un meraviglioso giardino e degli uccelli del paradiso, quindi la figura pentatonica delle campane che Fevronia crede di sentire in cielo, la quale sarà il motivo del miracolo e del destino di Kitez.

Colpito ed «esaltato» dalla dimostrazione di saggezza e dalla semplicità della ragazza, il principe le propone subito di sposarlo: lui ricco, nobile e gentile, lei povera, plebea ma nobile d'animo. In altre condizioni la loro unione sarebbe stata impossibile, poiché le regole e le convenzioni sociali avrebbero imposto ostacoli insormontabili. Ma qui il rapporto tra i due amanti si pone già su un piano differente, in cui il valore della ricchezza spirituale e interiore supera quello della ricchezza materiale ed esteriore. Questa superiorità si esprime nella virtù dell'umiltà, che è il contrario dell'egoismo: entrambi invece tengono a dichiarare di non essere degni dell'amore dell'altro; così le qualità di ordine morale superano ogni differenza di ordine sociale, nonché ideologico e culturale. Concepita in tal modo l'unione potrà essere veramente autentica e solida, forse eterna, essendo sia un'unione tra due spiriti sia un'integrazione con la natura. Anche la musica sottolinea il fatto che questa unione ha un valore di eternità: il breve duetto d'amore infatti è la sintesi del tema di Fevronia con quelli della foresta e del cucù, come se la natura intera, animale e vegetale, accompagnasse con gioia la realizzazione, per ora soltanto terrestre e materiale, dell'amore.

Ma quando giungono i compagni di Vsevolod vi è la provvisoria separazione: il principe deve rientrare, ma rassicura Fevronia dicendole che le invierà i suoi scudieri e che proteggerà la foresta. La ragazza però è «piena di timore e di emozione», forse a causa della partenza improvvisa, sicuramente per il rimpianto di abbandonare la sua dimora, i suoi «sogni placidi» e infine la sua innocenza: va a vivere in una città («tra gli umani»), si sposerà e quel mondo di purezza, una volta abbandonato, non tornerà più. Quindi è cosciente dell'irreversibilità del tempo, dell'ineluttabilità del destino e dell'irrevocabilità della scelta. Anche se si tratta di una scelta d'amore, lei conosce il prezzo da pagare alla necessità del divenire.

## OPERE MUSICALI

L'atto secondo rappresenta poi il contatto con la realtà: Fevronia si appresta a sposare Vsevolod. Nella Piccola Kitez, sulla riva destra del Volga, vi sono scene di festa popolare in attesa del corteo nuziale. Ma il canto del bardo presagisce sventura: egli racconta di cervi dalle corna d'oro che hanno visto la Santa Vergine piangere profetizzando la distruzione della città. I borghesi invece, disdegnando l'esultanza del «vile popolo», considerano il matrimonio calamitoso, essendo la fidanzata priva di titoli nobiliari.

Vi è qui un aspetto sociale molto significativo: come si sa, la borghesia rappresenta la civilizzazione economica, ossia il profitto e l'egoismo imprenditoriale. Infatti i borghesi di Kitez temono la scomparsa della città perché questo evento costituirebbe la fine dei loro traffici e dei loro affari. Quindi essi rappresentano il lato prosaico e materiale della civilizzazione, che si fonda sulla razionalità logica e sulla riduzione a merce della temporalità. Essi fanno parte di quella classe da poco arricchitasi, e per questo disprezzano la povertà e ammirano la nobiltà, aspirando a succedere a coloro che hanno appena combattuto e a adottarne i metodi. Il popolo invece è più legato alla classe dominante, ma con sincerità e ingenuità, non nell'intento di salvaguardare i propri interessi. Infatti, a differenza della reale situazione storica medievale, in questa Kitez i nobili sono illuminati, vogliono la pace e il benessere di tutti, non il potere e il puro dominio («...una città che fosse un porto di pace per tutti gli infelici, gli affamati, gli emarginati» – dice il principe Yuri, fondatore di Kitez).

Il piccolo gruppo di borghesi medita quindi di far fallire la cerimonia, e a questo scopo si servono di un vecchio mendicante ubriaco, Grichka. Questo personaggio rappresenta l'antipode etico di Fevronia, come la malvagità in rapporto alla bontà e la bruttezza alla bellezza. Ma questa opposizione, come si vedrà, troverà inaspettatamente dei punti di tangenza. Quando Grichka cerca di farsi strada verso le prime file del corteo viene brutalmente respinto. Fevronia, notandolo, prende le sue difese. Il vecchio la insulta con astio e insolenza («...non essere altera con me, siamo della stessa pasta!»), ma la principessa gli rispon-

de sempre con grande dolcezza («...mi sento intimidita come se fossi colpevole, e sicuramente mi inchino davanti a tutti»).

Ma allorché riprendono per un attimo i canti di giubilo, inizia a insinuarsi un motivo minaccioso, il tema dei Tartari. E infatti i corni, le urla femminili e una colonna di fumo annunciano l'arrivo dei barbari e il popolo terrorizzato fugge da tutte le parti gridando: «Non sono esseri umani ma demoni... Dove nasconderci? Tenebre copriteci, montagne dissimulateci». Gli invasori saccheggiano la città e torturano gli abitanti per farsi indicare la strada per la Grande Kitez, ma nessuno cede. Così catturano Grichka per farsi condurre alla cittadella. Risparmiano e portano con sé anche Fevronia, colpiti dalla sua bellezza.

Un dubbio morale si insinua però nel vecchio ubriacone: malgrado la sua viltà egli non vuole tradire il suo popolo. La musica sottolinea questo cambiamento poiché il canto del personaggio, poco prima sbracato e grossolano, ora diventa malinconico e procedente per gradi discendenti sull'ottava, somigliando un po' alla conclusione del tema di Fevronia. Come il personaggio, anche la melodia a lui collegata – esprimendosi per semplici scansioni intervallari - sembra perciò essere toccata dal carattere della ragazza. Grichka è sul punto di cedere alle minacce di tortura, anche se è consapevole di essere un traditore, paragonandosi egli a Giuda. Fevronia, temendo il peggio, prega Dio di rendere invisibile la città di Kitez.

Il terzo atto inizia con il racconto dello scudiero Feodor, che riferisce al popolo e al principe Igor quello che è successo nella Piccola Kitez. I Tartari gli hanno cavato gli occhi. Il suo canto è pieno di mestizia e di rassegnazione all'ineluttabile e si collega al canto del bardo, cieco anch'egli, dell'inizio del secondo atto. La cecità, fin dalla tragedia greca, è il simbolo tanto della profezia quanto dell'impossibilità umana di controllare il destino, nonché dell'oscurità nei confronti del futuro, in una parola, dell'impotenza e della fine delle speranze.

Dal lato suo Vsevolod chiede notizie sulla principessa: tutti rimangono delusi sentendo lo scudiero riferire che la giovane collabora con i nemici (è questa una calunnia di Grichka). Preso anch'egli dalla malinconia, il principe Yuri intona un *Andante mistico*: «Oh gloria, va-

## OPERE MUSICALI

na ricchezza! Oh nostra vita effimera!». È una lunga e intensa meditazione animata da una profonda saggezza, paragonabile all'aria di Arkel del *Pelléas et Mélisande* di Debussy; il senso della morte è qui sottolineato dall'intervallo arcaico di quinta vuota e dal ritmo funebre. Inoltre risuona il *leitmotiv* delle campane, ma senza alcun trionfalismo, solo con un sentimento di nostalgia per la felicità perduta e un senso di vanità metafisica («Con insensato orgoglio pensavo di aver fondato per l'eternità una città che fosse un porto di pace...»). Tutti pregano la Santa Vergine, ma il principe Vsevolod alla pia invocazione associa l'azione, la prassi; egli è cosciente che l'inattività vuol dire la sconfitta e, benché in modo disperato, esorta i guerrieri ad affrontare il nemico. Per lui la religione, la morale, la bontà e la benevolenza non valgono niente se posti su un piedistallo di purezza e di passività: per lui, come per ogni resistente, bisogna far pure uso della violenza per difendere quei valori.

Ma proprio nel momento della partenza avviene il miracolo: le campane della chiesa iniziano a suonare da sole e una nebbia luminosa ricopre la città. Appare il tema della trasfigurazione, che riproduce in tremolo la melodia delle campane. Stupefatti, tutti si chiedono: «Da dove giunge questa gioia luminosa? È la morte o una nuova nascita?». In effetti quest'ultima domanda non è soltanto frutto di un'inaudita meraviglia, ma concerne l'interpretazione filosofica di tutto il seguito dell'opera. Se fino a questo punto l'azione ha mantenuto una certa verosimiglianza, a partire da questo momento non è più possibile sapere se si è nel sogno o nella realtà. L'evento della trasfigurazione riguarda anche l'azione drammatica: a partire da qui l'opera muta completamente il suo registro, tanto che molti critici hanno rilevato una certa sproporzione.

Ma se gli strumenti di analisi critica si rivelano insufficienti a questo riguardo, solo uno studio filosofico e metafisico dell'opera può mettere a fuoco il senso totale e unitario dell'azione. In tal modo anche le lunghezze e l'eccesso di talune scene risultano dotate di un significato e di una giustificazione ulteriori. Perciò si può supporre che la scena seguente e l'ultimo atto non facciano più riferimento alla realtà: forse la città è stata effettivamente distrutta e tutti gli abitanti uccisi,

anche Vsevolod, Ivan, Feodor, Grichka e Fevronia. Forse nel luogo dove sorgeva la città non vi sono più che rovine, fumi e cadaveri gettati sulle strade, nient'altro che miseria, morte e desolazione. Che le cose si siano svolte in questo modo ci fa allusione l'interludio della battaglia di Kerjenets, nella quale i Tartari sconfiggono i russi. Ma, giunti a questo punto, l'interesse per la realtà non ha più senso. Il miracolo della dissimulazione di Kitez era il desiderio comune di tutto un popolo, che è stato appagato in una specie di sogno collettivo. Come il valore di un'utopia spesso non dipende dalla sua effettiva realizzazione, ma dalla tensione e dalla carica morale di cui è animata, così la realtà nuda e cruda perde il suo senso a favore del sogno, auspicato e anelato malgrado la resistenza che essa oppone.

Tutto ciò che avviene nell'opera di Rimskij dopo questo Interludio orchestrale non è altro quindi che la soddisfazione di un'aspirazione, il cui valore immaginativo non è paragonabile con la realtà più lucida e trasparente; infatti il livello nel quale essa si situa è *tutt'altro* rispetto a quello in cui si pone la semplice alternativa dualista. La fantasia sostituisce la verità e acquisisce una dignità superiore rispetto a quella risultante dalla loro semplice e prosaica comparazione. Tuttavia ciò che succede viene raccontato in modo del tutto realistico, poiché non si tratta di un'illusione etica, cioè di una velleitaria evasione, ma al contrario di un autentico sogno a occhi aperti. È per questo che l'azione riprende esattamente dal punto in cui era stata lasciata, come se l'utopia consistesse qui nel riprendere un filo precedentemente interrotto, un sentiero abbandonato, un mondo possibile anche se ormai fallito.

Infatti la seconda scena inizia semplicemente con la naturale e logica conseguenza di tutti gli antecedenti: Grichka conduce le armate tartare ai bordi del lago e di fronte al posto dove sorgeva Kitez, ma tutto è coperto da nebbia e perciò i Tartari diffidano del vecchio. Si assiste qui a un ulteriore sconvolgimento morale di questo personaggio, assunto anche a livello musicale; il suo sentimento di rimorso si esprime nella frase: «Non avete sentito tintinnare durante il viaggio i battenti delle campane che sembravano rivolgersi dritto al cuore?» (e poi: «Oh! Queste campane picchiano il cranio di Grichka come dei colpi di

## OPERE MUSICALI

mazza!»). L'ubriacone, il malvagio, il miscredente, anch'egli ha un cuore turbato dal sentimento di nostalgia e dalla coscienza di fare qualcosa di cattivo. Infatti i suoni di campana che egli sente non sono certo sereni, cioè disposti secondo il loro naturale diatonismo; appaiono invece connotati da insistenti oscillazioni cromatiche e seguono un ritmo meccanico e ossessivo, quasi come un incubo di cui non ci si riesce a liberare. Così la musica riproduce fedelmente la contraddizione morale dell'animo di Grichka, il suo sconvolgimento interiore e, in un certo modo, il suo senso di colpa.

Succede anche che il miracolo riesca a seminare la discordia tra i barbari: essi si dividono il bottino e si ubriacano. I due capi si contendono Fevronia, fino ad arrivare alla rissa, in cui Bouroundaï uccide Bediaï. Da notare che il primo è animato dall'amore e vuol sposare la ragazza mentre l'altro voleva ridurla a schiava: perciò anche tra i mostri vi è sempre un minimo di bontà, e a prevalere è pur sempre la speranza che il meno cattivo possa vincere.

Quando tutto l'accampamento si è assopito Fevronia si lamenta e piange la morte di Vsevolod in battaglia. Appeso a un albero, Grichka le chiede di liberarlo, pur confessandole la sua calunnia e mostrandosi per giunta indifferente alla possibile morte della fanciulla («Ciò che tu avevi l'hai perduto e tra gli uomini del principe neanche dieci son sopravvissuti. E a Dio non piaccia che resti qualcuno in vita!»). Egli dimostra così di essere tanto cinico quanto nichilista: se tutti sono scomparsi allora non vale più la pena di sopravvivere, e lui stesso intende fuggire nel cuore della foresta per trovare la salvezza della sua anima. Ma Fevronia gli risponde: «Perché a Dio non piaccia?», ossia come è possibile che Dio disdegni la vita, anche di un solo uomo, dopo la disfatta completa di un popolo? La morte, la sconfitta, l'ingiustizia – sembra dirci – non possono mai giustificare l'assoluto annichilimento dell'essere. Poi la principessa parla con Grichka di gioia e di perdono («E tu pentiti sinceramente»), sullo stesso tema musicale con il quale parlava d'amore a Vsevolod nel primo atto: quest'affinità melodica vuole quindi sottolineare la strana parentela tra due uomini diversissimi, sia per carattere che per censo, ma entrambi oggetto dell'insegna-

mento d'amore e di morale di Fevronia. Quindi la ragazza si decide a liberare Grichka, ma gli accordi dissonanti ci ricordano che non si può trattare di una vera libertà. Infatti il tintinnio delle campane continua a tormentare il vecchio fino a spingerlo al suicidio. E tuttavia, una volta giunto in riva al lago, egli assiste a un ulteriore miracolo: la città si riflette nell'acqua, sotto la riva deserta. Le campane «sempre più intense e solenni», ricominciano a risuonare: questa volta egli le ode in modo del tutto differente («Là dove c'era il demonio ora c'è il buon Dio...»), perché per lui si tratta di un miracolo interno che riesce a trasfigurare la percezione esterna. Svegliati e terrorizzati da tale insolito spettacolo, i Tartari fuggono da tutte le parti.

Nel quarto atto ritroviamo Fevronia e Grichka soli nella foresta, stremati e ai limiti della follia. Il vecchio ubriacone riprende il suo atteggiamento derisorio e spavaldo del secondo atto, mentre la principessa è sempre pietosa e paziente. Di nuovo egli ricorda alla ragazza le sue origini umili, e lei acconsente a un paradossale accostamento: Grichka rappresenta il mondo della terra, mentre lei rappresenta il cielo e la purezza. Come è possibile che questa purezza limpidissima si accosti all'impurità peccaminosa e blasfema dell'ubriacone? Come è possibile che due personaggi così diversi trovino un comune legame e una soglia di intesa e di accordo? Infine, come è possibile trovare una via di redenzione per un personaggio che si rifiuta così impudentemente di credere in Dio? Si tratta naturalmente di un ennesimo miracolo di questa storia: dopo tutti gli insulti ricevuti, Fevronia sa trovare ugualmente il modo per far pregare Grichka: la cieca fedeltà alla «terra umida» – di cui parla il personaggio - si trasforma nella lode panteista alla «misericordiosa Nostra Signora».

Il cristianesimo mistico si lega così a un paganesimo popolare sfrondato da ogni ambiguità irrazionale e riscaldato dal soffio della sincerità francescana. L'umiltà rivendicata astiosamente dal vecchio si trasforma nella serena umiltà del cantico delle creature. Grichka resta avvinto dalla litania proposta da Fevronia, ma alla fine rimane preda di un attacco di follia, sottolineato dall'interruzione dello stile recitativo e del corale, a favore di accordi dissonanti e di tremoli acuti. L'uomo si

## OPERE MUSICALI

lancia in una danza selvaggia, tormentato da visioni deliranti, fino a riparare la sua testa nel seno di Fevronia: «L'anima di una ragazza è trasparente come il vetro di una finestra, e attraverso cui io vedo tutto il male» – sottolineando che la natura dei suoi peccati è solo un turbamento interiore, un malinteso originario, uno sviamento non irrimediabile. Quindi scappa via urlando selvaggiamente come divorato dalle fiamme dell'inferno.

Rimasta sola, Fevronia si adagia sull'erba e, a poco a poco, ritrova un certo benessere: «Coricata così mi sento bene, non sento più alcuna stanchezza e la terra sembra ondeggiare dolcemente come una culla». È evidente che si tratta del momento in cui sta per morire. Improvvisamente assiste alla trasformazione della foresta nel paradiso. Fiori meravigliosi sorgono dalla terra, candele si accendono sui rami degli alberi, facendole provare un «benessere sconosciuto»: «È questa forse la primavera che torna?» – si chiede. Ha quindi ritrovato la natura del primo atto come l'aveva lasciata, ma trasfigurata e animata di un «profumo sconosciuto». L'estrema finezza dell'orchestrazione, i cromatismi e le modulazioni traducono queste sensazioni paradisiache («Anima mia, respira a pieni polmoni!»). La voce dell'uccello Alkonost, il cui *leitmotiv* appariva già nel primo atto, le annuncia l'arresto del tempo, l'oblio del passato e la pace eterna. Accettata serenamente la morte, Fevronia ritrova quindi Vsevolod, che le appare illuminato da una luce dorata. Al dubbio della ragazza («Sei tu o un doppio del principe?») egli risponde che è vivo e che «il Signore ci infonderà una gioia di cui non abbiamo conoscenza, rivelerà ai nostri occhi l'ineffabile luce eterna». Vsevolod ovviamente appare nella forma di uno spettro, ma non di un doppio: ciò vuol dire che nell'ineffabile luce del paradiso le anime non sono morte ma vive («Io sono vivo», insiste Vsevolod). Certo, esse sono vive secondo leggi differenti e secondo una gioia inconoscibile («la gioia di un altro mondo»); e d'altra parte non sono vive in senso biologico, ma di una vita pneumatica, la quale non è però dotata di minore realtà.

In questo mondo-altro, insomma, non siamo più soggetti all'alternativa tra essere e nulla, tra vita e morte, e le immagini non sono il

uplicato irreali di una realtà nascosta ai nostri sguardi. Al contrario qui tutto è chiaro e trasparente, senza pensieri e significati reconditi. È in tal senso che la voce di Sirine, l'uccello della gioia, esclama: «Ragazzi, tutto sarà nuovo per voi, il cielo di cristallo e una terra nuova, libera da corruzione». Da notare che queste parole sono rivolte a tutti «coloro che soffrono e che piangono», siano essi ricchi o poveri, nobili o plebei: ciò vuol dire che il regno di Dio accoglie tanto chi soffre per amore quanto chi patisce la fame, ossia in generale tutte le vittime dell'ingiustizia e della malvagità, tutti coloro che non hanno avuto la possibilità di realizzare i propri sogni e i propri desideri di felicità.<sup>2</sup>

Dal punto di vista tematico Rimskij-Korsakov sottolinea spesso il legame tra questa dimensione trasfigurata e la realtà della natura, cioè tra i motivi del primo atto e la nuova forma che essi hanno assunto nell'ultimo. Per esempio il tema dei fiori grandiosi riprende il motivo del giardino meraviglioso; il *leitmotiv* di Alkonost appare nell'ultimo monologo di Fevronia; il tema dei fiori che lei coglie per intrecciare una corona mortuaria deriva dal motivo della lode alla natura; infine il duetto con Vsevolod ricorda la canzone nuziale del secondo atto.

«È il canto che era stato interrotto laggiù. Me ne ricordo. È meraviglioso!» – grida Fevronia. Queste parole spiegano la relazione tra i due mondi, il terrestre e il celeste: il mondo dell'aspirazione e il mondo della realizzazione. Quaggiù qualsiasi tensione verso la felicità resta insoddisfatta, mentre lassù ogni speranza interrotta riprende i legami con il suo fine naturale. Il compositore ci manda quindi un messaggio filosofico e metafisico molto evidente, poiché attraverso la musica riusciamo a comprendere ciò che la parola rischia di lasciare nell'ambiguità e nel malinteso, cioè la non-trascendenza di questa dimensione paradisiaca.

---

<sup>2</sup> Dice Jankélévitch concludendo il suo saggio su Bergson e alludendo ad alcune pagine delle *Deux Sources de la morale et de la religion*: "È quindi da quaggiù che deve fiorire e rifiorire nei nostri cuori l'invisibile città in cui gli uomini non hanno più fame né sete, non tremano più di miseria e di freddo, e non soffrono più gli uni a causa degli altri".

## OPERE MUSICALI

Nell'Interludio della seconda scena dell'ultimo atto (entrata nella città invisibile) il passaggio alla vita eterna viene rappresentato dalla modulazione in Fa maggiore e dalla metamorfosi del tema della grazia nel tema delle campane. Nella maestosa glorificazione dell'ultima scena, in cui Fevronia si riunisce finalmente al principe e a tutto il popolo di Kitez, vi sono due elementi che disturbano questa apoteosi, almeno secondo l'opinione di alcuni critici: la semplicità di Fevronia e la lettera che lei vuole inviare a Grichka. Invece, nel contesto filosofico in cui l'opera è inserita essi appaiono del tutto coerenti: la ragazza chiede agli spiriti da dove proviene la luce paradisiaca che illumina il luogo; ciò consente di confermare la natura reale di questa dimensione tutt'altra. Poi domanda al principe Yuri: «Chi infine può entrare in questa città?». «Chiunque sia privo di duplicità di spirito». Allora per Fevronia Grichka, una volta pentitosi sinceramente dei suoi peccati, può essere accolto: «Non ci credere morti, noi siamo vivi. La città di Kitez non è scomparsa, ma si è dissimulata»: così gli scrive, come messaggio di speranza e di fiducia. La città per Fevronia può accogliere il cattivo pentito, ma non i barbari e gli invasori. Questo finale ci ricorda quindi che come vi è una malvagità buona e una malvagità cattiva, così vi è una dissimulazione a fin di bene (come quella della città nascosta ai nemici) e una duplicità malvolente, che non permette allo spirito di mostrarsi pienamente e con tutta la dovuta sincerità, come invece fa l'anima di Fevronia.

Ritroviamo così riassunti nell'opera di Rimskij-Korsakov la maggior parte dei temi e dei concetti della filosofia di Jankélévitch: l'innocenza (Fevronia), il male (Grichka), i mostri (i Tartari), la virtù (Vsevolod), la saggezza (Yuri). Inoltre la relazione tra empiria e metafisica (la natura nel primo atto e il paradiso nell'ultimo), il travestimento (la dissimulazione di Kitez), l'ordine tutt'altro (la Kitez capovolta), la disperazione e il senso della morte (terzo atto) e la speranza (quarto). Ma soprattutto possiamo ritrovare il senso jankélévitchiano dell'esistenza, che vive oscillando da un lato tra la tensione verso un centro intangibile e ineffabile dell'intenzione morale e della felicità, dall'altro il pericolo che questo nucleo di libertà e di interiorità sia sac-

cheggiato dagli invasori e dai barbari, siano essi Tartari, nazisti o chiunque altro.

**«Facciamo le nostre infanzie» e le campane della felicità**

Come ultima «analisi» proponiamo infine un breve brano pianistico, il terzo movimento delle *Images oubliées* di Claude Debussy.

Alla malinconia intimistica dei due primi movimenti della raccolta (*Lent e Souvenir du Louvre - Sarabande*), Debussy oppone una specie di *Toccata*, brillante per *verve* e ironia, intitolata *Quelques aspects de "Nous n'irons plus au bois" parce qu'il fait un temps insupportable*. Sul tema della celebre canzone infantile il compositore costruisce delle variazioni e uno sviluppo del tutto magistrali; perciò possiamo considerare questo pezzo quasi un modello della metamorfosi temporale e della trasfigurazione degli oggetti musicali, ossia di un procedimento di natura prettamente metafisica.

All'inizio del pezzo vi è una cantilena procedente per gradi cromatici e in staccato; la melodia popolare appare invece soltanto alla decima battuta, in tonalità di Mi bemolle, su un accordo dissonante di settima minore, mentre la tonalità dell'armatura è Re minore. La piccola frase viene interrotta due volte: la prima per l'irruzione improvvisa di due battute di La maggiore, con un tremolo discendente dal registro acuto che assomiglia a una raffica di vento; la seconda volta con un accordo aumentato che conduce la melodia al Sol minore. Subito una sezione in *più-che-pianissimo* propone la cantilena iniziale ai bassi, che le conferiscono un aspetto un po' sinistro, accentuato dal cromatismo interno. Ma ciò dura solo otto battute, alla fine delle quali la melodia raggiunge la tonalità di La minore: qui comincia un crescendo che conduce al *forte* e dopo al *fortissimo* – nel tono di Fa diesis – in cui la cantilena appare finalmente liberata da quell'angosciante cromatismo.

Ma questa apertura è solo apparente, perché dopo la completa esposizione della cantilena il ritmo si fissa su uno staccato, sempre in

## OPERE MUSICALI

Fa diesis, quando appare, nel registro acuto, il tema «Nous n'irons plus au bois», ben presto interrotto da una progressione armonica sul pedale di Fa diesis in tremolo. È l'acme del temporale, in cui raffiche di vento, acquazzoni e fulmini si condensano in un parossistico crescendo («augmenter sérieusement» – scrive Debussy tra i rigli).

All'improvviso succede qualcosa di sorprendente: dopo il cambiamento dell'armatura di chiave, una progressione di arpeggi cristallini rappresentano sia un arcobaleno sia la coda del pavone, come indica, molto ironicamente, lo stesso Debussy: « Ici les harpes imitent à s'y méprendre les paons faisant la roue, ou les paons imitent les harpes (comme il vous plaira!) et le ciel redevient compatissant aux toilettes claires». Calmatasi la tensione e rasserrenatasi l'atmosfera, il tema riappare in una variazione in 6/4, poi in una melodia di accordi e infine in un *Vif et joyeux*, dove sembra che tutti i bambini, scatenatisi all'aperto, giochino felicemente, urlino di gioia e cantino liberamente le loro canzoni in armonia con la natura.

Ma nella coda ci attende un'ennesima sorpresa: una campana – che, come scrive Debussy, «non mantiene nessuna misura» – comincia a tintinnare in modo ripetitivo, come d'altronde dev'essere; nello stesso tempo la melodia principale torna all'acuto, in ritmo aumentato, cioè privata del precedente senso di fretta e di ansia. Il pezzo termina così, lasciando nell'ascoltatore un senso di stupore e nel contempo di supremo appagamento, come se il tortuoso cammino che il tema ha percorso fino a questo momento non appartenesse che a un passato completamente rimosso: tutta l'infelicità precedente, il cattivo tempo con il suo terribile vento e i suoi freddi acquazzoni, hanno lasciato il posto alla pace ristoratrice e benevolente di un giorno di festa, quando il tempo primaverile e l'aria assoluta riscaldano finalmente i cuori di tutti.

Si tratta quasi della trasposizione musicale di quella «innocenza ulteriore» con la quale Jankélévitch spesso conclude i suoi saggi, e che costituisce effettivamente la chiave del suo pensiero filosofico: una «semplicità ritrovata» che è anche uno «stato di grazia» o la fine delle preoccupazioni e la «breccia quodditativa attraverso il tetto dell'empiria» (TV<sup>3</sup>, 424), perciò «adulta» ed estremamente cosciente del dolore

trascorso. È quel contraddittorio stato d'animo e dello spirito che saluta con entusiasmo e nel contempo con spirito disincantato l'attualità di ogni ora del tempo, che esalta con gioia e con amarezza il valore irrefutabile di ogni vita, il senso di ogni creazione umana, ma anche la suprema vanità dell'esistenza, e che viene con queste parole descritto da Jankélévitch:

«Così l'innocenza ulteriore non è solo infinita donazione, ma anche infinita vacuità, non certo nel senso che il suo regime è quello dell'apprendistato perpetuo e dell'attesa appassionata. Tuttavia questa innocenza adulta non è una coscienza senza memoria: è il ricordo che dà alle sensazioni giovanili la loro intima risonanza, la loro vibrazione e anche il loro retrogusto di malinconia dolcemente amara» (*ib.*, 427).

## CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

*“Quindi noi possiamo raggiungere il bene supremo solo vivendo la nostra propria vita, e per far ciò non possediamo altre risorse che l'appello alla nostra energia morale; questa ci apparirà da se stessa solo che noi crediamo all'efficacia dei nostri ostinati sforzi. Dobbiamo ripeterci che questo mondo è buono, dal momento che esso è tale quale noi lo rendiamo – noi dobbiamo renderlo buono. Come escludere dalla conoscenza della verità una credenza inerente alla creazione di questa verità?”*

William James, *La volontà di credere*

### ***Musica e filosofia***

Ci piace considerare la filosofia di Jankélévitch come un grande labirinto dalle numerose e differenti entrate; all'interno le strade sono tortuose e accidentate, ma tutte conducono a un'unica uscita. Bisogna solo scegliere un percorso, che non sarà mai il principale o il privilegiato, che però toccherà tutti gli angoli del labirinto e riuscirà a darci lo stesso una visione completa del pensiero del filosofo.

La nostra scelta è stata ben mirata: seguire il percorso finzione-realtà come una specie di *forma mentis* presente a vari livelli dell'analisi filosofica jankélévitchiana. Inoltre tale percorso ha trovato nella riflessione musicale un terreno privilegiato di sfruttamento e di verifica. In tal senso la musica e l'analisi musicale sono state affrontate nell'in-

tento di far emergere trasversalmente e intrinsecamente i relativi e connessi concetti filosofici. Si trattava d'altronde di cogliere il musicale all'interno del discorso filosofico di Jankélévitch, ma non come una mera analogia o un semplice parallelismo, bensì come un concreto e immanente contenuto.

Uno dei propositi di questo lavoro è stato altresì di cercare di costruire una filosofia della musica a partire dalla concezione jankélévitchiana della temporalità, concezione che egli ha soltanto sfiorato indirettamente ma che è sempre presente in tutti i suoi testi.

Per Jankélévitch la musica rappresenta infatti un'odissea temporale, che più di qualsiasi concetto metafisico riesce a farci avvicinare al paradosso dell'esistenza senza ristagnare nelle contraddizioni cui il linguaggio ci può condurre. Il discorso filosofico, sia scientifico che metafisico, può infatti ingenerare malintesi, oppure cadere nella compiacenza della teoria intellettualistica, persino quando cerca di evitarla. Invece la musica riesce a scongiurare questo pericolo: essa si pone al limite tra linguaggio ed esperienza vissuta; all'interno della musica la temporalità non viene teorizzata, ma dispiegata; il tragico non è oggetto di riflessione ma interamente in atto. La musica ci consente di intravedere l'*hapax* del soggetto, l'ineffabile ipseità, senza comprometterlo o alterarlo. Come l'io non è né anima né corpo ma la loro mescolanza, così la musica non è né soggettiva né oggettiva, né espressiva né inespressiva, né astratta né concreta; ciò dipende dai differenti punti di vista e in ogni caso tale alternativa è solo il risultato di una schematizzazione intellettuale. Nella sua immediatezza temporale la musica è la mistura di due estremi e la sua realtà è frutto di una continua oscillazione, e perciò sfugge a ogni tentativo di definizione.

In generale Jankélévitch vede la filosofia come tensione del pensiero a spingersi al di là delle categorie e dei concetti ontologici tradizionali; ciò significa pensare il tempo nonostante che sia impensabile, parlare del tempo nella sua ineffabilità, poiché ogni volta che si cerca di coglierlo si impiegano inevitabilmente delle metafore spaziali (per esempio «dimensione», «profondità», «distanza», ecc.). Così in musicologia è inevitabile impiegare termini improntati sullo spazio

## CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

(«alto», «basso», «lontano», «a fianco», «sopra», ecc.) e di descrivere la realtà musicale come se fosse una realtà naturale o fisica.

Parimenti Jankélévitch vuole superare il semplice approccio descrittivo alla musica: per lui gli elementi musicali, prima che rinviino a una realtà esterna, sono autentici problemi esistenziali e semmai rimandano, in modo allusivo e indiretto, a determinati contenuti filosofici intuitivamente recepiti.

In fondo l'assente, l'ineffabile, il tutt'altro ordine della musica, non è altro che quanto Jankélévitch ha sempre cercato nella sua filosofia e nella sua metafisica: il tempo, ossia ciò che non può esser detto in quanto inafferrabile né essere definito, perché, nell'istante in cui cerchiamo di farlo, è già divenuto altro da se stesso; è l'indecifrabile enigma che resta muto ogni qual volta lo si interroghi, ma che è sempre presso di noi, vicino alla nostra anima. L'amfibolia della musica è del tutto parallela all'amfibolia della metafisica e della morale: la musica ci fornisce i mezzi per sentire il tempo soltanto impedendoci di sentirlo al di là di un certo registro (PHP, 6), poiché essa ci offre la possibilità e nello stesso tempo ci impone i limiti di una concreta esperienza della temporalità.

*Osservazioni*

Tutto ciò deve allora convincerci della portata universale della teoria jankélévitchiana della musica. Benché in una forma non sistematica e rigorosa, il pensiero di Jankélévitch mostra una notevole coerenza, che ci ha consentito di ricostruire il quadro generale della sua concezione musicologica. E tuttavia ciò non ci può far sottovalutare l'evidente parzialità storico-geografica del suo approccio e non impedisce di sollevare diversi dubbi e perplessità.

La più macroscopica è la pressoché completa cancellazione tanto della musica quanto della filosofia tedesche e germaniche dal suo ambito di considerazione. Diverse volte ci si è posto il problema della

ragione di una scelta tanto netta e clamorosa, mai rinnegata dallo stesso Jankélévitch.<sup>3</sup> Lo stupore infatti è molto forte, soprattutto quando ci si accorge dell'apertura critica della sua filosofia e della sua musicologia. E tale delicata questione si pone a diversi livelli.

In primo luogo nessuno ci impedisce di ritrovare l'ineffabile e l'indicibile tanto in Debussy o Fauré quanto in Bach e Beethoven (come per esempio ha fatto E.T.A. Hoffmann, a proposito di quest'ultimo, in un importante saggio<sup>4</sup>). Inoltre un non differente senso della natura è appannaggio sia di certi *Préludes* o *Images* di Debussy sia della *Sesta sinfonia* e della *Sonata n. 15 opus 28* di Beethoven. Innocenza e spontaneità sono poi qualità tanto della musica di Satie e di Mompou quanto del musicista che universalmente viene considerato l'incarnazione e l'essenza infantile della natura, cioè Wolfgang Amadeus Mozart. Ma in particolare lo spirito rapsodico è presente in molte *Sonate* di Beethoven, la cui articolazione formale non è stata per lui che un pretesto per composizioni spesso molto libere e trasgressive, in modi non dissimili da quelli che apparterranno a Chopin, Liszt e Debussy. Per non parlare delle *Bagatelle*, delle *Variazioni* e di altri pezzi sparsi che già di per sé sono forme libere, basandosi sul procedimento dell'amplificazione e della continua metamorfosi del tema iniziale, da Jankélévitch considerate qualità eminenti della musica.

Inoltre ci si può legittimamente chiedere: perché la temporalità *tutt'altra* della *verve* e dell'improvvisazione, che per Jankélévitch si situa al di là del linguaggio e della forma, deve valere solo per la forma della *Variazione* o della *Rapsodia* e non per la *Sonata classica*, ossia per Liszt e Albéniz e non per Haydn e Beethoven? Vi è una reale differenza qualitativa se nella *Sonata* si sviluppano due temi mentre nella *Variazione* solamente uno? E d'altra parte i *Notturmi*, le *Romanze* e altre forme simili non sono ugualmente delle forme retoriche e discorsi-

---

<sup>3</sup> Vedi Louis-Albert Revah, *Sur la partialité en musique*, in "Critique", Janvier-Février 1989, pp. 57-70

<sup>4</sup> E.T.A. Hoffmann, *Beethovens Instrumental-Musik*, in "Zeitung für die Elegante Welt", 1813

## CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

ve, spesso più rigide della sonata? E poi la *verve* musicale può misurarsi dal numero dei temi e dagli accordi dell'armonia?

È certo che a proposito della *verve* Jankélévitch pensa a un modo di comporre e di suonare la musica più prossimo al virtuosismo un po' istrionico di Liszt e Albéniz che all'intellettualismo tedesco. Ma in questo modo egli si espone al rischio di considerare l'improvvisazione come una pratica musicale piuttosto unilaterale e limitata, mentre essa ha delle caratteristiche temporali ben diverse. Egli infatti la considera soltanto come uno sviluppo di un istante iniziale privilegiato, un'intuizione nella quale accade l'evento del *fiat* e della creazione. Al contrario la pratica concreta dimostra che l'energia dell'improvvisatore avanza e cresce man mano che la musica procede; il musicista può cominciare anche in modo indeciso, o soffermandosi solo sulla tecnica, ripetendo delle formule o esponendo pedissequamente il tema. Dopo di che egli inizia a percorrere una strada, dapprima vaga e imprecisa, poi sempre più trascinate e appassionante, fino ad arrivare a momenti di vera e propria esaltazione mistica, e infine tutta l'energia si acquieta e si esaurisce nel ritorno alla normalità della ripresa dei temi. Da ciò risulta che l'improvvisazione non è un atto unico e omogeneo, modellato su una sola modalità temporale, ma comporta delle fratture, delle crisi, anche imprevedibili, che assomigliano meno a una cascata o a uno scroscio d'acqua che a un percorso accidentato e tumultuoso, di cui molti pezzi di Beethoven, oltre che di Liszt e di Debussy, sono esempi ammirevoli.

Nelle pagine di *La musica e l'ineffabile* (nel capitolo «Il miraggio dello sviluppo»), come altrove, Jankélévitch afferma che la musica, in opposizione allo sviluppo discorsivo della retorica, del sistema coerente, della forma sonata, «si muove su un tutt'altro piano», un «tutt'altro ordine» rispetto a quello del linguaggio, e su questo punto in effetti si impenna tutto il suo pensiero filosofico-musicale. Allora ci si può chiedere perché non applicare questa stessa differenziazione di livelli anche alla musica di Bach, Mozart e Schubert. Jankélévitch insiste spesso sul valore metaforico e analogico del linguaggio musicale: perché ciò è più vero per Fauré o Debussy che per altri musicisti? Lo spi-

rito di sistema, di simmetria e spazialità denunciato da Jankélévitch, e d'altra parte il movimento temporale, la spontaneità e il progresso imprevedibile da lui auspicato, non sono presenti in Bach e Beethoven in ugual misura che in Ravel o Stravinskij, una volta che abbiamo ben distinto la temporalità del divenire musicale dalla temporalità ordinaria del linguaggio?

A queste domande si può rispondere solo se la riflessione sia stata capace di superare ogni tipo di pregiudizio, poiché qui vi è il sospetto che Jankélévitch utilizzi due pesi e due misure nei confronti di questi due tipi di musica. In questo lavoro abbiamo cercato di spiegare dal punto di vista storico questo pregiudizio, che indubbiamente limita moltissimo l'universalità di una teoria della musica. Abbiamo tentato di contestualizzare la filosofia di Jankélévitch, e in particolare questo nodo teorico e musicologico, all'interno della situazione storica che il filosofo ha vissuto negli anni cruciali della sua vita: la sofferenza per la guerra, per l'Olocausto, l'irrazionalismo in generale, e si è concordi a considerare la Germania il centro culturale e geografico di questa evoluzione storica.

Ora, pur restando il sospetto, non possiamo credere che un filosofo così aperto, onesto e sensibile come Jankélévitch possa avere limiti così forti e una tale rigidità di pensiero su qualsiasi argomento, ancor meno su una questione così importante. Prova ne è il fatto che, come è noto, egli amava molti filosofi, scrittori e musicisti tedeschi e che egli conosceva molto approfonditamente quella cultura. In effetti la schiettezza e l'implacabilità di questo rifiuto non possono essere interpretate che come il risultato di una situazione storica tragica ma ben limitata e determinata, nella quale le circostanze particolari e persino soggettive, nonché esistenziali, giocano un ruolo molto importante. Tale atteggiamento va considerato come una situazione temporale e temporanea, forse provvisoria: si tratterebbe a nostro modo di vedere di una sorta di sospensione del giudizio, di *epoché* scettica, nell'attesa che tempi migliori dei nostri riescano a far emergere il vero valore di tutta la musica, anche di quella che, come la tedesca, sembra così implicata con significati ideologici molto ambigui.

## CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

La nostra convinzione si fonda sull'idea che qualsiasi espressione dello spirito, che sia arte, scienza o filosofia, non si situi mai su un piedistallo distante dal mondo concreto della storia. Non si tratta di fare della semplice sociologia né di riportare ogni ideologia alla sua struttura economica, ma al contrario di cogliere le radici comuni di ogni attività intellettuale all'interno di una stessa atmosfera culturale, di uno stesso vissuto esistenziale, fatto di gioia e sofferenze più o meno sublimati. A questa interpretazione non sfugge a nostro parere neanche la filosofia più mistica e l'opera d'arte più astratta; per questo, a maggior ragione, una filosofia che essa stessa si vuole impegnata in una relazione diretta e anche tragica con la realtà concreta deve necessariamente trovare le motivazioni delle sue aporie e dei suoi pregiudizi in questa stessa realtà.

Ciò, a nostro parere, vale per la filosofia e la filosofia della musica di Vladimir Jankélévitch.

*Dalla musicologia analitica alla musicologia quodditativa*

Ma è soprattutto la convinzione della portata generale e universale della musicologia di Jankélévitch che ci ha spinti a superare quei pregiudizi e seguire il percorso scelto. Persuasi che la relazione tra musica e filosofia sia in Jankélévitch perfettamente coerente, ci accingiamo quindi a sostenere la legittimità del seguente parallelismo: come la filosofia si divide in Prima, Seconda e Terza, così si possono individuare a nostro parere tre diverse musicologie:

- La musicologia terza, o *musicologia empirica*, cioè il puro ascolto anteriore a qualsiasi riflessione intellettuale sulla musica, prima di ogni analisi.

Si tratta dell'approccio ingenuo, da parte dei non-esperti. A questo livello la musica coincide con la pratica: da un lato per la sua complementarità con il lavoro umano (per esempio i canti degli schiavi o dei pescatori) dall'altro per il legame con il divertimento (la musica di

consumo e di intrattenimento, ecc.), in cui il tempo viene vissuto in modo immediato e psicologico.

- La musicologia seconda, o *musicologia analitica*.

È l'ascolto competente e specialistico. È la vera musico-logia, la scienza della musica e l'estetica musicale teorica. Essa cerca le relazioni tra gli elementi linguistici e stilistici, considerando i suoni, le armonie, i temi per il loro valore formale e le loro determinazioni causali. Spesso essa trova le sue spiegazioni nella teoria dell'armonia e del contrappunto. Il tempo si risolve nello spazio dell'analisi formale, poiché essa concepisce il tempo unicamente come successione di dati sonori schematizzabili, facilmente individuabili nella mera articolazione ritmica, nelle differenziazioni metriche e nell'organizzazione infraformale. È quindi *musicologia quidditativa*. In questa dimensione le risposte fornite dalle concettualizzazioni analitiche rimarranno sempre insufficienti e impotenti a spiegare l'essenza di quegli stessi elementi, accordi, ritmi e melodie, tra i quali l'analisi cerca di districarsi.

- La musicologia prima, o *musicologia quodditativa*. È una specie di metamusicologia superiore, avendo essa a che fare con una forma e un tempo superiori: la forma della forma e il tempo del tempo. Essa non cerca il «perché» (*quid*) degli elementi musicali e del materiale, ma attesta il *quod*, il *fatto* del fatto, e considera le componenti musicali come delle «situazioni», dei complessi, delle costellazioni da spiegare alla luce di un ordine sovralinguistico e sovrastilistico. È questo il livello metarmonico e metaritmico, l'armonia dell'armonia, il ritmo del ritmo, la cui determinazione concerne una temporalità non cronologica ma «cronotetica». Ciò vuol dire che essa pone temporalmente il tempo, ossia l'autentico senso dinamico e propulsivo della durata (ritmo), della successione (melodia) e della simultaneità (armonia). Invece di segmentare in successioni discrete il *continuum* musicale, questa musicologia si pone di fronte all'evento musicale nella sua inesplicabile evidenza temporale, di fronte al fatto di «vivere» tra un silenzio iniziale e un silenzio finale, ossia di essere, come l'esistenza, un quasi-silenzio, un *quasi-niente*.

## CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

In questo modo la musicologia quodditativa si avvicina maggiormente allo *charme* della musica, che nessuna descrizione tecnica, nessuna formula analitica riuscirà mai a esplicitare e di cui tuttavia, come del bene e dell'amore, ci sarà sempre qualcosa da dire. Astenersi in modo assoluto dal parlare di musica equivarrebbe a cadere in un misticismo apofatico e nichilista, l'esatto opposto della magniloquenza verbosa, ma ugualmente imputabile di mistificazione e di ottundimento delle capacità critiche. Così una musicologia negativa tradirebbe sia la fiducia in una possibile chiarificazione dell'arte sia l'ottimismo secondo cui l'asintoto delle predicazioni contraddittorie possa condurre infine a una sorta di predicazione totale, a una «predicazione delle predicazioni» (PHP, 110).

E come la filosofia prima si avvicina alla realtà dell'empiria, così la musicologia quodditativa ritrova una parentela profonda con l'ascolto immediato del terzo livello, che è anche un ascolto emozionale e profondamente sensibile. In fin dei conti lo scopo ultimo della filosofia e della metafisica di Jankélévitch è la realtà in sé, la verità nella sua immediata semplicità, i fatti nella loro umiltà: è questa una scommessa di ogni filosofia e soprattutto di ogni fenomenologia. L'originale percorso di Jankélévitch attraverso la musica riesce a dare un nuovo slancio e un contributo importante alla soluzione di questa difficile ricerca.

Si vede allora profilarsi una musicologia che Jankélévitch, più che formulare, ha verosimilmente messo in atto nei suoi numerosi scritti dedicati alla musica. Purtroppo il peso dei suoi pregiudizi estetici gli ha impedito di estenderla a una comprensione più vasta del fenomeno musicale e gli ha precluso la possibilità tendere fino in fondo i sottili legami che esistono tra quest'arte e la conoscenza della realtà. E tuttavia, anche nell'ambito molto ristretto in cui essa opera, la filosofia jankélévitchiana della musica fa costantemente emergere quest'esigenza. Essa non si pone come «spiegazione» della musica o come sfruttamento a fini speculativi di quest'arte, poiché la musica non rappresenta né un'analogia né una metafora di concetti filosofici precostituiti, ancor

meno è lo strumento «ontoscopico» dell'assoluto o il «geroglifico» dietro cui il filosofo cerca di scorgere un senso nascosto.

Infatti la musicologia di Jankélévitch è soltanto una filosofia che fa parlare la musica con i suoi mezzi empirici, senza sovrapporvi delle mediazioni teoriche inadeguate; essa riesce a far emergere dal suo linguaggio, dalla sua tecnica e dalla sua forma ciò che solo la musica può esprimere, cioè essa stessa, il suo pensiero senza parole. Non decifrare allegoricamente questo pensiero ma esporlo «tautegoricamente» nella sua eclatante evidenza, questo è il compito fondamentale della musicologia jankélévitchiana, che perciò si presenta come una vera e propria fenomenologia della musica.

Nelle sue analisi i suoni, gli accordi, le tonalità, le modulazioni non sono dei dati inerti né delle formule statiche; il filosofo francese ha la capacità pressoché unica di rendere il dinamismo temporale degli elementi musicali, lo stesso che il compositore vi aveva infuso a livello creativo. Jankélévitch si accosta e approfondisce il linguaggio musicale per farvi sgorgare tutto ciò che può conferire al pensiero filosofico un valore qualitativo e uno spessore teoretico. E lo fa dal di dentro della musica, nel suo *al di qua*, nella sua autoreferenzialità sensibile e nella sua temporalità specifica. Invece di improntare la temporalità musicale sulla temporalità interna della coscienza, rischio a cui incorrerebbe una semplicistica psicologia della musica, Jankélévitch al contrario si riferisce spesso alla musica come modello esplicativo degli stati di coscienza. Così invece di ricorrere a concetti filosofici per spiegare quest'arte, egli rimanda a essa per dar senso e sostanza alla concettualizzazione, per rinviare quindi all'atto della formazione del pensiero più che basarsi sul risultato oggettivo tradotto in una formula.

Se allora c'è qualcosa di «retrostante», ciò non riguarda la filosofia in rapporto alla musica, bensì la musica in rapporto alla filosofia, poiché quest'arte sembra essere per Jankélévitch la sorgente stessa del pensiero filosofico, il momento sorgivo, precategoriale e preconettuale, in cui prendono forma le categorie e i concetti filosofici. Sempre necessariamente soggetti a trasporsi in una veste linguistica che ne può travisare il valore e li può, di nuovo, far crollare nell'ordine del malin-

## CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

teso, grazie alla loro temporalizzazione musicale essi acquistano un valore diverso, una concretezza e un'elasticità tali da far scaturire un'inedita donazione di senso.

E se è lecito parlare ancora di «filosofia della musica», nel caso di Jankélévitch lo si può fare solo considerando il genitivo non più in senso oggettivo, bensì in senso soggettivo: ossia filosofia appartenente alla musica, parlata all'interno della musica con il linguaggio peculiare di quest'arte e articolata nella sua autonoma dimensione temporale. Il capovolgimento del pensiero metafisico che Jankélévitch si propone si impenna quindi anche sulla trasformazione di quel genitivo: una volta persa la sua valenza oggettivante, la stessa che rende i dati dell'esperienza delle mere datità prive di vita, esso fa di colpo avvicinare e quasi coincidere soggetto e complemento.

Esaurita la funzione ontologica della filosofia metafisica e venuta meno la fiducia che il senso della ricerca musicale si riduca alla costruzione linguistico-formale, sia il pensiero sia la musica cercano faticosamente di ritrovare risorse di vitalità e nuove dimensioni significative al di fuori degli ormai saturati terreni della concettualizzazione logica e dell'esplicitazione discorsiva. In tale direzione si muove la filosofia *della* musica di Jankélévitch, che esplora un terreno non certo stabile né facilmente delimitabile, sicuramente marginale e decontestualizzato, che potremmo chiamare *filosofia musicale o musica filosofica*: un ambito non scevro da aporie e paradossi, ai quali il pensiero del filosofo francese schiettamente e consapevolmente si espone.

***Pessimismo o ottimismo?***

Finzione e verità, disperazione e speranza, senso del tragico e utopia: la filosofia di Jankélévitch, come si è visto, oscilla tra queste opposte polarizzazioni. E se essa non pende in modo deciso verso l'ottimismo è perché risente al suo interno del pesantissimo peso della realtà storica ed esistenziale.

Apparentemente sembra impossibile trovare in Jankélévitch l'ottimismo, la fiducia e la speranza. La lettura dei suoi testi ci fa spesso sprofondare negli abissi di un'ineluttabile oscurità esistenziale, da cui sembra esserci preclusa ogni via d'uscita. Il filosofo ci fa toccare con mano la disperazione, facendoci ascoltare le angosciose palpitazioni del suo cuore ferito. Tuttavia vi si possono trovare delle scintille quasi impercettibili e inattese, come dei fugaci ammiccamenti, difficilissimi da cogliere e comprendere.

Dopo la Seconda Guerra e l'Olocausto Jankélévitch non poteva così facilmente liberarsi di questi incubi senza rischiare di essere accusato di evasione ideologica. E tuttavia il giorno della liberazione gli apparve come l'alba di un avvenire di cui bisogna aver fiducia. Un analogo stato d'animo doveva aver provato Claude Monet, quando alla fine della Prima Guerra regalava alla Francia un immenso mazzo di fiori: le sue stupende *Ninfee* che galleggiano tristemente sulla superficie di un'acqua stagnante. Sono fiori sorridenti e sereni, pieni di colori e di luce, ma che non riescono a celare l'infinito dolore delle sofferenze appena trascorse.

L'ottimismo jankélévitchiano quindi non è il risultato di un percorso rettilineo della ragione, che interpreta in modo rassicurante il lato buono dell'infelicità e del male esistente. In Jankélévitch non vi è né razionalismo né cristianesimo. Il suo ottimismo è arduo, difficile, spesso oscuro e inestricabile, ed erra tra le righe e gli interstizi dei concetti più tormentati e le contraddizioni più insanabili: occorre un enorme sforzo per farlo emergere. Ma una volta afferrato esso appare semplicissimo, quasi evidente.

In tale contesto la musica svolge un ruolo molto importante: l'alibi e il pudore di quest'arte vogliono essere una terza via rispetto al rifiuto e all'adeguazione. Essa è una risposta alla preoccupazione dell'altro filosofo-musicologo contemporaneo, Theodor Wiesengrund Adorno, secondo il quale dopo Auschwitz non sarebbe più possibile comporre un solo pezzo in Do maggiore (ed è altresì una risposta al grande tema post-idealista ed esistenzialista della morte dell'arte, della impossibilità sartriana di fare della letteratura oggi).

## CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Per il dogmatismo adorniano vi è sempre un messaggio cifrato dietro il linguaggio musicale, il cui contenuto è stato sepolto dalla storia o è rimasto un «manoscritto nella bottiglia». D'altra parte, per lo strutturalismo relativista tutto il senso si risolve nel linguaggio stesso. Jankélévitch sceglie una terza via ermeneutica per la quale il messaggio si trova al di là di questa alternativa, cioè nella temporalità e a un livello tutt'altro rispetto al linguaggio, dove poter ritrovare il senso della vita così sventuratamente dimenticato. Jankélévitch ci sveglia dal sonno dogmatico della rigidità metafisica, delle ideologie, delle *impasses* culturali, della rassegnazione all'ineluttabile, di ogni sorta di sortilegio del destino: tutte queste idee ci condannano all'inattività, ci impediscono di agire nel mondo e di fare qualcosa per migliorare la situazione nella quale ci troviamo. Al contrario, la coscienza del valore inestimabile di un miglioramento, per quanto piccolo possa essere, ci spinge a tentare, senza alcuna pretesa che ciò possa cambiare definitivamente il mondo.

Si ha ragione allora di sostenere che la filosofia di Jankélévitch approdi necessariamente al problema politico, per quanto in modo non esplicito;<sup>5</sup> un'adesione teorica al politico avrebbe infatti comportato per Jankélévitch le aporie dell'impegno, che egli ha voluto sempre e assolutamente scongiurare. Al pari della musica e della morale l'azione politica non può essere oggetto di proclami o di vanesie dichiarazioni, ma bisogna innanzi tutto compierla. Prima di discettare sulle condizioni, le cause e le conseguenze di un'azione bisogna secondo Jankélévitch agire, osare con coraggio ciò che anche l'analisi più sottile sconsiglierebbe: occorre l'urgenza preriflessiva di un atto drastico e quasi eroico che sia capace di infrangere in un colpo tutti gli impedimenti procedurali e gli intoppi diplomatici, trovando in se stesso le risorse per vincere ogni scoraggiamento.

---

<sup>5</sup> Vedi a questo riguardo G. Battista Vaccaro, *Ontologia e etica in Vladimir Jankélévitch*, Longo, Ravenna 1995 e Renée Fregosi, *Vladimir Jankélévitch: intimité de la métaphysique, de la morale et de la politique*, Paris 1984

Sono invece i giochi della politica esteriore e parolaia, e in particolare i pregiudizi ideologici, che spesso ostacolano la pace e conducono per la maggior parte dei casi all'aggressione, all'ingiustizia e alla guerra. Essi infatti sono solo travestimenti di una cattiva coscienza e di una subdola malevolenza non completamente rimosse. Le giustificazioni teoriche, la ragion di stato e la convinzione che morte e distruzioni siano il minor male in vista di un'utilità e una felicità future sono state le cause delle più terribili catastrofi della storia.

Per Jankélévitch c'è bisogno invece di una politica che riesca a rimanere sempre ancorata alla morale e che abbia finalmente superato ogni realismo cinico, così come ogni inganno machiavellico. Di conseguenza la sola morale che può legarsi alla politica è una morale aperta, nel senso di Bergson, in cui ciò che conta veramente è l'azione disinteressata, totalmente rivolta verso l'altro e verso il bene comune. In particolare, ciò che conta è una capacità del soggetto politico di rinnovarsi continuamente, di rimettersi in discussione, senza mai riposare su posizioni stantie e vivere così di rendita.

Infatti, indipendentemente da un'idea trascendente di persona e di necessità, Jankélévitch dà all'uomo una reale fiducia in se stesso, nei suoi atti e nella sua libertà all'interno di una vita che, nonostante tutto, val la pena di essere vissuta. La sua scelta esclude sia l'inerte pessimismo sia il fiducioso ottimismo: seguendo Ernst Bloch, si può parlare di un «pessimismo militante», nel quale la coscienza dell'infelicità umana non compromette la strada di un'azione positiva nel mondo.

Per la politica vale ciò che Jankélévitch afferma dell'etica, rifacendosi per l'appunto all'arte musicale: «L'etica non è un accordo perfetto maggiore senza storia, ma la soluzione continuamente ricominciata di un'alternativa continuamente risorgente, - l'alternativa lacerante tra la cultura individuale e l'abnegazione sociale» (TV<sup>2,2</sup>, 254). Lungi dal ridurre il soggetto alla violenta sottomissione alla volontà generale e alla maggioranza, e lungi d'altronde dal considerare l'azione individuale totalmente libera e persino arbitraria, bisogna trovare una specie di *verve* politica che abbia come modello, per la sua capacità di invenzione e di improvvisazione, la creazione artistica e soprattutto la tem-

## CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

poralità musicale. In questo modo il soggetto può ritrovare l'organo della propria libertà nell'ostacolo della materia che gli si oppone e con la quale egli si deve sentire a suo agio in tutta naturalezza.

È per questo che la musica, come i fiori di Monet, ha potuto il giorno della Liberazione festeggiarne la promessa di felicità e di libertà, anche se pudicamente e quasi silenziosamente, per evitare di offendere l'onore e la memoria di tutti coloro che hanno così tragicamente e tristemente sofferto.

Filosofare sulla musica e filosofare sulla vita: per Jankélévitch è stato un unico e identico proposito.



## BIBLIOGRAFIA<sup>6</sup>

### Opere di Jankélévitch

- *Henri Bergson*, Alcan, 1931, P.U.F., 1989 (trad. it. di G. Sansonetti, Morcelliana, Brescia 1991)
- *L'Odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, Alcan, 1933
- *L'Ironie*, Alcan, 1936, Flammarion, 1979 (*L'ironia*, trad. it. di F. Canepa, Il Melangolo, Genova 1987)
- *Gabriel Fauré et ses mélodies*, Plon, 1938
- *Ravel*, Rieder, 1939, Seuil, 1995 (trad. it. di L. Lovisetti, Mondadori, Milano 1962)
- *Le Nocturne*, Marius Audin, Lyon 1942
- *Le Mal*, Arthaud, 1947
- *Debussy et le mystère*, La Baconnière, Neuchâtel 1949 (*Debussy e il mistero*, trad. it. di C. Migliaccio, a cura di E. Lisciani-Petrini, Il Mulino, Bologna 1991)
- *Traité des vertus: - Le sérieux de l'intention - Les vertus et l'amour I, II - L'innocence et la méchanceté*, Bordas, 1949, Flammarion, 1983, 1986, 1986 (*Trattato delle virtù*, parziale trad. it. di E. Klersy Imberciadori, a cura di F. Alberoni, introduz. di R. Maggiori, Garzanti, Milano 1987)
- *Philosophie première. Introduction à une philosophie du "Presque"*, P.U.F., 1954, 1986
- *La Rhapsodie: verve et improvisation musicales*, Flammarion, 1955
- *L'austérité et la vie morale*, Flammarion, 1956

---

<sup>6</sup> Dove non indicato, la città dell'editore è Parigi

- *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, P.U.F., 1957, Seuil, 1980 (*Il non-so-che e il quasi-niente*, trad. it. di C. A. Bonadies, Marietti, Genova 1987)
- *Le Pur et l'Impur*, Flammarion, 1960, 1978
- *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, 1961, Seuil, 1983 (*La musica e l'ineffabile*, trad. it. e introduz. di E. Lisciani-Petrini, Tempi Moderni, Napoli 1985, Bompiani, Milano 1998)
- *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Aubier Montaigne, 1963, 1976 (*L'avventura, la noia, la serietà*, trad. it. di C. A. Bonadies, Marietti, Genova 1991)
- *La Mort*, Flammarion, 1966, 1977
- *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, La Baconnière, Neuchâtel 1968
- *Fauré et l'inexprimable*, Plon, 1974
- *L'Irréversible et la Nostalgie*, Flammarion, 1974, 1983
- *Debussy et le mystère de l'instant*, Plon, 1976
- *Quelque part dans l'inachevé (conversation avec B. Berlowitz)*, Gallimard, 1978, 1987
- *Liszt et la rhapsodie: essai sur la virtuosité*, Plon, 1979, 1989
- *Le paradoxe de la morale*, Seuil, 1981, 1989 (*Il paradosso della morale*, trad. it. e prefaz. di R. Guarini, Hopeful Monster, Firenze 1986)
- *La Présence lointaine. Albeniz, Séverac, Mompou*, Seuil, 1983
- *Sources*, (par F. Schwab) Seuil, 1984 (*La coscienza ebraica*, parziale trad. it. di D. Vogelmann, La Giuntina, Firenze 1986)
- *La musique et les heures*, (par F. Schwab) Seuil, 1988
- *Premières et dernières pages*, (par F. Schwab) Seuil, 1994
- *Penser la mort?*, (par F. Schwab) Liana Levi, 1994 (*Pensare la morte?*, trad. it. e introduz. di E. Lisciani-Petrini, Cortina, Milano 1995)
- *Une vie en toutes lettres. Correspondance*, (par F. Schwab) Liana Levi, 1995

## BIBLIOGRAFIA

**Articoli:**<sup>7</sup>

- *Franz Liszt et les étapes de la musique moderne*, in "Musique", 1929, pp. 701-706 e 898-907
- *Le symbolisme et la musique: Satie le simulateur*, in "Europe", 162, 1936, pp. 249-256; in *La Musique et les Heures*, pp. 9-72
- *Le Nocturne*, in "Cahiers du Sud", 1937, pp. 73-78; in *Le Nocturne*, 1957, c. I; in *La Musique et les Heures*, pp. 226-268
- *Pelléas et Pénélope*, in "Revue historique et littéraire du Languedoc", 1945, pp. 123-130, in *Premières et dernières pages*, c. 17
- *En blanc et noir I et II*, in "Contrepoint", 1946, pp. 97-99
- *Béla Bartók*, in "Europe", 1, 1946, pp. 111-119; in *Premières et dernières pages*, c. 18
- *Programmes de concert de Radio Toulouse Midi-Pyrénées*, 1946-1947
- *Manuel de Falla*, in "Europe", 16, 1947, pp. 8-19; in *Premières et dernières pages*, c. 19
- *François Liszt et la muse de la rhapsodie*, in "Europe", 26, 1948, pp. 195-218; in *La Rhapsodie: verve et improvisation musicales*, c. 1
- *Marguerite Hasselmans et Gabriel Fauré*, in "Europe", 29, 1948, pp. 138-139
- *Chopin et la mort. Variations sur une pièce brève*, in "Peuples amis. Revue de l'amitié franco-polonaise", 1949, pp. 48-54; in *Le Nocturne*, c. II; in *La Musique et les Heures*, c. IV
- *Joaquin Nin*, 1949, manuscrit, in *Premières et dernières pages*, c. 21
- *De la rhapsodie*, in *Mélanges d'esthétique et de sciences de l'art offerts à E. Souriau*, Nizet, Paris 1952; in *La Rhapsodie: verve et improvisation musicales*, pp. 5-26
- *De l'improvisation*, in "Archivio di filosofia", 1, 1953, pp. 47-76; in *La Rhapsodie: verve et improvisation musicales*, pp. 204-212 (trad.

---

<sup>7</sup> Sulla musica

it. di A. Arbo, in "Nuova rivista musicale italiana", 1993, 2, pp. 227-253)

- *Joie et tristesse dans la musique russe d'aujourd'hui*, in "L'Âge nouveau", 82, 1953, pp. 39-46; in *La Musique et les Heures*, pp. 210-221
- *Le lointain dans l'oeuvre de Déodat de Séverac*, in "Les Dialogues. Revue des problèmes culturels de l'enseignement dans le monde", 1954, pp. 85-91; in *La Présence lointaine*, pp. 77-123
- *La rhapsodie et l'état de verve*, in "Revue philosophique de la France et de l'étranger", 79, 1954, pp. 97-107; in *La Rhapsodie: verve et improvisation musicales*, pp. 212-222
- *Albeniz et l'état de verve*, in *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à P.-M. Masson*, Richard Massé, Paris 1955, pp. 197-209; in *La présence lointaine*, pp. 7-76
- *Philosophie et musique*, "Encyclopédie française", 1957, tome XIX; in *La musique et l'ineffable*, p. 5
- *Liszt et l'Europe*, "Centre européen universitaire de Nancy", 1957
- *F. Liszt et les écoles nationales*, conférence non revue par Jankélévitch
- *Programmes de concert de Foix: Gabriel Fauré et ses disciples* (21/7/1958), *Gabriel Fauré et son temps* (9 e 13/7/1958), *Gabriel Fauré et le mystère* (20/4/1958)
- *Le message de Mompou*, in "Scherzo", avril 1971, pp. 8-12
- *Louis Aubert*, "Scherzo", oct. 1971; in *Premières et dernières pages*, c. 20
- Préface à S. Jarocinski, *Debussy, impressionisme et symbolisme*, Seuil, 1971 (*Debussy. Impressionismo et simbolismo*, trad. it. di M. G. D'Alessandro, Discanto Ed., Fiesole 1979)
- Préface à W. Evrard, *Scriabine*, José Millas-Martin, Paris 1972
- *Le vrai centenaire de Séverac*, in "Scherzo", juin 1972, pp. 6-12
- *Déodat de Séverac et la déambulation*, brochure à l'occasion du centenaire de Séverac, 1973, in *La Présence lointaine*, pp. 126-144
- *La musique et le corps*, in "Quel Corps", Maspero, Paris, 1977

## BIBLIOGRAFIA

- *Debussy*, entretien avec Guy Samama, in "L'Avant-scène Opéra", 9, 1977, pp. 131-145
- *Rachmaninov: le dernier des poètes inspirés*, pochette du disque de F.J. Thiollier, 1979, in *Sources*, pp. 32-35
- *À l'écoute de Vladimir Jankélévitch*, propos recueillis par Olivier Hyafil, "Diapason", oct. 1979, pp. 46-47
- *Pour le cœur du moulin*, in "Opéra de Paris", janv. 1983
- *Correspondance entre Vladimir Jankélévitch et Federico Mom-pou*, in "Intemporel. Bulletin de la Société nationale de musique", oct-déc. 1993

**Opere su Jankélévitch:**

- Lucien Jerphagnon, *Jankélévitch*, Séghers, 1969
- Guy Suarès, *Vladimir Jankélévitch*, La Manufacture, Lyon 1986
- Enrica Lisciani-Petrini, *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*, Tempi Moderni, Napoli 1983
- Enrica Lisciani-Petrini, *L'apparenza e le forme. Filosofia e musica in Jankélévitch*, Nuove Ed. Tempi Moderni, Napoli 1991
- Antonio Farì, *Il canto dell'ombra. La musica per Vladimir Jankélévitch*, Schena, Fasano di Brindisi 1992
- Emiliano Bazzanella, *Tempo e linguaggio. Studio sul pensiero di Vladimir Jankélévitch*, Franco Angeli, Milano 1994
- G. Battista Vaccaro, *Ontologia e etica in Vladimir Jankélévitch*, Longo, Ravenna 1995
- Laura Boella, *Morale in atto. Virtù, cattiva coscienza, purezze della vita morale nella riflessione di Vladimir Jankélévitch*, CUEM, Milano 1997

**Articoli:**<sup>8</sup>

- C. Rosset, *Musique et réalité*, in *Ecrits pour Vladimir Jankélévitch*, Flammarion, 1978, pp. 131-136
- N. Hashimoto, *Jankélévitch no Debussy – ongaku kaishaku – Debussy ni okeru shinpi no tenkai*, MA diss., Aesthetics: Tokio Nat. U., 1978, 3v., pp. 164
- Alexander Tansman, *Quelques réflexions musicales*, in "L'Arc", 75, 1979, pp. 55-58
- N. Hashimoto, *La musique esthétique de Vladimir Jankélévitch: interprétation de la musique de Debussy*, in "Cahier pour la recherche de l'histoire d'esthétique 5.", par T. Imamichi, Tokio 1979, pp. 248-296
- Y. Tozawa, *Le silence qui mesure le silence, c'est l'autre nom de la musique. L'interprétation de la musique chez Vladimir Jankélévitch*, in "Bigaku" XXXI/1, 3, 1980, pp. 24-35, 34-41
- F. Todesco, *Filosofia della musica e discorso dichiarativo: una lettura dell'"ineffabile" di Jankélévitch*, in "Annuario di Discipline Filosofiche dell'Università di Bologna", 7, 1985-86, pp. 199-213
- Enrico Fubini, *Vladimir Jankélévitch e l'estetica dell'ineffabile: da Debussy alle avanguardie*, in "All'ombra delle fanciulle in fiore". La musica in Francia nell'età di Proust", a cura di C. De Incontrera, Monfalcone 1988, pp. 371-382;
- Carlo Migliaccio, *Morte, ironia e verve musicale. La temporalità nella musica di Debussy secondo Jankélévitch*, in "Seminario. Letture e discussioni intorno a Lévinas, Jankélévitch, Ricoeur", a cura di L. Boella, ed. Unicopli, Milano 1988, pp. 77-99
- Gianfranco Gabetta, *Il mistero in piena luce. Filosofia e musica in Jankélévitch*, in "aut-aut", 225, 1988, pp. 69-80
- Louis-Albert Revah, *Sur la partialité en musique*, in "Critique", numéro consacré à Jankélévitch, janvier-février 1989, pp. 57-70

---

<sup>8</sup> Sulla musica

## BIBLIOGRAFIA

- Jean Lacoste, *La musique et la plénitude exaltante de l'être*, in "Critique", numéro consacré à Jankélévitch, janvier-février 1989, pp. 71-101
- Jacqueline Rousseau-Dujardin, *Nocturnes*, in "Magazine littéraire", numéro consacré à Jankélévitch, juin 1995, pp. 45-47;
- Enrico Fubini, *Temi musicali e temi ebraici nel pensiero di Vladimir Jankélévitch*, in "aut-aut", nov.-dic. 1995, pp. 125-134
- Michela Garda, *La 'verve' musicale di Vladimir Jankélévitch. Nota sul discorso musicale*, in "aut-aut", nov.-dic. 1995, pp. 113-124
- Carlo Migliaccio, *Du déguisement au dégrisement. Note sur la philosophie de la musique chez V. Jankélévitch*, in "Lignes", mai 1996, pp. 158-167
- Florence Fabre, *Musique: praxis et discours*, in "Lignes", mai 1996, pp. 190-195
- Jésus Aguila, *Dix ans après: relire Jankélévitch*, in "D'un opéra à l'autre", Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 1996
- Alessandro Arbo, *Riflessioni sul silenzio (tra Adorno e Jankélévitch)*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", 1, 1997, pp. 141-154
- Carlo Migliaccio, *La musicologia filosofica di Vladimir Jankélévitch*, in "De Musica", a cura di A. Mazzoni, I, 1997, Internet, <http://imiucca.csi.unimi.it/~gpiana/demus.htm>
- Carlo Migliaccio, *Jankélévitch e la musica*, in "Filosofia della musica – Prospettive contemporanee sulla musica", 1998, a cura di R. Miaglia, S.W.I.F., <http://lgsxserver.uniba.it/lei/filmusica/fmprospett.htm>