



Lorenzo Guagnano

CHARME. IL DEBUSSY DI JANKÉLÉVITCH

94

I saggi di Jankélévitch su Claude Debussy – *Debussy e il mistero* (1949), *La vita e la morte nella musica di Debussy* (1968), *Debussy e il mistero dell'istante* (1976) – costituiscono tre presenze inquietanti nella sua filosofia della musica. Sviluppando con raffinatissimo stile lirico le premesse anti-logicistiche di Bergson, Jankélévitch individua in Debussy, come in gran parte della musica strumentale francese, ispanica e ungaro-slava da Chopin a Stravinskij, un valido e definitivo superamento del linguaggio discorsivo e dell'espressività retorica tipica della poetica romantica e wagneriana. Da una ricca rete di rimandi a fonti antiche e coeve, nonché da un fitto intreccio di temi estetici, teoretici, metafisici ed esistenziali, emerge per converso una filosofia della rinuncia, della sottrazione, del mistico oblio – una filosofia del silenzio, che molto può offrire al dibattito che da Nietzsche in poi si pone alla ricerca dell'origine, del tempo perduto, del quotidiano e immediato mistero della morte e della vita.

LORENZO GUAGNANO si è addottorato in Studi Umanistici Transculturali presso l'Università degli Studi di Bergamo (XXXVII ciclo). Ha svolto e svolge attività di ricerca testimoniata da varie pubblicazioni. Di V. Jankélévitch, cui ha dedicato vari studi, ha tradotto e curato *La vita e la morte nella musica di Debussy* (2024).

Lorenzo Guagnano

CHARME IL DEBUSSY DI JANKÉLÉVITCH



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

2026

Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale

- 94 -

Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale

Diretta da Paolo Cesaretti

Ogni volume è sottoposto a *blind peer review*.

ISSN: 2611-9927

Sito web: <https://aisberg.unibg.it/handle/10446/130100>

Lorenzo Guagnano

CHARME
Studio sul Debussy di Vladimir Jankélévitch



Università degli Studi di Bergamo

2026

Charme. Studio sul Debussy di Vladimir Jankélévitch.
/ Lorenzo Guagnano. – Bergamo :
Università degli Studi di Bergamo, 2026.
(Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale; 94)

ISBN: 978-88-97253-49-5

DOI: [10.13122/978-88-97253-49-5](https://doi.org/10.13122/978-88-97253-49-5)

Questo volume è rilasciato sotto licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0



© 2026 Lorenzo Guagnano

Progetto grafico: Servizi Editoriali – Università degli Studi di Bergamo
© 2018 Università degli Studi di Bergamo
via Salvecchio, 19
24129 Bergamo
Cod. Fiscale 80004350163
P. IVA 01612800167

<https://aisberg.unibg.it/handle/10446/330846>

“eppure
se una divinità, anche d’infimo grado,
mi ha sfiorato
quel brivido mi ha detto tutto e intanto
l’agnizione mancava e il non essente
essere dileguava”

Eugenio Montale

Dedico

a chi dal soffrir rinacque alla vita vera.

Sommario

Capitolo 1. Prolegomeni	1
Capitolo 2. Il giovane Jankélévitch tra Simmel e Bergson	21
2.1 Gli anni della formazione: la diatriba tra vitalisti e intellettualisti	21
2.2 La tragedia della cultura: Bergson, Guyau e Plotino.....	24
2.3 Tragedia della cultura e <i>Lebensanschauung</i> in Georg Simmel	29
Capitolo 3. Per un superamento delle semantiche estetologiche	35
3.1 La demolizione dell'onto-teologia musicale	35
3.2 Allegoria e tautegoria, segreto e mistero	42
3.3 Dialettica e fenomenologia	46
Capitolo 4. Gli antichi nuovi presupposti metafisici per una filosofia della musica	59
4.1 Le fonti dello charme	59
4.2 Il totalmente-altro in <i>Philosophie Première</i>	69
4.3 La metafisica vitalistica della morte	77
Capitolo 5. Musica e linguaggio in Debussy	83
5.1 L'Espressivo-inespressivo.....	83
5.3 La contraddizione.....	99
5.4 L'innocenza	103
5.5 Rapporti con la poetica leopardiana.....	107
Capitolo 6. Debussy come alternativa al bergsonismo?.....	111
6.1 La questione del tragico	111
6.2 Il silenzio tra istante e intervallo	118
6.3 Il mistero dell'istante nella temporalità debussiana	120
6.4 L'incontro con Puech: tra Gnosi e semelfattività dell'umanità crocefissa	127
6.5 Il dis-continuo. Dalla durata continua al ritmo di istante e intervallo	131
Capitolo 7. Postilla	147
Bibliografia	153

Fonti citate	153
Bibliografia secondaria citata	156
Altri testi di riferimento citati	158

Tavola delle abbreviazioni delle opere autoriali

DM = *Debussy e il mistero* (2006), tr. it. di C. Migliaccio, introd. di E. Lisciani Petrini. Milano: SE.

DMI = *Debussy et le mystère de l'instant* (2019). Paris: Plon.

GS = *Georg Simmel. Filosofo della vita* (2013), L. Boella (cur.). Milano: Mimesis.

HB = *Henri Bergson* (1991), tr. it. di G. Sansonetti. Brescia: Morcelliana.

JNSQ = *Il non-so-che e il quasi-niente* (2011), tr. it. di C.A. Bonadies e introd. di E. Lisciani-Petrini. Torino: Einaudi.

MI = *La musica e l'ineffabile* (2001), E. Lisciani Petrini (cur.). Milano: Bompiani.

PP = *Filosofia prima. Introduzione a una filosofia del "quasi"* (2020), tr. it. di F. Fogliotti e introd. di L. Saviani. Bergamo: Moretti&Vitali.

QPI = *Da qualche parte nell'incompiuto* (2012), tr. it. di V. Zini e introd. di E. Lisciani-Petrini. Torino: Einaudi.

VMMD = *La vita e la morte nella musica di Debussy* (2024), L. Guagnano (cur.). Milano: Mimesis.

Capitolo 1. Prolegomeni

«φιλοσοφίας μὲν οὐσης

μεγίστης μουσικῆς»

Platone

Non è un caso che nel dialogo fedoniano il bisogno di creare musica si imponga a Socrate, μουσικὸς ἄνθρωπος, nei suoi ultimi giorni di vita, come il più alto compimento della sua esistenza filosofica. E non è certamente un caso che questo bisogno si manifesti a lui nella modalità del sogno, vale a dire in quella modalità con cui, come oggi sappiamo dalla psicoanalisi, si esprime simbolicamente l'inconscio, quella parte "larvata" della personalità che soggiace alla coscienza vigile e razionale – razionalità di cui Socrate fu, secondo Nietzsche, tanto rappresentativo per la genesi della civiltà occidentale. Ma proprio allorché, dinanzi alla minaccia della morte, in un istante fa breccia l'irruzione di un elemento sgretolatore delle grandi architetture del pensiero, ecco che quella coscienza riprende il sopravvento interpretando a suo modo il sogno e riducendone l'insopprimibile alterità disvelativa: in realtà Socrate avrebbe da sempre fatto musica, essendo la filosofia stessa, come l'anima ben educata, una forma di armonia, un'armonia inesplicabilmente inudibile, ultrasensibile – e pertanto in un senso puramente metaforico. Se infatti si intende la musica più elevata, come Platone la intende e Leibniz la intenderà, unicamente come armonia, cioè come calcolo, non sarà difficile accostarla al ragionamento e all'argomentazione come faccia complementare di uno stesso *logos*. Allora l'invito del sogno non può che essere un invito a continuare a filosofare. Di qui, da questo equivoco, Socrate concepisce l'idea di comporre un inno ad Apollo, dio variamente connesso alla figura di Pitagora – filosofo a sua volta tanto ossessionato dall'ideale cosmo-teologico di perfezione assoluta da demonizzare i numeri irrazionali e le grandezze incommensurabili e da ucciderne, secondo la leggenda, lo scopritore, Ippaso di Metaponto, quando ricavò che l'ipotenusa di un triangolo rettangolo con cateti di lunghezza uguale a 1 era pari alla radice di 2. Non si trattò che dell'ennesimo spiraglio profetico, subito ricucito fino alla modernità, di quell'ἄλογον, di quell'indicibile eretico e scabroso, che è l'altro volto, dionisiaco, notturno, indefinito, mostruoso e sempre sconfessato, del *sacer*. Orfeo è sbranato dalle menadi durante un culto baccheggianti fatto di orge, visioni ed estasi; mentre l'Essere di Parmenide quasi si scongela nel fiume eracliteo della vita. Un'altra musica, una musica essenzialmente melodica e polifonica, dichiara da tempi immemorabili, seppure con alterna fortuna, la sua resistenza alla composta bellezza del *logos*: un flauto srotola voluttuosamente le sue spire sulle rovine di ogni utopia e idealità.

Vladimir Jankélévitch (Bourges, 1903 – Parigi, 1985) muove dalla connessione tra filosofia e musica suggerita dal passo platonico citato in esergo, ma per ribaltarne i presupposti ed invertendone i ruoli: la filosofia non è più la musica più grande, ma è la musica stessa la più grande filosofia, in quanto rivelativa di un senso originario che le strutturazioni logico-semantiche del pensiero e del linguaggio cercano, ma che sostanzialmente non sono capaci di cogliere, possedere ed esprimere in termini concettuali.

Nel panorama filosofico dominante della Francia del secolo scorso, Jankélévitch figura, per riprendere le sue stesse parole, come un «apatride filosofico» (QPI, 93) che passeggia su strade poco frequentate e devianti e cammina ai margini degli «insipidi itinerari del turismo filosofico» e delle «“guide blu” della cultura» (QPI, 197), relativamente isolato dai colleghi, poco compreso dagli amici, orgogliosamente indipendente. Forse a motivo della militante intransigenza politica che lo portò, in quanto ebreo penalizzato dalle leggi di Vichy, a ripudiare radicalmente pressoché tutta la cultura tedesca, ma anche per l’elusività delle sue riflessioni, doveva apparire ai contemporanei come un pensatore “extra-territoriale”, inattuale, nel contempo *démodé* e troppo in là rispetto ai suoi tempi¹. La sua inclassificabilità lo accomuna a Claude Debussy, compositore (come vedremo) centrale nella filosofia della musica jankélévitchiana. Da Alberto Mantelli (1959) e Stefan Jarocinski (1971), Jankélévitch impara che sarebbe riduttivo inquadrare il bardo di Saint-Germain-en-Laye nelle tradizionali categorie di impressionismo o di simbolismo: pur avendo profonde radici spirituali nella cultura del suo tempo, Debussy non aderì esclusivamente a nessuna scuola, ma rappresentò un’individualità unica e irripetibile, una *ipseità* novatrice. Lo stesso si può dire del Nostro: Vladimir Jankélévitch fu di certo una figura d’eccezione, pur costituendo una delle più realizzate e composite espressioni della cultura francese tra i due secoli. La sua permeabilità al sentire collettivo è acutissima, e non mi riferisco solo ai sentimenti legati ai grandi rivolgimenti storici, ma a una più generale temperie, o aura, o *charme*, per lo più intellettuale. Lungi dall’essere un visionario ostile a ogni tradizione, o comunque dotato di poche fonti tratte da autori minori, Jankélévitch aveva una conoscenza straordinariamente vasta e approfondita nel campo della filosofia, della letteratura e della musica, allo stesso tempo capace di accordare le tradizioni più eterogenee e di rompere con i preconcetti troppo smerciati e con le abitudini inveterate. Nuove influenze, e non sempre provenienti da nomi così marginali, si vedranno prendere forma in questo studio.

In Jankélévitch meno che in altri si può parlare di una vera evoluzione rettilinea che proceda per accumulazione da alcune idee verso altre che in relativa misura correggano e ritrattino le prime. Ritroviamo anzi, in forma più o meno esplicita, dagli anni ’20 in poi, quasi i medesimi temi che si

¹ Cfr. E. LISCIANI-PETRINI, *Charis. Saggio su Jankélévitch*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 11-25. Cfr. Ead., *Vladimir Jankélévitch. Pensare al margine*, «aut aut» 270 (1995), pp. 5-13.

arricchiscono di determinazioni “negative” tramite un approfondimento per *variazioni*. Come ebbe a scrivere bene Tonon: «le sue opere, infatti, più che secondo una struttura consecutiva lineare, si sviluppano secondo una prospettiva circolare, contengono, cioè, un nucleo che si arricchisce continuamente e attorno al quale si irradiano le molteplici analisi e riflessioni»². Pagine di una stessa opera vengono riprese, sviluppate, limate in pubblicazioni successive. Il che non significa affatto che ci troviamo di fronte a un sistema coerente: sterzate improvvise sono assai frequenti anche all’interno di uno stesso lavoro e rappresentano la peculiarità dello stile jankélévitchano. Scientemente ammesse a indicare l’intima ambivalenza della realtà e della vita, le contraddizioni sono *quasi* simultanee e a distanza di tempo si ripropone solo l’aporia che esse generano. Quasi, tuttavia: perché – come si evince da Schelling, a sua volta erede della filosofia rinascimentale – nel tempo richiesto al pensiero, fosse anche l’intervallo di poche pagine, i contraddittori, che sarebbero impossibili nella coesistenza spazio-concettuale, distribuiti nella successione, ossia, *sotto prospettive e rispetti diversi*, possono essere veri insieme. Il pensiero poetico-musicante di Jankélévitch si sviluppa nel tempo, non si fissa in dogmi: costituisce una totalità indivisa, ma in quanto mobile e diveniente appare equivoco e paradossale. O meglio, il pensiero di Jankélévitch non è un pensiero, non ha verità preconfezionate per la vendita all’ingrosso, ma è un metodo – non una *méthode* cartesiana, se non nell’accezione strettamente etimologica, ma ἦθος, una *modalità di essere, pensare e agire diversamente nel mondo*, di essere “per via”. Come leggiamo nell’importante monografia su Bergson (HB, 14), occorre evitare di guardare al pensiero compiuto di un Autore schematizzandolo in *logie* o *ismi* meramente dottrinali, ma occorre piuttosto assistere al suo farsi generativo. È Jankélévitch stesso, insomma, a suggerirci che il ritmo interiore del progresso spirituale debba servire da “metodo” duplicemente valido e per il Pensiero e per un’ermeneutica del Pensiero.

In Jankélévitch, diretto prosecutore di Bergson, è il Tempo ad acquisire la massima centralità, non semplicemente come “oggetto”, ma come principio consustanziale al pensiero stesso, al suo dinamismo e al modo di interpretare le questioni più varie, che risultano perciò sempre declinate all’interno di una prospettiva temporale. Jankélévitch non ancora trentenne (la monografia intitolata *Henri Bergson* è apparsa nel 1931) è perfettamente consapevole della rivoluzione attuata da Bergson: «forse per la prima volta nella storia delle dottrine, il mobilismo non esprime più la condizione infelice della creatura»: «non è più il tempo a essere un’immagine mobile e una degradazione dell’eternità, ma è al contrario l’eterno che è un fantasma e un’immagine immobile del tempo» (HB, 244). E quasi vent’anni più tardi: «la détresse tourne en joie quand la créature, cessant de se regarder comme exilée au beau milieu du devenir héraclitéen, reconnaît dans le changement sa vraie patrie et

² A. TONON, *Tra istante e intervallo. Le oscillazioni di Jankélévitch*, Orthotes, Napoli-Salerno 2014, p. 13.

sa substance même»³. La concezione ancestrale che vedeva la quiete come forma di perfezione e il tempo del moto mondano come principio di morte e perdizione, è finalmente superata. Il tempo è la vita stessa, in diverso modo, dell'organismo (βίος) e della coscienza (ζωή), tempo ontologico e durata interiore. E il tempo può tramutarsi in musica e ritmo, come energia, come vibrazione organizzata soggiacente all'uniformità apparente della materia solida.

A differenza di Bergson, tuttavia, Jankélévitch non ritiene che il tempo sia la cosa più chiara del mondo, ma al contrario, la più inafferrabile e la più misteriosa. Lo ripete quasi come un mantra fino alla fine: «le temps n'est pas seulement le plus insaisissable d'entre les insaisissables puisqu'il est, en tant que devenir, le contradictoire même de l'être [...] le temps n'est pas une chose, *res*, un ceci ou cela; il ne répond pas à la question: qu'est-il en soi?»⁴. Proprio perché i *temporalia* sfuggono a ogni univoca essenza o definizione concettuale, in Jankélévitch il tempo assume una notevole ambiguità: è quella vera patria dell'uomo acclamata da Bergson, o non è anche, di nuovo, per via della sua irreversibilità, causa di nostalgia e di rimpianto, se non spesso di rimorso, per ciò che lascia per sempre alle spalle, causa – come tempo fisico-cronologico – di decadimento e di morte, fonte di angoscia tragica, destino tanto inflessibile quanto universale? È un'oscillazione lacerante, ma non perciò tendenziosa, la cui componente negativa, benché fosse già latente a partire dalle letture giovanili di Simmel (e non solo), vedremo prevalere anni più tardi, nel secondo dopoguerra, con la riabilitazione dell'istante intemporale, soprattutto a partire dalla prima monografia su Debussy del '49 fino a culminare ne *L'irréversible et la nostalgie* (1974). Il tempo è vita e morte insieme: compone una coincidenza degli opposti, sulla cui unità Jankélévitch si interrogò lungamente, conscio che l'unica cosa che vi è di chiaro al mondo è il fatto stesso che vi sia un mistero insondabile, che il mondo sia questo mistero e che esso non segua in sé le nostre logiche, né possa essere colto in base a queste. Perché è il Reale stesso a essere ambiguo: *Semplice complessità o, Ambiguità* – come recita il titolo del bellissimo olio su tela di Kandinsky.

L'obiettivo non è di erigere un'anti-filosofia, ma di suggerire una filosofia radicalmente nuova, una filosofia che, per chi si trovi al di qua del razionalismo ormai globale, paradossalmente avviato dalla filosofia stessa, stimoli continuamente il ritorno a un pensiero vissuto tragicamente perduto, all'intuizione, all'innocente stupore, ricco di meraviglia, per il mistero banale delle cose. È la questione cruciale dell'*origine* del pensiero, inizialmente formulata come questione dell'infanzia del linguaggio e successivamente come questione del fondamento o della condizione di possibilità del linguaggio. È stato sostenuto che a quest'ultima questione Wittgenstein risponderebbe che tale

³ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, «Revue de métaphysique e de Morale», n. 1, 56 (1951), pp. 2-3.

⁴ ID., *Dernières lignes écrites* (1984), in *Premières et Dernières pages*, Seuil, Paris 1994, p. 225.

fondamento sia dato appunto dalla musica pura⁵. Secondo un filo rosso che congiunge, pur nella loro specificità, Condillac, Vico, Rousseau, Nietzsche e Adorno, in principio il linguaggio era creatore-di-mondo, dischiussivo, prima di diventare rappresentazionale e semantico: nel passaggio dalla natura alla cultura il linguaggio sarebbe passato dall'esprimere le sensazioni particolari – come materiale per l'immaginazione creativa e affettiva – al cristallizzarsi in serialità segniche convenzionali dai denotati più eterogenei e arbitrari, dall'essere musicale e preriflessivo all'essere verbale e concettuale. Il pensiero, in altri termini, sarebbe passato dall'indeterminatezza del sentimento alle determinazioni della credenza, dall'azione e dalla relazione alla parola, dall'espressione all'esattezza, dalla poesia alla prosa, dalla passione alla ragione, dal concreto all'astratto, dalla connotazione alla denotazione, dalla mimesi gestuale all'analisi dell'intelletto. O ancora: dal segnale al segno (Valentin Vološinov), dal senso al significato (Michail Bachtin), dal senso allegorico o analogico ("spirituale" o "pneumatico", come direbbe Jankélévitch) al significato letterale ("grammaticale"). Il libretto *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1896) di Nietzsche è folgorante su questo punto: il processo di astrazione a partire da intuizioni ed impressioni sensibili verso la costruzione di concetti generici, regolari come una ragnatela e duri come un osso, avrebbe dato luogo a una conoscenza intellettuale del tutto fantasmatica. La designazione dei concetti e a maggior ragione delle parole che li esprimono non corrisponde alle cose, perché tra gli uni e le altre passa tutta la mediazione dello stimolo nervoso e della rappresentazione. La filosofia si colloca a metà nel processo che va dall'arte alla scienza classificatrice: il filosofo adopera concetti come lo scienziato, ma come l'artista crea opere dal valore edificante, eventualmente ricorrendo a metafore proibite e forzando il linguaggio. Pertanto, arte e filosofia potrebbero tornare alleate, se avessero in comune l'obiettivo di raffrenare l'istinto conoscitivo. Se non fosse che, secondo Nietzsche, il filosofo non sarebbe mai disposto a ingannare deliberatamente, come fa l'artista con le sue finzioni – le quali comunque, checché ne dica Platone, per ironia della sorte sono più vicine alle realtà.

Questa realtà è la vita, l'esperienza vissuta che sarà al centro della *Lebensanschauung* e della fenomenologia da Husserl a Bergson, da Scheler a Heidegger. E questa *Lebenswelt* è essenzialmente temporale. Ora ciò che è concreto e reale non è più, come per Hegel e i suoi seguaci, ciò che è concettuale: il concetto è originato anzi da un'astrazione del particolare. Secondo Bergson, Wahl e Jankélévitch, ciò che è concreto e reale non è neanche più ciò che è positivo e determinato. Il concreto, soprattutto, ha cessato di rappresentare l'Intero per venire a significare ciò che è irriducibilmente individuale. Ha cessato di rappresentare il potere autocratico, il dominio della specie a scapito dell'individuo: per Deleuze e Guattari (1980) la musica è deterritorializzante, scardina i piani delle

⁵ Cfr. A. BOWIE, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press, New York 2007, pp. 16, 36, 181, 261-289.

gerarchizzazioni logiche accordandosi ai processi del divenire. Se, ad esempio in Condillac, il passaggio dall'empirico all'identità, dall'immediatezza alla mediazione era segno di un innegabile progresso verso l'acquisizione di una conoscenza indefettibile e verso le magnifiche sorti dell'umanità, per coloro che invece, a partire da Vico, Rousseau e Herder fino alla Scuola di Francoforte, hanno previsto o assaggiato lucidamente la crisi della civiltà, ciò significherebbe la perdita di una beatitudine originaria. Se è vero, come dice Jacobi, che le determinazioni dell'intelletto sono fattore di nichilismo, contra Hegel e Kierkegaard oggi si sarebbe più propensi a concludere che un cane privo di credenze sia il miglior cristiano.

Il rifiuto della logica aristotelica e hegeliana in Jankélévitch non è dunque un difetto, ma un postulato del tutto consapevole. Il rigore dimostrativo schiavizza lo spirito, immobilizza la vita della coscienza. La certezza dell'idea imprigiona nella finitezza solipsistica dell'ego, rende, nell'accezione latina, *cattivi*. Il compimento del sistema con la sua autorità acquisita e il suo laico fanatismo oggettiva, in definitiva, la libertà dell'evoluzione creatrice. L'unità semplice a cui tende l'intuizione al di là delle analisi trattatistiche non è una irrazionale "notte delle vacche nere", ma la condizione meta-razionale o trans-razionale di un continuo sorpassamento e rifacimento di creazioni, di vitali diramazioni sempre nuove e plurali.

Niente indigna di più un genio filosofico che sentirsi dire che ormai tutta la filosofia deve restare prigioniera nelle catene di un solo sistema. Non si sente mai così grande come quando apprende la mancanza di limiti imposti al suo sapere. Tutta la sublimità della scienza consiste nella sua incompiutezza. Non appena crede che il suo sistema sia compiuto, non può più sopportarlo lui stesso, perché cessa di essere creatore per cadere nello stato di strumento dell'opera che ha creato. Quando realizziamo il nostro sistema abbiamo di esso una certezza pratica. Non appena è compiuto, diventa oggetto di sapere e cessa allora di essere oggetto di libertà [...] Niente è più dannoso per la libertà che il tentativo di costringere entro i limiti di un sistema che, teoricamente, sarebbe universalmente valido. Chi tentasse una tale impresa può essere un intelletto penetrante, ma in ogni caso il vero spirito critico non risiede in lui. Questo spirito tenta infatti di distruggere la vana rabbia della dimostrazione per salvare la libertà della scienza.⁶

Per inverare nel nostro tempo l'alleanza auspicata da Nietzsche, la lingua poetica come *ποίησις* può aiutarci a fare da intermediario tra la pura sonorità musicale e la parola filosofica, come limite o punto di tangenza tra le due, essendo potenzialmente intrinseca all'una e all'altra. Scrivere ai limiti del pensabile, «scrivere "altrimenti" non va inteso come inventare un "nuovo" linguaggio, ma come scrivere ai margini del linguaggio quanto in esso non ha trovato parola, quanto ha dovuto tracciare – cancellandosi – nelle sue pieghe, nelle sue pause, nei suoi silenzi; quanto ha dovuto "rimuovere"»⁷. E citando Walter Benjamin: «il "problema" diventa la possibilità di una parola che giunga a

⁶ F.W.J. SCHELLING, *Philosophische Schriften*, Erster Band, Landshut 1809, pp. 305-307.

⁷ L. SAVIANI, *Variazioni sul limite. Jankélévitch o la vocazione all'alibi*, in *Al limite del mondo. Filosofia, estetica e psicopatologia*, F. Leoni e M. Maldonato (cur.), Dedalo, Bari 2002, p. 193.

sfrangere, senza oltrepassare, i bordi della sua chiusura»⁸. «Trascendere i limiti della parola, varcarne le soglie, “aprire spazio” all’irrappresentabile e all’impensato che la attraversa e che nei suoi vuoti, nelle sue cesure, nelle sue cancellazioni non ha mai finito di esprimersi. Il senso esprime un “è” là dove la parola si infrange»⁹. Il limite divide due luoghi, è un non-luogo, l’impossibilità utopica di un concetto. Non si può descrivere il limite, ma solo condurre ad esso e al di là di esso vanificando le unilateralità del pensiero polare: si può solo scrivere “intorno” al limite, con un’intenzione esplicativa tendente all’asintoto. Non si tratta di parlare dell’*oltre*, ma di introdurre ad esso mediante un atto: cessando di parlare, o persuadendo a cessare, indicando con infinite allusioni traverse che quell’ulteriorità si colloca su un piano marcatamente *diverso* dal linguaggio. Karl Jaspers in *Existenzphilosophie* (1937) parlava della possibilità di un «salto» (termine caro a Kierkegaard e a Jankélévitch) dall’esserci all’esistenza, dall’intelletto analitico all’alogica unità delle idee dello spirito. La filosofia come chiarificazione dei modi dell’*Umgreifende* si spinge all’orizzonte e agli ultimi confini di ciò che è concepibile. È il «terzo passo» della periecontologia. L’essere nella sua totalità non è più oggetto dell’ontologia, a rappresentare l’immutabile ordinamento oggettuale, ma si lascia illuminare come lo spazio infinito in cui ciascun ente viene alla presenza. Ne risulta un sapere obliquo. Non una dottrina insegnabile e impartibile, ma la decisione, quasi etica, di liberarsi da ogni sapere determinato sull’essente, in modo da lasciare che l’essere stesso ci venga incontro come fenomeno ed esperienza vissuta, come *trascendenza dell’immanenza*. Il che avviene nella modalità dell’ascolto e dell’accoglimento o, per Kierkegaard, nel modo della contraddizione e del paradosso. Si tratta di una forma di religiosità dell’immanenza (Wahl, come vedremo, avrebbe parlato di «realismo mistico») la cui chiave di accesso privilegiata, ma non esclusiva, è un certo genere di musica, e che conta ben pochi altri casi nella contemporaneità. Tra questi sarebbe forse opportuno menzionare Alain Daniélou (1907-1994), se non altro per mostrare da che cosa il realismo mistico di Jankélévitch in gran parte si distingue. Daniélou fu anch’egli un pensatore inattuale, ma solo in quanto del tutto rivolto verso il passato, idiosincratico verso la modernità, i cui progressi non possono che aver condotto a un allontanamento da una sapienza originaria e a una rovinosa ossificazione spirituale. Fratello minore del cardinale teologo Jean Daniélou, da storico delle religioni ed esperto conoscitore della storia dell’India, sincretizza la *prisca theologia* occidentale con i movimenti religiosi d’Oriente, in particolare con l’induismo. Adepto dello Shivaismo e storico della musica, in opere come *La musique de l’Inde du nord* (1966) e *Shiva et Dionysos* (1979) assimila, ad esempio, la divinità primordiale e creatrice di Shiva a Dioniso. Ora, il primo apparente paradosso è che, pur essendo interessato al culto di Dioniso, conferisce la massima centralità spirituale al concetto, apollineo per

⁸ *Ivi*, p. 210.

⁹ *Ivi*, p. 211.

un occidentale, di logos, verbo, o armonia (*shabda*). Il secondo è che l'attenzione rivolta a una sorta di neopitagorismo, basato sull'idea che un'aritmetica musicale possa svolgere una funzione pedagogica o psicoterapeutica, lo conduce al meccanicismo, normalmente associato a una concezione atea e riduzionista e in genere considerato come il vero tumore di una cultura materialistica. Ma il ritorno alla teologia dei numeri risolve queste antinomie: la cibernetica di Wiener convive con una ispirazione religiosa priva di dogmatica. Il meccanicismo è vivificato in questo razionalista dotato di anima, per il quale non solo vi sono sottili corrispondenze, a livello di vibrazioni e di frequenze, tra la natura fisica – intesa come κόσμος – e le sonorità ritmicamente organizzate dell'armonia, ma anche tra questa natura e queste sonorità e la fisiologia e la psiche umane. La “psico-fisiologia acustica” restaura, su base inter-scientifica, il legame spezzato tra uomo, musica e natura.

Nell'articolo su *L'influence des phénomènes sonores sur le conditionnement de l'être humain* (in «L'âge nouveau», 1961) come ne *La nature de la musique* (prefazione del *Traité de musicologie comparée*, 1959) e ne *Le problème musical* (capitolo I della *Sémantique musicale*, 1967), unitamente alla reazione contro le avanguardie artistiche e la musica moderna inaugurata da Bach e contro ogni convenzionalismo associazionista e ogni relativismo culturale, ritroviamo formulata la stessa fiducia nella possibilità che, grazie alla connessione unitaria degli enti nell'ordinamento universale, l'armonia, influenzando sulla biologia umana, possa, quasi taumaturgicamente, esercitare una funzione terapeutica a un livello inconscio (come nel caso della *trance*). Il tutto a condizione che si sappia scoprire la giusta “chiave” matematica in certe ripetizioni e in certe combinazioni intervallari assolutamente *precise* in termini di rapporti e proporzioni, prive di ambiguità e di eccessiva ravvicinanza, e soprattutto prive di dissonanza e di imprevedibilità. Il cosmo agognato è pertanto Maat o, in Occidente, l'ordine civile della costituzione dorica spartana: ordine che, come insegnano Confucio e Platone, deriva dall'ordine interiore alle singole anime dei cittadini, dall'armonizzazione della personalità, dall'elevazione etico-spirituale delle coscienze (più che dal moralismo, dall'educazione o dalla formazione, nozioni moderne, queste, inevitabilmente connesse a un'idea di esteriorità, di condizionamento o di imposizione sociale). Alain Daniélou propone pertanto una riforma della musica, che è un'altra forma di *ressourcement*, di “ritorno alle fonti”, del tutto parallela a quella realizzata dal fratello maggiore.

I presupposti per una tale corrispondenza tra articolazioni armoniche o tonalità (come “simboli iconici”) e dinamiche emotive, fondata su analogie quantitative logico-formali, erano già stati posti dalla teoria isomorfica di Susanne Langer (1895-1985) in *Feeling and Form. A Theory of Art* (1953). Riguardo alla «significanza della musica», per altro verso, è da notare come la studiosa sembri rivolgersi proprio a Bergson e a Jankélévitch, dapprima con un apparente avvicinamento e subito

dopo, operando una deformazione interpretativa non trascurabile, per prenderne risolutamente le distanze:

Esso [il linguaggio] è il solo strumento che possediamo per la comunicazione pratica, la conoscenza scientifica e il pensiero filosofico. Ma proprio per questo, ci sono interi ambiti dell'esperienza che i filosofi dichiarano "ineffabili". [...]. Chi giudica quegli ambiti come i più importanti, è naturalmente indotto a condannare la filosofia e la scienza come sterile e falsa. Ad esprimere un giudizio del genere si può avere diritto; ma non alla pretesa di individuare una miglior via per la verità filosofica nell'istinto, nell'intuizione, nel sentimento o altro che si voglia. L'intuizione è il processo che sta alla base di ogni intendimento, ed opera tanto nel pensiero discorsivo quanto nella chiara percezione sensoriale e nel giudizio immediato; e molto ci sarebbe ancora da dire. Ma non è comunque un sostituto della logica discorsiva nella elaborazione di qualsiasi teoria, contingente o trascendentale.¹⁰

Langer dimentica, tra l'altre cose, l'importanza della componente "utopica" di un'altra logica, che una filosofia ateoretica può mutuare dalla musica. Secondo Ernst Bloch (*Geist der Utopie*, 1918), questa seconda logica musicale, diversa dall'analisi tecnica, è una «logica espressiva», sottomessa non più a convenzioni bensì a una sorta di «dovere interiore», proprio del genio, che fa coincidere contenuto e forma, verità espressiva e verità costruttiva, obbedendo a una «agogica intuitiva» il cui senso kairologico può, *a posteriori*, essere giustificato logicamente. La temporalità soggettiva (se di "soggetto" si può ancora parlare), nella sua coincidenza con la temporalità musicale, non è statica, ma è centro attivo, inquieto benché non sentimentale, un incrocio di contraddizioni sospeso nell'ambiguità dell'attimo vissuto, nel suo carattere di latenza e apertura. Bloch, al pari di Jankélévitch, delinea un'estetica anti-accademica e anti-borghese per chiedere ragione dei fondamentali diritti delle minoranze e degli oppressi.

Il contesto culturale in cui sorse Vladimir Jankélévitch si arricchisce nel quadro dell'influenza di Benedetto Croce. La conoscenza di Croce fu certamente mediata dal padre Samuel Jankélévitch, che al filosofo italiano dedicò una recensione sulla «Revue de synthèse historique» (1907, n. 14, pp. 235-238) e tradusse in francese la *Filosofia della pratica* nel 1911. L'intuizione in Jankélévitch è a cavallo tra l'intuizione metafisica bergsoniana e l'intuizione estetica crociana: in entrambi i casi l'intuizione si distingue nettamente, come in Nietzsche, dai processi deduttivi. L'arte è intuizione già da subito esprimibile di un'impressione, di ciò che è *simplex et unum* (quantunque a differenza di Croce, il Nostro, pensando alla musica, insista meno sulle componenti teoretiche riconducibili alla visione). Della Teoria di *Estetica come scienza dell'espressione* (1902) Jankélévitch conferma una lezione che attribuirà esclusivamente a Bergson e al pensiero russo: l'arte non è una bella illusione consolatoria né un'allucinazione romanticheggiante, ma una forma di cognizione veritativa. L'intuizione non è

¹⁰ S.K. LANGER, *Sentimento e forma*, tr. it. di L. Formigari, Feltrinelli, Milano 1965, p. 46. Come vedremo, queste affermazioni non scoraggeranno Jankélévitch dal pubblicare, l'anno dopo, *Philosophie première* (Paris, 1954) e dall'approfondire il punto ne *La musique et l'ineffable* (Paris, 1961).

l'intuire trascendentale kantiano, ma si pone al di fuori delle gabbie mentali di spazio e tempo, presso la "cosa in sé". Occorre piuttosto ripristinare un "piano intermedio di proiezione", una oscillazione, quasi dialettica, tra la dimensione soggettiva e la dimensione oggettiva, superare il dualismo tra contenuto e forma, materia e spirito, realtà e irrealtà, badando sempre a non incappare in facili elisioni o identificazioni.

Più scivoloso risulta azzardare i rapporti – se presenti, sempre molto taciti – con il coevo scenario culturale tedesco, nei confronti del quale Jankélévitch palesò un generale atteggiamento di indifferenza o di diffidenza alquanto diverso da quello riservato ad alcuni, pochi, scrittori germanofoni del passato (in testa Schelling e Simmel). Il contrasto si radicalizzò dopo la persecuzione nazista fino a comportare il rigetto e l'oblio della lingua tedesca appresa egregiamente in gioventù. Questa sorda chiusura si manifesta nel silenzio delle opere, nelle pubbliche prese di posizione e nell'impegno partigiano. Eppure è sorprendente scoprire incredibili affinità di pensiero, fortuite o no (non vi sono del resto citazioni o documenti che suffraghino un'influenza diretta), con un autore marginale, dalle idee politiche avverse, ma che Jankélévitch potrebbe aver letto in una fase precedente all'ascesa del nazismo in quanto, come lui, critico di Heidegger. Alludo ad Oskar Becker (1889-1964), filosofo della logica e storico della matematica, allievo di Husserl.

Costui, nell'anno 1929, vale a dire prima di aderire al partito nazionalsocialista, dà alle stampe un opuscolo intitolato *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*. Qui troviamo innanzitutto formulato il concetto di fragilità (*Fragilität*), che traduce in termini schellinghiani la «caducità del Bello» di cui parla K. W. F. Solger (1780-1819). La fragilità è il tratto fondamentale dell'estetico: non solo del bello, ma anche del tragico, del comico, dello stile romantico e classico. L'estetico è direttamente proporzionale alla fragilità: il grado di intensità della fragilità dà la misura del valore estetico. La fragilità è etimologicamente connessa con il termine "frangibilità". Frangibile è ciò che è troppo appuntito. In altre parole, l'estetico si dà nella puntualità del momento (nel "carattere di punta", *Zugespitztheit*): come sarà per Jankélévitch, l'estetico, intuitivo-sensibile, è momentaneo (*Erleben*), *istante irripetibile*, non riproducibile neppure ricreando analoghe condizioni soggettive e oggettive. Lukács parlava della «struttura eraclitea della sfera estetica»: non si può rinnovare l'esperienza estetica, così come non si può entrare due volte nello stesso fiume. Il momento "interessante" (ma non utilitaristicamente interessato) del fenomeno estetico è eccitato e al tempo stesso infranto: intercettato (*aufgefangen*) come un colpo, in un attimo inafferrabile. L'oggetto estetico non può essere raggiunto con una continua approssimazione, ma solo con un *salto*. La «punta microscopica» (Lukács) non è scalabile, ma isolata e inaccessibile. Anche la fruizione o l'ideazione di un'opera non è prodotta da un lavoro costante e progressivo, ma scaturisce da un incomprensibile salto creativo. Ne è prova il fatto che ogni benché minimo mutamento nella costituzione interna di

un'opera d'arte sancisce la caduta dalla "punta": ne determina la distruzione, essendo la punta caratterizzata da una assoluta compiutezza, da una necessaria perfezione. La distruzione non preclude tuttavia la possibilità di una *ri-creazione*, che nulla ha a che vedere con una contemplazione passiva. L'Esserci dell'artista, come l'Esserci dell'uomo storico, è poter-essere (o comprensione). Il termine "arte" in tedesco (*Kunst*) è derivato da *können*, "potere", nel senso che l'artista comprende attivamente la sua arte ed esercita un potere sull'opera, creandola e ricreandola. L'opera è un microcosmo estetico, fugace totalità puramente attuale, «monade senza finestre», senza apertura, relazione o possibilità di comparazione con altre opere-monadi.

In secondo luogo, l'estetico è *contraddittorio*: divino ma caduco, quiete ideale ma mobilità reale. L'arte realizza il miracolo di una unificazione di ciò che è discorde secondo la logica: come per Schelling, il genio intuitivo risolve miracolosamente la contraddizione in una sintesi di inconscio e coscienza tecnica, di natura e libertà. L'estetico, come «esperienza vissuta normativa» e «stilizzazione» (Lukács), è distinto dagli enti dell'ambiente quotidiano, ma è paradossalmente immediato, e pertanto, al pari di quegli enti, è interamente apparente, particolare, temporale. È estraneo alla vita ordinaria e tuttavia discopre il fenomeno della vita nella sua abissalità iperontologica. Il paradosso più sconcertante è che l'Ora nullo e caduco, l'attimo puntuale, è idealmente un attimo eterno, un *eterno Ora*, e viceversa: non minacciato dalla morte e tuttavia gettato nella caducità, essendo non solo la corruttibilità materiale dell'opera, ma l'Idea stessa di questa (la sua forma, la sua norma) votata al nulla. L'attimo fecondo avviene quando l'artista, avventuriero metafisico, compie l'opera appena prima della sua corruzione materiale e ideale, allorché l'opera compiuta non è più la sua opera. Solger in *Erwin* (1815) andò più lontano, parlando di una «tragedia del bello» che sembra preparare a Georg Simmel.

Dualismo di idea e fenomeno in Solger, l'*ironia* definisce lo sguardo con cui lo spirito dell'artista su tutto si libra e tutto annulla, meglio esibendo la medietà della natura umana. L'artista partecipa a entrambe le esperienze della temporalità: all'eterno presente (su cui si libra l'occhio sognante, inconscio, dell'artista in simpatia con il cosmo) e al futuro essente-stato dell'Esserci (l'Ora di per sé nullo del tempo volgare e della temporalità autentica heideggeriana, che è il tempo vigile dell'angoscia, della decisione e dell'essere-in-colpa o dell'essere-nullo). L'attimo storico non è il presente del tempo volgare, che è un derivato ontologico, ma l'unità delle tre estasi di passato presente e futuro: in questo attimo accade l'atto creativo dello spirito. Il futuro e l'esser-stato non sono non-essenti ma momenti di questo presente, «presente adveniente ed essente stato». Il tempo fisico ordinario, come mera successione, è esorcizzato dall'assunzione di una autentica temporalità esistenziale, dalla temporalità dell'istante eterno, dalla puntualità dell'Ora presente, che volge l'angoscia in amor del fato. L'eterno presente, in sé completo, in quiete, non è minacciato dal nulla

del non-ancora né dal nulla del non-più. Come per il Seneca della prima epistola, l'Esserci storico, cambiando, muore in ogni momento della sua esistenza, e si dice determinato dalla morte solo in questo senso. Ma contemporaneamente al suo continuo morire lo spirito è un divenire vitale, creando liberamente novità sempre imprevedibili. La *τύχη* gioca una parte essenziale nell'Esserci dell'artista: è questo il concetto di *avventurosità* che sarà anche di Jankélévitch.

In definitiva, Becker riprende il metodo fenomenologico dell'analitica esistenziale trasponendolo nel discorso estetico, ma non fa suo l'esito: l'ontologia fondamentale del fenomeno estetico pone la temporalità autentica di Heidegger a uno stadio negativo-oppositivo, omologandola al tempo ordinario. Se l'«eterno Ora» di Jankélévitch – cruciale nell'interpretazione di Debussy – ha qui le sue radici, rappresenta una palese alternativa alla *Temporalität* heideggeriana, che relegava l'istante-punto alla metafisica aristotelica e cartesiana.

Vi è un altro saggio di Becker, in traduzione *L'Essere e la «praesentia»*, che presenta notevoli elementi di convergenza con il pensiero jankélévitchiano, benché richieda una maggiore cautela di analisi. Il saggio fu infatti pubblicato nel 1943, vale a dire in un periodo successivo al ripudio della cultura tedesca da parte del Nostro: è assai improbabile che allora Jankélévitch abbia letto e ammirato segretamente un saggio tedesco, a maggior ragione per il fatto che fu scritto da un aderente al Partito. È più probabile, invece, se non si tratta di un semplice parallelismo, che Becker abbia tratto qualche spunto diretto o indiretto da Jankélévitch, quantunque la tematica del quasi-niente, introdotta qui da Becker, non diventi centrale nel Nostro prima del 1954 (*Philosophie première*). La paraontologia in Becker concerne il venire alla presenza (fenomenica) della para-esistenza (*praesentia* o *parousia*). Questa sta all'Esserci come l'inconscio sta alla coscienza dell'Io; come la natura reversibile (o eterno presente) sta allo spirito storico, temporale, mortale, irreversibile; come il cosmo sta al mondo, come il ritmo al tempo volgare e alla temporalità esistenziale, come l'essere-sostenuto sta all'essere-gettato e pro-gettato. Ora, è significativo che qui Becker designi l'individuo proprio con il termine jankélévitchiano di “*ineffabile*” (virgolettato e in corsivo), nella misura in cui la sua libertà non può sottostare a leggi o a categorie. Questa affermazione è consonante, per esempio, con gli assunti di Jankélévitch nell'articolo *De l'ipséité*, originariamente apparso sulla «Revue internationale de philosophie» del 1939. Si può dall'altro lato notare che la liquidazione della quotidianità come “deiezione” del tutto privativa sembra essere contraddetta, di primo abbordo, dal principio anti-heideggeriano di «indifferenza paraontologica» tra l'essenza (*praesentia*) e ciò che si trova nell'essenza ed è essenzialmente: poiché l'essenza è, nonostante i richiami platonici, «intrascendenza», essa deve coincidere con l'immanenza del quotidiano. Diversamente, dovrà identificarsi con una immanenza quotidiana dove si compia *straordinariamente* l'apertura dell'essere. Come in Jankélévitch. Più esattamente ancora, la paraontologia e la paratrascendenza si fondano

sull'incontro con il quasi-niente (*Gegen-Nichts* o *para nihil*). Il quasi-niente è la totalità dell'ente, che abbraccia insieme tutte le cose conservandole nella loro molteplice singolarità, al contrario dell'essere puro (che, come in Hegel ed altri, è il puro nulla) che tutte le assorbe e le distrugge.

Per quanto cultura francese e cultura tedesca, compresa la cultura musicale, possano apparire in conflitto, la prima ha tratto più volte la sua linfa dalle correnti, minoritarie o meno, della seconda. Tra questi casi si ricorderà che il ceppo da cui discende Bergson, e di conseguenza Jankélévitch e una buona fetta del pensiero francese novecentesco, è il filosofo ed archeologo Félix Ravaisson-Mollien (1813-1900), il quale, segnatamente, fu allievo di Schelling. Nel 1901 Bergson gli succede all'*Académie des sciences morales et politiques* e gli dedica una *Notice* (1904). I semi della riflessione bergsoniana sono già quasi tutti presenti nel suo predecessore: il dinamismo, l'importanza data all'intuizione contro i concetti dell'intelletto, l'apparente paradosso di un realismo spiritualista, etc. Di qui forse la decisione di Jankélévitch di andare alla radice occupandosi direttamente di Schelling, ma non senza passare contemporaneamente attraverso Bergson e, piuttosto silenziosamente, anche attraverso Ravaisson.

Mi limito a riportare all'attenzione il tratto saliente del saggio *De l'habitude* di Ravaisson (1838), che apparirà cruciale nel complesso e ambivalente rapporto, in Jankélévitch, tra la sfera estetica e la sfera morale: gli atti di coscienza sono espressione di una libera attività creatrice che tuttavia è costantemente ostacolata dall'inerzia della materia, o meglio, dalla tendenza alla ripetizione meccanica. Come i corpi, in Leibniz e nel primo principio della dinamica newtoniana, tendono a perseverare nel loro stato di quiete o di moto rettilineo uniforme a meno che non intervengano forze impresse dall'esterno, compreso l'attrito, che li costringano a uscire da quello stato di quiete o a interrompere il loro moto inerziale, così anche gli atti di coscienza inclinano fatalmente, imitando il regno inorganico, ad annullare il cambiamento, se non intervenisse l'iniziativa di una volontà spirituale ("spirituale", beninteso, non in senso religioso né dogmatico). Ora, seppure la risoluzione del dualismo tra coscienza e natura tramite la nozione di gradualità e *scala naturae* tentata da Ravaisson, presa in considerazione da Bergson, sarà lasciata cadere da Jankélévitch – che la equipara a una progressione dialettica, virando piuttosto verso l'istantaneità della decisione e dell'intuizione – anche il Nostro paventa l'insidia dell'accidia, dell'inerzia morale, della paralizzazione del volere e dell'agire, quando ridotto a un presentismo invertebrato, orizzontale, riottoso alla progettualità esistenziale e alla dimensione dell'avvenire.

Molte sono le parole che sono state usate per descrivere questo fenomeno: noia (nichilistica), tedio, nausea, mal di vivere, depressione, ignavia, pigrizia, inattività, letargo e, come direbbe Giordano Bruno, ozio. L'«habitus cronico» si estende nel *continuum* di un intervallo enormemente dilatato, dove l'intelligenza analitica del pensiero scientifico-meccanicista, annullando le qualità e le

differenze specifiche, tende all'uniformità, alla neutralità omogenea delle relazioni formali, alla identità logica, alla necessità causale che irretisce la libertà creativa e innovatrice nella prevedibilità delle sue ripetizioni. Ne *L'aventure, l'ennui, le sérieux* (1963) l'abitudine è la malattia del tempo immobilizzato, tipica dell'uomo contemporaneo. La musica al pari dell'etica si presterebbe allora come terapia all'indifferenza in qualità di principio dinamizzante e differenziatore della temporalità. La questione non è però così semplice.

Il rapporto tra etica ed arte nel Debussy di Jankélévitch è complicato dal fatto che Debussy sembra relazionarsi sia con la gioiosa temporalità di Bergson sia con il Decadentismo francese, che fu al contrario attraversato da un misterioso quanto irrimediabile senso di *spleen*, di fatalità murata e di crisi dei valori tradizionali, in parte condivisibile in un'ottica anti-borghese, ma tale da essere talvolta sfociata nel maledettismo dell'esteta, nel gusto dell'orrido, nell'autonomia dell'arte dalla morale. Claude Debussy condivideva dunque quell'umor nero, un po' fatalista, diffuso nei salotti culturali parigini ed espresso da un simbolismo spesso inquietante – dove si espande la tetraggine macabra di Poe e dei fiori malaticci di Baudelaire – che rende assai problematico il nesso, tipicamente romantico e francese-novecentesco, tra metafisica, estetica ed etica che ci si aspetta di ritrovare saldo in un autore come Jankélévitch. La preoccupazione etica è assolutamente centrale in qualsiasi ambito e fase del pensiero di Jankélévitch, professore di Filosofia Morale alla Sorbona dal 1951 al 1977, militante sul fronte della Resistenza e impegnato per tutto il resto della vita in una serie di battaglie civili che vanno dalla questione ebraica al sostegno del Sessantotto, dalla difesa dell'insegnamento della filosofia nei licei alla lotta femminista. Le opere morali – basti menzionare il *Traité des vertus* in 3 tomi (1949-1972) – coprono gran parte della sua produzione filosofica. Di più: Jankélévitch è un kierkegaardiano. Se da un lato anche Kierkegaard rappresenta un autore imprescindibile per la tematica della libertà in una prospettiva post-hegeliana e post-sistemica, è anche vero che lo stesso è fautore dell'idea di subordinare l'immediatezza della genialità senso-erotica alle determinazioni etico-universali del linguaggio e all'immediatezza della religione: seguendo qui la diffidenza hegeliana per le discontinuità temporali, la vita estetica, così devotamente cara al Jankélévitch musicologo, deve essere superata secondo Kierkegaard dall'esistenza etica e dall'esistenza religiosa, rigorosamente fondata sulle verità rivelate dalla fede cristiana. In *Aut-Aut*, la musica autonoma da una dimensione di fede figura come “demonica”. Il cristianesimo di Kierkegaard, del tutto contrario a qualsiasi forma di Nirvana e di “esperienza del nulla” (di “vuoto intuire”), non coincide con la spiritualità di Jankélévitch, come neppure della maggior parte degli intellettuali non credenti dopo Schopenhauer. La vita del mistico, per Kierkegaard, è una vita fatta di istanti e di folgorazioni estatiche, ma senza sviluppo e continuità: l'esistenza di chi non ha compiuto il ritorno alla finitezza non è un'esistenza etica concretamente radicata nel mondo e nel tempo. Il salto nella sfera religiosa,

dall'altro lato, non comporta per Jankélévitch il momento della tentazione a cui Dio sottopone la ragione umana sospendendo provvisoriamente il normale codice etico. L'individuo non riconquista la propria individualità in Dio, perché sostanzialmente non ha mai abdicato da essa per quanto concerne la sua esistenza etica. L'enfasi riservata da Jankélévitch alla molteplicità e alla novità delle impressioni, al loro movimento e cambiamento, al ricordo poetico, malinconico e disperato, alla capacità di trasformare l'accidentale in arte, l'attenzione al piacere fuggevole, istantaneo e immediato, procurato da un amore puro-impuro o dalla bellezza musicale, quand'anche servisse come terapia alla noia, in parte corrisponde, in Kierkegaard, allo stadio inferiore della vita estetica.

Infine: *L'aventure, l'ennui, le sérieux*. Il saggio attraversa una disamina delle "malattie del tempo". L'eziologia dei più noti malesseri etico-spirituali viene ricondotta al modo di vivere il tempo coscienziale, agendo sul quale sorge anche la possibilità della cura. La malattia più diffusa è quella del comune uomo razionale, calato nel mondo della preoccupazione e della vita pratica. Per gli *occupati* di Seneca, sempre impegnati ad affaccendarsi per non pensare, a programmare per accumulare e conservare (o consumare), il tempo è una continuità omogenea dedita al cottimo, al *divertissement* e all'utilitarismo. La loro vita risulta, per lo più, moralmente cieca e indifferente, e in definitiva vuota. Possiamo forse dire: inerte. Il tempo dell'abitudine è un tempo statico, indifferenziato. La comoda sicurezza che l'abitudine offre scoraggiando dall'azzardo dei cambiamenti radicali preclude la possibilità di ogni futurizione. Vi sono però altre "malattie" che si definiscono «metempiriche», in quanto che l'inquietudine che esse generano non dipende da alcuna causa empirica determinata. La prima è rappresentata dalla noia depressiva, dalla malattia del tempo come intervallo, generalmente causata da una civilizzazione viziata. Come la temporalità dell'uomo razionale, anche la noia è priva di avvenire, e quindi di speranza, desiderio e passione: un presente enorme, amorfo, frammentato fluttua sospeso tra un futuro oscuro e un passato nebuloso¹¹. La seconda malattia è l'angoscia dell'istante, che è angoscia del pensiero della morte come annullamento dell'individuo. La terza riguarda la "cattiva coscienza", vale a dire la consapevolezza di essere finiti, costantemente posti di fronte ad alternative negative. La cattiva coscienza è il sentimento del peccato di esistere, il sentimento di una colpa innocente ben diversa dal rimorso, dovuto a una colpa determinata. Infine anche la nostalgia è una malattia senza causa apparente: la giustificazione della nostalgia è sempre retrospettiva, obbedisce a un istinto di localizzazione. La causa scatenante non è

¹¹ L'importanza psicologica dell'apertura all'avvenire e alla dimensione dell'attesa era stata sottolineata anche dallo psichiatra Eugène Minkowski (1885-1972). Cfr. E. MINKOWSKI, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia* (1933), A. M. Farcito (cur.), tr. di G. Terzian, Einaudi, Torino 2004, pp. 78-85. Al contrario, lo schizofrenico non sa assimilare il dinamismo, tende a immobilizzare e a giustapporre. Seguendo poi Remo Bodei (*Le logiche del delirio*, Laterza, Bari 2000), le isole di immobilità atemporale, strane e inquietanti, dove lo schizofrenico si rifugia per sottrarsi al divenire e alla morte, la dimensione presentificata senza passato né avvenire, recide i "legami" con una trama di fondo essenzialmente continua.

questa o quella cosa avvenuta in quel luogo o in quel giorno, ma la semplice *quoddità* del passato, cioè il fatto stesso che il passato sia passato: non un oggetto, ma il tempo come tale, la miseria dell'irreversibilità. E poiché il tempo non si può contrastare, la nostalgia è un male senza rimedio. Neanche il ritorno ai luoghi compianti può sperare di sanarla, perché intanto il tempo ha cambiato ogni cosa, anche Ulisse stesso. L'Itaca conosciuta prima dell'epopea è perduta per sempre: rimane una chimera ideale nel ricordo, alla quale tendere con un languore e anelito infinito. La nostalgia imprigiona insomma nel già-fatto. Attarda, anch'essa, la futurizione.

Siamo molto lontani dal poter dire che l'ideale estetico jankélévitchiano (se questo ideale si incarna maggiormente in Debussy) sia la terapia per questi morbi, come potrebbe esserlo un "principio speranza". Debussy è un caso sintomatico di questa *tristesse fin-du-siècle* che connota il tempo malato. Se per un verso di certo non cede, a livello tecnico, all'inerzia compiacente delle ripetizioni meccaniche nel senso delle abitudinarie convenzioni accademiche sedimentate nelle regole della composizione, dismesse via via che si presentano tentando alla facilità, Debussy esprime però un'inerzia di diverso tipo: un'inerzia esistenziale in fondo incline alla disperazione. Quella stessa infrazione dello sviluppo classico e dell'immobilismo stilistico sortisce sul piano del senso un effetto di segno opposto: la temporalità debussiana si immobilizza in un eterno presentismo senza futurizione e senza avvenire. Come ha osservato Michel Imberty, Debussy non accondiscende all'irreversibile che conduce alla morte, ma vi resiste fobicamente con forme chiuse, cicliche, ripetitive. Inutilmente. Debussy ha conosciuto tanto la noia dell'intervallo in cui l'anima subisce il fascino dell'ipnosi e degli incanti sirenici, la gravitazione verso il fondale, quanto l'angoscia dell'istante, della caduta verticale, che è la coscienza di essere votato alla morte, forse a una morte prematura, e la consapevolezza che le rare "isole di gioia" svaniscono una volta e per sempre. Rivoluzionario nella storia della musica in virtù della sua libertà di innovazione, della sua imprevedibile, irresistibile attività creatrice, Debussy vedeva un futuro per la musica, ma non per sé. Pelléas e Mélisande, protagonisti del dramma omonimo, da parte loro testimoniano la "cattiva coscienza" di una colpa innocente. Contra Kierkegaard, la parola in Debussy, voce del canto, perde la sua determinatezza per diventare allusiva: il pianismo debussiano eclissa le analisi esegetiche. Anche in Debussy vi è discontinuità, ma non è la discontinuità del salto etico, bensì piuttosto l'istante dell'estasi mistica (di quella famigerata "esperienza del nulla"). Debussy, ateo, è ben lungi da una fede cristiana innamorata del concetto di speranza e di salvezza sempre in guardia dalle seduzioni sensibili, da tutto ciò che appare molteplice, mutevole e frammentato.

Di primo acchito nulla a che vedere, dunque, né con la continuità del dinamismo bergsoniano, con la durata aperta all'avvenire e areata dalla letizia e dalla speranza, né con la durata richiesta da Kierkegaard per la custodia, durante tutta la vita, di virtù come la coerenza, l'impegno totale, la

fedeltà, l'eternizzazione della scelta: nulla a che fare con quella durata che esige non una polverizzazione dello sviluppo, ma la maturazione di un divenire in parte ancora dialettico. Non c'è gioco estetico, né nostalgia o malinconia che possa incatenare l'uomo etico alla frivolezza dell'Adesso. A lui lo spettro della totale alterità del nulla, della tragedia della morte e dello scorrere oblioso, irreversibile del tempo non appare per deviarlo dalla corsa rettilinea verso un orizzonte di luce. La tragedia è messa in sordina: la morte è un fatto certo, ma non si conosce la data. Per l'istinto vitale che favorisce la "vita buona", la morte è remota, e non rappresenta comunque la fine definitiva, ma un nuovo inizio, una rinascita nell'eterno ri-cominciamento. Dà senso all'agire, non lo paralizza. L'uomo etico non piange né ride, ma sorride con beato ottimismo e fiducia. Conosce il grigiore paziente della mezza tinta e del mezzo tono.

Eppure Jankélévitch, in etica, è assolutamente fedele tanto a Bergson quanto a Kierkegaard. Possiamo forse parlare, insomma, di una scissione, in Jankélévitch, di una irresolubile contraddizione tra il credo morale e il suo gusto musicale così particolarmente favorevole a Debussy? Lo si è visto: la contraddizione non è una fallacia frutto di incuranza, ma è la specialità di Jankélévitch. È probabilmente proprio nell'ottica dell'oscillazione, di un'oscillazione tra coscienza e inconscio, che occorre guardare alla questione: senza che l'una riesca mai ad avere l'ultima parola sul secondo. Ne *L'aventure, l'ennui, le sérieux* la serietà di una prosa quotidiana diversamente vissuta (una serietà etica) disprezza l'istante lirico dell'avventura estetica. Dall'altro lato, come musicofilo e figlio di un traduttore di Croce, Vladimir non potrà mai accettare che la libertà dell'esteta, per quanto ingordo di edonismo, venga subordinata a istanze etiche di ordine extra-musicale, come grado inferiore di una dialettica dello spirito. La musica, a seconda del genio del compositore, può essere spontaneamente morale, ma tale risulta *a posteriori*, retrospettivamente, pena la perdita di una sincerità di ispirazione che è la sola forma di moralità autenticamente estetica. Come per Croce e Bergson, la buona volontà, che definisce l'onest'uomo della pratica, non definisce lo spirito dell'artista, la cui intuizione è tale solo quando esprime sinceramente un sentimento vissuto, al di là del bene e del male che esso possa rappresentare. Ecco l'unica etica ammessa in musica: che costituisce – insieme al pudore discreto e modesto, contrario alla retorica wagneriana della musica di propaganda e al dominio trascinatore delle passioni scatenate – la sua mesta e trasognata innocenza.

Tuttavia, talora Jankélévitch pensa alla musica quando è nel discorso morale. Il problema dell'anima è un problema di ri-sincronizzazione della temporalità della coscienza con la temporalità della Natura. Il ritmo dell'annoiato è un rallentando o un ritardando, il tempo del nostalgico è un adagio o un lento, la forma dell'avventuroso è un'improvvisazione. La vita austera, profonda e seria è come un legato (un continuo così diverso dai crudeli staccati di Debussy!). Il che non implica che non possano darsi casi di una collaborazione tra l'arte e l'etica. Semplicemente, non costituiscono gli esempi più alti

dell'arte. Incarnazione estetica della serietà morale è, nella fattispecie, la *Pénélope* di Gabriel Fauré (DMI, 33-42): in questo poema lirico troviamo espresse virtù di costanza, perseveranza, resistenza. Ulisse e Penelope sono personaggi moralmente attivi. Con il loro ricongiungimento santificano, come Kierkegaard, il valore incrollabile del matrimonio: grazie alla fedeltà reciproca, al coraggio e all'astuzia, hanno superato tutti gli ostacoli frapposti dalla partenza. Ma la fragile Mélisande debussiana coraggio non ha. La sua figura è tutt'altro che forte ed esemplare: volubile, respinge il promesso sposo, Golaud, per consacrarsi a un amore illegittimo, ma lecito, con il di lui fratellastro, Pelléas. Penelope e Mélisande si oppongono come l'elemento solido e terrestre si oppone alla leggerezza e all'inconsistenza dell'elemento igneo e gassoso. Mélisande è, moralmente parlando, un'esistenza minimale, una stella filante, l'ombra di un'ombra, una ragnatela spettrale: la si potrebbe paragonare al vento in Kierkegaard, che sparpaglia la polvere e dissemina le briciole. Penelope si limita a risolvere un problema con intelligenza, ma Mélisande è un mistero, è un riflesso del mistero di tutte le cose, è misteriosa come tutto il mondo. *Pénélope* è l'opera della "buona coscienza" e della Giustizia ultrice veterotestamentaria: Ulisse, come Dio, punisce i Pretendenti colpevoli e restaura l'ordine assiologico. È una celebrazione della legge nell'ambito delle preoccupazioni pratiche e sociali. Ma il dramma di Maeterlinck e di Debussy è un vangelo dell'Amore, di un amore sacro e profano, nel quale il desiderio è stimolato dall'impossibilità dell'unione, dall'imminente tragedia di una "morte seconda" che trascinerà i due amanti a una separazione irrevocabile.

L'affermazione di una libertà responsabile nella *Pénélope* contrasta con l'irruzione dell'inflessibile onnipotenza del destino e della fatalità che, nel *Pelléas et Mélisande*, rende l'uomo infelicamente innocente e ne blocca l'azione dal principio. L'oscurità del futuro adrenalizza l'attimo presente. L'attesa di immortalità che traspare dalla saggezza bergsoniana del *Requiem* di Fauré e dalla *Chanson d'Ève* del suo poeta, Charles van Lerberghe, non deve nulla all'alido *Martyre de Saint Sébastien*, al *Tombeau sans nom* dove cade la pioggia monotona cantata da Rimbaud, Verlaine, Zoltan Kodaly, Tchaikovsky, Rachmaninov, Messiaen, Pierre Louys e Albert Roussel sui versi di Henri de Rénier. «Le musicien consentira à son malaise et il le changera même en source de délice» (DMI, 108). «Le mot vertuiste et moralisateur d'"hedonisme" que notre époque emprunte à l'éthique pour accuser le plaisir musical et nous faire honte, ce mot serait chez Debussy dépourvu de sens: car il n'a pas la phobie des jouissances défendues!» (DMI, 186). «La tempête debussyste est étrangère à toute finalité morale et sourde à la parole divine» (DMI, 202-203). Piacere dolcemente, dilettazione morosa della nostalgia, tentazione dell'*art pour l'art*. Debussy musicherà il sensuale *Placet futile*, secondo dei *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*.

L'ambiguità dell'istante debussiano che, come vedremo, può essere istante di angoscia mortale o istante di gioia (o entrambi al contempo), mostra un'ambivalenza tra la disperazione e l'estasi. E

molto ci sarebbe ancora da dire su questa ambivalenza tra la levitazione e la caduta, dovuta forse alla profonda unità del mistero della vita e della morte. Ma sulla levitazione, checché ne dica l'autore, è la caduta che prevale, così come sulla vita individuale è la morte che ha l'ultima parola. Se la temporalità debussiana fosse solo una forma di tempo vissuto, così fervidamente tendente verso le altezze, Debussy sarebbe ben discosto dall'esprimere lo *spleen* autunnale dei paesaggi simbolisti. Infatti, così non è. L'eterno presente in Debussy, come appare chiaro dalla mancanza di uno sviluppo tematico, manca di quella fondamentale futurizzazione – già contemplata da Bergson, e poi centrale nella terapia di Minkowski e in Jankélévitch – in cui è implicita la speranza che l'uomo possa determinare liberamente il proprio avvenire e maturare quasi dialetticamente. La prospettiva sull'avvenire è sbarrata dalla *τύχη* e dal destino di morte. Lasciare in subordine la tendenza debussiana alla gravitazione, anche degli elementi più leggeri, come la pioggia, significa ignorare l'assoluta supremazia della morte nella vita e nell'opera del musicista francese, che è ciò che appunto lo distingue più nettamente da Bergson e dal suo ottimismo. Certamente, dunque, il signor Croche, *alter ego* immaginario di Debussy, mette al bando la Noia pontificante e dottrinale delle sinfonie. E tuttavia si tratta pur sempre di una noia estetica, che è ben distinta dalla noia esistenziale effettivamente sofferta durante la vita. Allo stesso modo possiamo distinguere una austerità estetica, che fu di Debussy, dall'austerità morale dell'uomo di mondo moderato, calcolatore, a posto con i propri creditori.

La questione dell'istante solleva poi un'altra questione più ardua e generale che tratterò nel dettaglio: se la durata di Bergson è un *continuum* e se Jankélévitch, parlando di Debussy, pone così tanto rilievo alla dimensione discontinua dell'istante, si può egli davvero definire un «bergsonien convaincu»? La questione della contraddizione tra continuità bergsoniana e discontinuità in Jankélévitch è stata trattata sistematicamente da Alessandra Tonon. La studiosa esordisce esplicitando i termini del problema, chiedendosi cioè, se il tempo sia inteso da Jankélévitch «come continuità-durata o come istante puntiforme».

Ha un senso, inoltre, cercare quale delle due componenti prevale? Il tempo per Jankélévitch non è forse l'oscillazione infinita tra intervallo ed istante? Ha influito più la componente bergsoniana-continuista, così esplicitamente presente nella formazione del pensiero jankélévitchiano, o quella simmeliano-schellinghiana istantaneista, se così possiamo dire, operante in modo apparentemente meno evidente? È lecito supporre un'evoluzione, nella filosofia del nostro, da una linea continuista verso una sempre più marcata accentuazione istantaneista? Jankélévitch non è forse l'artefice di una terza via che vede il punto di incontro tra durata e istante nell'ironia, come metodo alternativo al logos, capace di tenere insieme la contraddizione durata-istante, proprio ironizzando su di essa?¹²

¹² A. TONON, *Tra istante e intervallo. Le oscillazioni di Jankélévitch*, cit., pp. 20-21.

Probabilmente la risposta è che in Schelling, per lo più discontinuista, Jankélévitch cerca di salvaguardare una certa continuità e in Bergson, che è sostanzialmente continuista, cerca di trovare qualche elemento di discontinuità. Ma bisognerà ricordare, di nuovo, che la contraddizione oscillatoria è il regime normale del pensiero jankélévitchiano. Le contraddizioni trovano una soluzione in una dimensione superiore alla logica. Abbiamo detto che questa dimensione è la mobilità temporale, la successione, la vita. Allo stesso modo si può dire che essa sia costituita dal potere unificante dell'amore: «nous voulons le diptyque complet, bien que contradictoire, de l'intervalle et de l'instant [...] Heureusement la contradiction s'évanouit en un clin d'œil dans le miracle d'amour»¹³. Bergson non è liquidato: la *durée* è semplicemente approfondita con l'integrazione dell'istante nell'intervallo. La durata può essere ora continua ora discontinua affinché si realizzi un ulteriore elemento di oscillazione anti-dogmatica. L'istante di cui Bachelard critica la mancanza in Bergson, paradossalmente Jankélévitch lo vede già – in forma implicita – in Bergson. Tonon decide però di focalizzarsi quasi unicamente sulle opere morali, omettendo di considerare l'oscillazione di istante e intervallo nella musica – in particolare in Debussy – e nel tema della “tragedia della cultura”. Ho voluto prendere le mosse da questo punto, in quanto connesso alla crisi dell'espressione e al contegno dell'espressionismo in Debussy.

In quest'epoca di scientismo e di semplificazioni, che hanno portato a negare la vitale dimensione del tempo da un punto di vista fisico, ridotto da un “quasi-niente” a un nulla di fatto, al di là di secolari incrostazioni concettuali urge ritrovare la semplicità dell'origine, l'innocenza animale, lo stupore e la meraviglia del sensibile. Uno stupore *infantile*, ma nel senso di uno stupore che ponga fine al parlare (*in-fans*), non già dello stupore dei bambini: il tempo distingue l'innocenza ritrovata dall'innocenza iniziale come qualcosa di più ricco e maturo, ma anche di più atteso e desiderato. Il tempo perduto è ritrovato per chi ritorna al reale che aveva rifuggito nei surrogati simbolici, è ritrovato per chi partecipa della vita con il suo fare, per chi è in ascolto del silenzio: «Pas de cours magistraux... – mais des Préludes! Pas de theses de doctorat, mais une Boîte à joujoux, et les zigzags des Poissons d'or!» (DMI, 140).

¹³ V. JANKÉLÉVITCH, *Traité des vertus*, Bordas, Paris 1949, p. 231.

Capitolo 2. Il giovane Jankélévitch tra Simmel e Bergson

2.1 Gli anni della formazione: la diatriba tra vitalisti e intellettualisti

Vladimir Jankélévitch, nato a Bourges il 31 agosto 1903 da genitori ebreo-russi emigrati in Francia da Odessa per sfuggire ai *pogrom* di fine Ottocento, si era trasferito a Parigi con la famiglia durante le scuole elementari. Al padre Stanislav (Samuel), medico e umanista, si deve principalmente il primo tentativo di traduzione in francese di numerosi classici del pensiero tedesco e non solo: tra questi ricordiamo l'*Estetica* e la *Scienza della logica* di Hegel, le *Considerazioni attuali* di Freud, il *Mysterium Magnum* di Böhme, *Le età del mondo* di Schelling, e ancora *Il senso della storia* di Berdjaev, le *Condizioni di assoluta bontà* di Losskij e *La filosofia della pratica* di Croce. Se l'influenza paterna appare da subito evidente in Vladimir nella ripresa sistematica di questi autori (con la relativa eccezione di Hegel, Freud e Croce, che pur agendo talora sottotraccia non saranno mai espressamente considerati), più marcato si dimostra il contrasto, nel Nostro, tra una *Naturphilosophie* di ascendenza romantica – che lega Schelling e Bergson e il cui epigono sarà il simbolismo, per esempio, di Debussy – e la tradizione razionalista greca, cartesiana, illuminista e positivista. Alla chiara e distinta (nonché astratta) evidenza delle idee, alla via affermativa che conduce al negativo, Vladimir prediligerà sempre la via negativa verso il positivo e l'oscurità dei principi non analizzabili, il notturno della divina confusione, del dubbio e dell'inquietudine rischiarata dalla grazia, da cui ebbe inizio il pensiero morale ed esistenziale, drammaticamente vissuto, di Blaise Pascal, di Kierkegaard e dei Romantici.

Compiuti gli studi presso i licei Montaigne e Louis-le-Grand, nel 1922 Vladimir Jankélévitch è ammesso alla prestigiosa École Normale Supérieure di Parigi, divenendo compagno di banco di futuri intellettuali di spicco tra cui Raymond Aron e Henri-Charles Puech. Si deve a questa stagione non solo una componente predominante della sua formazione, ma anche i primi incontri significativi destinati a imprimere un segno decisivo nella maturazione di un primo pensiero filosofico autonomo: tra questi, determinante è la conoscenza personale di Henri Bergson nel '23. *Henri Bergson* è il primo saggio edito da Jankélévitch, pubblicato in prima edizione da Alcan nel 1931. Si tratta di uno studio monografico consacrato al pensiero del Nobel e giudicato «singulièrement approfondie et originale» da Bergson stesso in una lettera del 28 gennaio 1931 indirizzata all'esordiente filosofo. L'interesse di Bergson per Jankélévitch risale già a una prima bozza del 1928 (*Prolégomènes au bergsonisme*): già allora, nell'individuazione della “illusione della retrospettività”, emergeva il tema dell'originalità del giovanissimo studioso come diretto continuatore della filosofia della durata. Originalità che, tuttavia,

diventerà forse con il tempo sempre meno fedele, radicalizzando fino a superare, benché dissimulatamente, la prospettiva bergsoniana con i concetti di “nulla” e di “istante” come eterno presente: una frattura già latente nella preferenza segretamente accordata, in una lettera all’amico Beauduc del 4 settembre 1923, alla metafisica della morte e della forma concettuale del secondo Simmel e che si paleserà dopo la morte di Bergson, nel dopoguerra, con la seconda edizione aumentata del *Bergson* (PUF, 1959) e con le monografie debussiane. La pretesa ortodossia bergsoniana dei primi anni è ravvisabile anche dal tentativo (forzato) di “bergsonizzare” la filosofia positiva del secondo Schelling (1804-1852) nella tesi di dottorato, *L’Odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, scritta contemporaneamente al *Bergson* e pubblicata nel 1933. L’appartenenza di Bergson e di Schelling a una comune matrice neoplatonica – già sottolineata da Émile Bréhier (*Schelling*, 1912), professore di Jankélévitch e supervisore della sua tesi normalista e di dottorato, storico della filosofia greca e medievale, ex studente di Bergson al Collège de France e traduttore delle *Enneadi* di Plotino – conduce, infatti, a esiti ben diversi: mentre del neoplatonismo plotinico Bergson enfatizza gli aspetti dinamici, Schelling considera specialmente la dimensione eterna e atemporale che in termini teologico-cristiani precede la Caduta e consegue alla Redenzione. Per quanto il temporalismo sembri dominare soprattutto la prima fase del pensiero jankélévitchiano, anche l’istante non si dà se non in una continuità (differenziale) del tempo. Perciò Jankélévitch continuerà a sostenere che «la filosofia consiste nella meditazione sul tempo» (JNSQ, 301). Certamente, rispetto a Bergson, la meditazione sul tempo è declinata umanisticamente: dal momento che con “tempo” si intende primariamente la temporalità della coscienza, questa meditazione ingloba lo stesso meditante, la sua esistenza. Dal momento, inoltre, che la musica ha la specificità di essere un’arte temporale, fondata sulla memoria uditiva delle durate, la filosofia sarà anche una meditazione sulla musica, o si svilupperà come “pensiero musicante”. Poiché infine il tempo nella sua irreversibilità conduce alla morte, una riflessione su di esso ripropone una «meditazione della morte» (PP, 84). Ricerca di *sofia*, saggezza iniziatica e introduttiva, la filosofia si dimostra incapace di far durare il salto nell’Oggetto, che è una negazione di pensiero, rispetto a cui ogni “seconda navigazione” risulta inefficace: al continuazionismo del discorso razionale la morte, come l’atto creativo, impone le scabrose discontinuità del suo silenzio.

Se dovessimo risalire alle origini del pensiero jankélévitchiano si renderebbe necessaria una attenta analisi delle prime lettere che egli scambia con l’amico e collega normalista Louis Beauduc tra il 1923 e il 1924. Il tono apologetico di queste ultime lascia trasparire un clima di discussione e di fermento intellettuale interno alla Normale, evidentemente contesa tra le sopravvivenze di un positivismo materialista e le nuove istanze spirituali recentemente introdotte dalla apparizione, quasi “meteoritica”, di Bergson, che presso la ENS aveva tenuto un corso su Plotino nell’anno accademico

1898-1899. Il dibattito tra vitalisti e intellettualisti si doveva inserire, come dimostra la lettera del 20 agosto 1924, in un quadro più generale in larga misura estraneo a Bergson, benché a lui si rifacesse: con notevole anticipo rispetto alle riflessioni heideggeriane e francofortiane, si discuteva del significato sociale della tecnica e del progresso scientifico. Se per i pragmatisti, come Beauduc, la tecnica continuava a rappresentare uno sforzo creativo di innovazione, da Jankélévitch era piuttosto concepita come *parasse* e tendenza all'automatismo. L'errore dei pragmatisti consisterebbe nel commisurare la nozione di sforzo vitale a quella di "rendimento", lasciandosi ipnotizzare dai prodotti materiali e dai miracoli solidi in cui si esteriorizza una cultura, piuttosto che riferirsi al dinamismo agitatore che è la molla nascosta di questa cultura. Essi confondono la curva grafica delle conquiste industriali con il divenire intensivo dello spirito conquistatore, l'utilità e l'efficacia applicativa con la verità, la prosperità con la vita della coscienza. Tutto al contrario, l'inclinazione riduttivistica dell'intelligenza si traduce nel minimo sforzo e nel "principio di economia" occamiano, ripreso da Mach e Avenarius, che indirettamente segnala una *détente* dello spirito o – per dirla alla Nietzsche – una sostanziale mancanza di vitalità e una condizione di illanguidimento e *décadence*: «dans l'Habitude, la répétition automatique économise l'énergie spirituelle – mais à quel prix!»¹. Alle iniziative centrifughe dello spirito la tecnica ha sostituito processi di fabbricazione centripeta: anche al mondo della vita l'intelligenza tecnica applica un moto retrogrado che va dalle parti elementari a un tutto-centro meccanicamente ricostruito secondo giustapposizioni estensive arbitrarie, generanti pseudo-problemi. Jankélévitch riconosce con Poincaré che il pensiero scientifico scaturisce da qualche istante realmente filosofico e creativo, allorché inventa genialmente uno "schema", ma questo schema, data la sua astratta generalità, tende a ridurre a sé la pluralità dei fenomeni. Simili considerazioni gli saranno sempre duramente ma amichevolmente contestate dal professore e filosofo della matematica Léon Brunschvicg fino a una lettera del 16 giugno 1942: la ragione, al contrario, è la prima a denunciare i fantasmi dell'evidenza e dell'universalità, non ammette alcuna monistica e semplicistica *reductio ad unum*.

Nella sfera dell'espressione e delle funzionalità pratiche, lo spirito è degradato al bisogno reificante di espansione e dispersione nell'esteriore spazialità dei simboli linguistici e degli oggetti. È questo principio la scaturigine e il *Leitmotiv* unificante della filosofia jankélévitchiana, che risulterà essenziale anche per comprendere l'interpretazione di Debussy: alla massima e più apicale affermazione della vita consegue simultaneamente la ricaduta dello spirito nell'inerzia della materia. Quasi come l'emanazione dell'Uno, questo moto è dichiarato necessario. Nella contraddizione senza soluzione tra le esigenze di purezza dello spirito e la rovinosa fatalità del suo proiettarsi nelle proprie

¹ V. JANKÉLÉVITCH, *Une vie en toutes lettres (lettres à Louis Beauduc 1923-1980)*, F. Schwab, L. Levi (cur.), Paris 1995, p. 100.

opere, che ne interrompono il vitale processo creativo, Jankélévitch intravede quella “tragedia della cultura spirituale” di cui il filosofo e sociologo Georg Simmel fu il primo vero teorizzatore. Nella civilizzazione occidentale risalta particolarmente «quella che Georg Simmel chiamava la tragedia delle culture trionfanti: una cultura che trionfa entra immediatamente in uno stato di decadenza» (QPI, 122). «Il creatore sopraffatto dalle sue creature ingrato: non è proprio questa la trappola che Georg Simmel chiamava Tragedia della cultura?» (JNSQ, 382). «La creazione, dopo che si è compiuta, è oppressa, o piuttosto schiacciata, soffocata dalla cosa creata e dalle imitazioni che questa suscita» (QPI, 30). Si vedrà che Debussy sembra miracolosamente superare la tragedia della produzione musicale preservando l’interiorità dall’espressione. Non basta che la musica pura ponga silenzio alle parole e raffreni l’istinto conoscitivo, non basta che la φωνή, suono organizzato, «alleggerisc[a] la pesantezza opprimente del logos e impedisc[a] all’uomo», al suo pensiero, «di identificarsi con l’atto del parlare» (QPI, 155). Non basta una poetica musicale della pausazione o addirittura del silenzio muto (i 4’33 di John Cage): bisognerà che la musica, restando tale, recida ogni analogia con uno sviluppo discorsivo, trattenendo lo sfogo passionale. Lo scacco dell’espressione si risolverà allora nell’espressività del silenzio, in un raccolto misticismo che sull’inesprimibile non si esprime, perché “occorre tacere”.

2.2 La tragedia della cultura: Bergson, Guyau e Plotino

Negli anni 1924 e 1925 un Jankélévitch poco più che ventenne licenzia i suoi primi articoli accademici, rispettivamente con i titoli *Deux philosophes de la vie: Bergson et Guyau* e *Georg Simmel: philosophe de la vie*. Nel primo si mette in campo un confronto tra Bergson e il poeta Jean-Marie Guyau (1854-1888), che Bergson stesso definì “penetrante” nella lettera a Jankélévitch del 12 maggio 1924, presagendo l’avvenire filosofico del giovane studioso. Qui come nel *Bergson*, Jankélévitch fa di Guyau un incerto anticipatore dello spiritualismo bergsoniano sulla base di un comune sostrato culturale. In *Genèse de l’idée de temps* (1890) Guyau, è vero, si batte contro il sostanzialismo del soggetto, e in nome della varietà e del divenire distingue, come Bergson, tra *lit* e *cours*, tra un tempo matematico e una durata vivente, ma l’inversione del rapporto generativo di tempo-spazio, sostenuto per esempio da Spencer e Bain, in un rapporto di spazio-tempo, cioè di costruzione del tempo a partire dalle categorie spaziali, non lo ha distolto, in definitiva, da una concezione del tempo fisico omogeneo, discontinuo, misurabile, astratto e quantitativo. Forse influenzato dalle idee-forza di Fouillée, gli sarebbe sfuggito il sentimento immediato della durata continua, l’idea vissuta di un tempo “primitivo” e “fondamentale”, indipendente dallo spazio: il “corso” del tempo non sarebbe infatti altro che la distanza spaziale tra i *desiderata* e il loro possesso, nei diversi momenti scanditi dalla successione. A cavallo tra due mondi, tra il positivismo e la nuova

temperie romantica, Guyau sarebbe una figura ancipite e di passaggio: confondendo il meccanicismo con l'imprevedibile genialità del pensiero vivente, lo spazio con la durata psichica, il determinismo con la libera spontaneità innovatrice, ibridando cioè le polarità di spirito e materia – che in Bergson costituiscono due tendenze distinte – in un'unica concezione monistica, Guyau avrebbe disconosciuto quel dualismo antitetico che in Bergson preserva la purezza della vita spirituale come *durée réelle* opponendola senza misture all'esteriorità di un ambiente sociale fatalmente spazializzante. Mentre per un verso egli, da romantico erede del panbiotismo rinascimentale, spiritualizza la natura, è anche vero che al contempo eleva la materialità all'altezza della vita, oggettivando quest'ultima anziché depurarla da ogni elemento estraneo. Se in Guyau lo spirito si sviluppa in sinergia con gli stimoli ambientali, secondo Bergson la società, piuttosto, vizia la coscienza, costringendola a frammentarsi nel simbolico e a esprimersi in un linguaggio astratto e concettuale incapace di rivelare compiutamente il nucleo profondo dell'interiorità: le esigenze pratiche della comunicazione interpersonale, artistiche, intellettuali o etiche, infrangono il flusso vitale disperdendolo in una congerie di suoni discontinui e di formule spesso ripetute inerzialmente. L'intensità della vita interiore è inversamente proporzionale alla sua forza di espansione radiale nell'ambiente.

Contrariamente a Guyau, Bergson individua quel dissidio tra interiorità ed espressione – e parimenti, tra la materia e la vita che la materia inibisce al termine della sua evoluzione creatrice – che solo può fondare una potenziale “tragedia della cultura spirituale”. Tuttavia, l'elemento di tragedia si innescherebbe (sempre secondo un'ottica bergsoniana) solo nel caso della “simpatia” espansiva prospettato da Guyau, mentre appare in definitiva eluso dalla possibilità di una torsione dell'io su di sé nello stesso Bergson. Indubbiamente vi sono aspetti in *Matière et Mémoire* (1896) che possono portare a pensare a una latente tragedia della cultura: la memoria rischia costantemente di ridursi, dal suo dinamismo attivo, a un ricettacolo o archivio di nozioni estese e «si coagula definitivamente in segni e simboli economici», in cui si esteriorizza e si fissa una cultura per essere tramandata al di fuori del tempo in cui è nata e che la avvalora:

i segnali e i concetti generici, di cui incriminiamo molto giustamente gli effetti mortiferi, hanno la stessa origine spirituale del nostro io! Ironia molto amara e contraddizione derisoria! La vita lavora alla sua stessa perdita nell'atto stesso con cui s'afferma: ma non sappiamo forse che questi paradossi le sono abituali? La memoria, figlia della durata, reagisce contro la durata [...] Staccando i nostri concetti dal divenire che ci trascina, la memoria traspone il mondo in astrazioni intemporalì su cui possono mordere le nostre previsioni e le nostre imprese. Ma questa 'previsione', che altro non è che una sapiente prevenzione, non è un insulto alla freschezza della vera intuizione? (HB, 158).

Più ancora della memoria, sarebbe proprio il linguaggio a generare la tragedia dell'espressione: «il linguaggio dissimula e deforma nella misura in cui esprime; il linguaggio tradisce nei due sensi del

verbo “tradire”: rivela e rinnega [...] Suprema ironia: non rivela che rinnegando!» (HB, 211). La natura polisemica del linguaggio alfabetico-lineare favorisce il malinteso, il velamento. La semantica assomiglia a una *mantica*, a un’arte della divinazione del senso celato al di sotto di segni arbitrari: «potremmo riferire al linguaggio ciò che Bergson dice della visione: le parole sono l’organo-ostacolo del senso», poiché «le parole non hanno alcuna misura comune, alcuna somiglianza, se non convenzionale, con il senso di cui sono portatrici [...] Il passaggio del senso è quindi un passaggio indiretto, obliquo, e a volte contorto» (JNSQ, 151-152).

Anche il corpo «è tanto impedimento che strumento; il corpo fa da schermo alla percezione e *con ciò stesso* la rende possibile! La sua resistenza e la sua inerzia stessa sono paradossalmente uno stimolante della vitalità» (HB, 211). L’anima (secondo Jankélévitch) non può sussistere senza il corpo, benché non sia fatta per il corpo, che anzi le si oppone fatalmente: per l’ironica unità degli opposti tropismi in uno stesso principio, la pesantezza della materia carnea è, nonostante tutto, la condizione dello slancio vitale. Secondo una analogia dell’immanenza della morte nella vita con l’intrinsecità dei germi di negazione in una cultura, Jankélévitch scrive, con un occhio già rivolto alla tragedia nella musica²:

A ogni istante l’improvvisazione creatrice è in pericolo di morte, a ogni istante il genio dell’improvvisazione è minacciato di farneticamento, di profluvio e di balbettamento. La creazione musicale è forse, a questo riguardo, la più ingannevole di tutte; il musicista sperimenta continuamente l’antagonismo dei due movimenti inversi, l’uno che contrasta e frena l’altro. Non appena l’ispirazione ha preso corpo, soccombe già agli sviluppi convenzionali che da tutte le parti gli vengono incontro; la più piccola idea melodica attira uno sciame di formule già preparate verso cui una sensibilità un po’ compiacente si lascia volentieri trascinare. L’inizio non è ancora incominciato che già si mette a continuare, ossia a ripetere sempre la stessa cosa; l’infiacchimento incombe sull’inventore come una maledizione. Certo gli inviti della materia sono funesti alla vita; ma ciò che li rende particolarmente insidiosi è che emanano dalla vita stessa: la stessa esigenza che trascina la vita verso una liberazione integrale, la imprigionerà, se non si irrigidisce contro se stessa, in forme senz’anima. Di tutte le tentazioni la più sottile è quella che viene dallo spirito, parla in nome dello spirito, pretende indurci in spiritualità. Noi non dissipiamo volentieri l’equivoco; persistiamo a guardare le forme senz’anima come un guadagno e un successo della vita mentre esse annunciano una decadenza. Ma ciò che è paradossale è che non abbiamo completamente torto perché la vita deve passare di qui e la sua decadenza prepara la sua apoteosi (HB, 221-222).

Dunque, troviamo certamente elementi di una possibile tragedia della cultura in Bergson: l’occhio è insieme l’organo e l’ostacolo della visione, il cervello è insieme lo strumento e l’impedimento della memoria e il linguaggio esprime il pensiero al prezzo di deformarlo. *Nondimeno*, l’ottimismo bergsoniano accuratamente la evita: la contraddizione del *Quia* e del *Quamvis* non sbocca in una tensione insolubile come tra forze equipollenti. L’organo-mezzo prevale sull’ostacolo: la tendenza

² Durante il periodo di insegnamento all’Istituto francese di Praga, aveva infatti da poco dato alle stampe il primo articolo sulla musica, *Franz Liszt et les étapes de la musique moderne*, in «Musique», 4 (1929), pp. 701-706 e pp. 898-907.

inversa allo slancio vitale rappresentata dalla materia fornisce il contrappeso necessario alla tendenza ascensiva della vita. Non si oppone realmente, negativamente, tragicamente, alla vita e alla libertà. «Bergson ne pensait pas qu'il y eût un débat tragique au cœur de l'être». La sua è una folle «espérance eschatologique: l'élan vital est plus fort que la mort [...]. L'intuition témoigne, par ailleurs, que la créature est capable de crever le plafond de sa propre finitude, de quitter le cachot de sa mitoyenneté...»³.

È su questo punto che Jankélévitch sotto sotto dissente. Con Guyau, riconosce che l'espressione sociale è necessaria e, contrapponendosi a Guyau, che questa espansione determina il tragico culturale; tuttavia, a differenza di Bergson, riconosce che la tragedia data dal dissidio tra soggetto e oggetto non è contingente e risolvibile, ma appunto ineluttabile. «L'individuo non si realizza completamente che nella società e la società è più spesso mortale per gli originali sottomessi alla sua legge» (HB, 221). È possibile cogliere qui il necessitarismo implicito nel concetto plotinico di “emanazione”. Leggiamo in un passo tratto dalla tesi per il conseguimento del Diploma di Studi Superiori (scritta nel 1924, ma pubblicata postuma):

Plotin a, dirait-on, pressenti ce problème du romanticisme philosophique qu'un penseur allemand contemporain appelait la *tragédie de la culture spirituelle*. Il y a un conflit, un conflit irrémédiable et profond entre les exigences de la spiritualité et les formes adventices d'un Art distendu, d'une Intelligence discursive, d'une Étique assujettie au social⁴.

Come l'emanazione dell'Uno nella materia accade necessariamente e spontaneamente, così le “forme avventizie” (τύποι τυχόντες) con cui lo spirito si esprime, come insegna Plotino contro gli Gnostici, non si possono travalicare con un istante di grazia. La vita interiore ha bisogno, per l'ascesa, di queste impressioni. Esse appartengono alla fase di una “dialettica inferiore” che precede la vera e propria dialettica degli intellegibili, ma che è comunque necessaria all'avanzamento sul sentiero del Bene⁵: in particolare consistono nel bello (specialmente musicale) e nell'amore demonico (pandemio o uranico), come veicolo di elevazione affettivo-relazionale distinto dall'amore assoluto e intuitivo-

³ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, in «Revue de métaphysique et de Morale», 56(1951), n. 1, pp. 1-2, poi in *Premières et Dernières pages*, Seuil, Paris 1994, pp. 79-80: Cfr. ID., *Cet invisible Bergson que nous portons en nous. Un table ronde*, in «Figaro littéraire», 19 maggio 1966: «Bergson n'a pas le sens du tragique [...] Selon lui on peut vaincre tous les obstacles, y compris la mort».

⁴ ID., *Plotin. Ennéades, Traité I,3. Sur la dialectique*, J. Lagrée et F. Schwab (cur.), prefazione di L. Jerphagnon, Le Cerf, Paris 1998, p. 121.

⁵ Ma la dialettica di Plotino, dice Jankélévitch, non sembra svolgersi in una successione astratta, contaminata da una estensione spaziale in cui si giustappongano molteplicità articolate e discontinue di stadi ipostatici. Non è il tempo oggettivo dei matematici, né il tempo in cui si dipana il discorso vacuo dei retori: questa è, secondo Bergson (1889), la concezione della dialettica inaugurata dal logicismo peripatetico, che Plotino relega al suo carattere sofisticamente apodittico e sillogistico. Non è il tempo fisico, né “assoluto” né “relativo”, ma la temporalità interiore, la durata vissuta, il vero divenire della vita spirituale riscoperto dal vitalismo dei Romantici e di Bergson. Per altro verso, nell'idea che la temporalità sia comunque inferiore all'eternità intuitiva, e trascendibile da quella, si compie la distanza più decisiva di Plotino da Bergson: la conversione istantanea alla fine tende a un ideale di riposo e di possesso, di (e)statica beatitudine che molto differisce dall'ansiosa intuizione bergsoniana.

estatico del mistico che si compie al termine dell'ascesa, una volta superata la stessa dialettica superiore. Gli Gnostici, invece, svalutando ogni intermediario sensibile, dialettico o storico-temporale, in quanto inerente al mondo e perciò all'opera del cattivo Demiurgo, e ritenendo dall'altro lato possibile accedere immediatamente alla Gnosi trans-logica per dono divino, data la discontinuità del χωρισμός tra la dimensione empirica e Dio, avrebbero abolito la tragicità di questa tensione imprescindibile dello spirito umano incarnato nella durata del tempo, e pertanto sempre in bilico tra la propria affermazione e la propria negazione.

Tuttavia, a ben vedere, anche Plotino non vede l'inevitabilità della tragedia: le forme positive in cui si incarna lo spirito sono solo *provvisoriamente* necessarie. La dimensione sensibile, culturale, in cui si compie la tragedia dell'espressione, in Plotino, non è che una fase del processo ascensionale a cui si richiede di essere pur sempre transitoria: se la spiritualità del musico e dell'amante dipende strettamente dall'esteriorità, eventuale e contingente, del bello sensibile in cui l'ascesa al Bene rischia per di più di rimanere irretita, qualora non si riconosca la metessi e la segnicità del corporeo rispetto al modello archetipico, qualora l'icona, idolatrata, incanti e ipnotizzi con un fascino non relativizzato al suo statuto di mera apparenza, la spiritualità del filosofo finalmente dedito alla "dialettica superiore" è invece stabile, in quanto tutta interiorizzata e rivolta all'intelligibile, per così dire risolta, svincolata dall'incontro occasionale con la bellezza esteriore. In ultima battuta, le forme/impressioni avventizie possono non dar luogo a esito tragico, nel caso in cui lo spirito riesca ad attraversarle senza farsene uccidere. Praticando la via negativa della scepsi, lo spirito supera le sue forme espressive ritornando a sé e ricongiungendosi con l'Uno come ἄπρητον: supera appunto il tragico che da quelle forme dipende.

Certes il y a avait encore chez Plotin trop d'optimisme naïf et de dogmatisme foncier pour qu'il regardât ce devenir comme une lutte tragique entre la génialité créatrice de la conscience et les formes stéréotypées où elle se débat. Mais il n'en a pas moins senti – sa Dialectique nous le prouve implicitement – qu'il existe un drame de la culture spirituelle, que notre vie intérieure dépend de ces *επακτα* [réalités étrangères] qui la tuent, que la Mort est par suite, dans une certaine mesure, immanente à la Vie et que, suivant le mot de Goethe, la Forme, qui est dans l'esprit, est la sœur des contenus, qui sont dans l'âme.⁶

E ancora, in un articolo di poco successivo sul misticismo russo (proveniente dal cristianesimo ortodosso, prevalentemente esicasta, che condivide con Bergson lo stesso sostrato neoplatonico, mediato dallo Pseudo-Areopagita):

Le tragique de la culture spirituelle réside précisément dans un contraste douloureux entre l'inadéquation irrémédiable des formes solides et des œuvres objectives à la vie intérieure, et la nécessité profonde de ces formes sans lesquelles la spiritualité se dissout dans un néant ineffable;

⁶ *Ivi*, p. 127.

*et toute doctrine – impressionnisme ou plasticisme, mysticisme intégral ou technicisme intégral – qui abolit l'un des deux termes du contraste, nous apparaît comme une unilatéralité optimiste.*⁷

Lo spirito, insomma, necessita di un'esteriorità materiale per potersi esprimere, ma in questa esteriorità si disperde e dissangua. Si dirà anni dopo nella tesi dottorale complementare *Valeur et signification de la mauvaise conscience* (1933): «la vita cerca delle forme e uno stile per esprimersi; ma le forme e gli stili si ritorcono contro la vita; così la religione soccombe ai dogmi, la morale ai “gesti” e il diritto al formalismo dei codici; i ricordi costituiti, infine, uccidono la memoria costituente». Da ciò si desume che «la “tragedia della cultura” è, per forza di cose, una tragedia dell'espressione»⁸, e in particolare, dell'espressione concettuale (*Begriff*). Per aggirare questa tragedia ci vorrebbe un prodigio: vincere il predominio del linguaggio e di ogni facile analogia del non-linguistico con il *logos*. Per questo passaggio, che si compirà negli studi su Debussy, i tempi erano ancora prematuri. Dobbiamo innanzitutto addentrarci nella fonte simmeliana per comprendere i suoi rapporti con la filosofia della musica di Jankélévitch.

2.3 Tragedia della cultura e *Lebensanschauung* in Georg Simmel

Il secondo articolo prodotto immediatamente a ridosso del primo è, come si è detto, *Georg Simmel: philosophe de la vie*, dato alle stampe in due numeri nel 1925 sull'illustre *Revue de Métaphysique et de Morale*. Recuperando il vitalismo romantico di Schelling e Bergson, Simmel delinea una «vera e propria metafisica della vita». Una “metafisica”, tuttavia, che Jankélévitch dota di un senso completamente mutato: «la morte, l'amore, la morale saranno per lui “metafisica”, in quanto atti di esistenza, in cui avviene un'interruzione, uno scarto, un salto di piano, e si esprimono singole avventure e esperienze di contrasto, di resistenza, di abbandono nei confronti del mondo»⁹. Metafisica non è più, già a partire da Bergson, il classico razionalismo meccanicistico, ma una dimensione “tutt'altra”, metempirica, del pensiero vissuto – qui diversamente da Bergson – *nell'esistenza*: «la filosofia della vita è, per dir così, il compimento naturale e l'efflorescenza spontanea del relativismo morale, sociologico, estetico e religioso [del primo Simmel]»¹⁰. Ora, nell'ultimo Simmel l'intuizione della vita era già implicita nelle premesse poste dalla tragedia della cultura: «la “tragedia della cultura spirituale” (“Die Tragik der geistigen Kultur”) consiste appunto nel fatto che la negazione della vita

⁷ ID., *Les thèmes mystiques dans la pensée russe contemporaine*, in «Mélanges publiés en l'honneur de Paul Boyer», Institut d'Études Slaves, Honoré Champion, Paris 1925, pp. 127-128.

⁸ ID., *La cattiva coscienza*, D. Discipio (cur.), Dedalo, Bari 2000, p. 153.

⁹ L. BOELLA, *Introduzione*, in V. JANKÉLÉVITCH, *Georg Simmel. Filosofo della vita*, L. Boella (cur.), Mimesis, Milano 2013, p. 17.

¹⁰ *Ivi*, p. 23.

è inerente alla vita stessa, e che *il vitale, per realizzarsi, ha bisogno della propria antitesi – che lo uccide*» (GS, 68):

invade la nostra coscienza mano a mano che essa si esterna in determinazioni positive [...] questa antitesi della vita, preformata all'interno *della vita*, ci invade tanto più facilmente, e ci *uccide* tanto più velocemente, quanto più la riflessione discorsiva, prodotto raffinato e prezioso dell'evoluzione umana, elabora i nostri valori morali, estetici o religiosi. (GS, 72)

La tragedia della cultura, pertanto, come concezione relativistica secondo cui la vitalità di ogni espressione culturale prepara all'estenuazione della stessa, ingloba e traspone a un livello metaforico una tematica di per sé differente: l'immanenza tanato-vitale della morte nella vita. Vi è un nesso profondo, nell'opera simmeliana, tra *Philosophische Kultur* (1911) e *Lebensanschauung* (1918). L'articolo jankélévitchiano sulla *Lebenphilosophische* fu riedito postumo, con titolo *Acoustique interne*, come introduzione a una traduzione di Simmel, *La Tragédie de la Culture: et autres essais* (1988), comprensiva del capitolo *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* tratto da *Philosophische Kultur*. Inutile insistere ulteriormente per mostrare che i passi sopra menzionati sono tutt'altro che accidentali: il tema tragico è intrinsecamente connesso all'intuizione dell'unità inscindibile della vita con la morte.

La metafisica della vita non è che l'altro lato di quella metafisica della morte che, sorta dalle riflessioni di Pascal e dagli studi di Baader e Bichat, interessa gran parte del pensiero novecentesco, da Rilke (1903, 1910), Scheler (1911-1916), Heidegger (1927), fino a Bataille (1957) e a Foucault (1963). Jankélévitch ereditò lo spunto soprattutto dal padre Samuel, a sua volta influenzato dalla Scuola di Montpellier. Vladimir ricorderà lo scritto paterno *Le Phénomène vital* (1909), dove si sostiene l'origine «endogena» del cancro come degenerazione «embiotica» dell'organismo (QPI, 144).

La morte non è pertanto solo un limite esterno, e in qualche modo spaziale, che determina la vita esclusivamente dal di fuori, ma è legata alla vita dal di dentro e a priori e, benché ne sia l'antitesi materiale, ne procede del tutto naturalmente e quasi organicamente. La vita comprende dunque la sua propria negazione, che dico, il contraddittorio logico della vita è immanente alla vita stessa, e si combina con quella in una sintesi assolutamente irriducibile all'analisi discorsiva. (QPI, 63)

Si compie a questo livello il primo significativo smarcamento di Simmel e di Jankélévitch da Bergson. Il Nobel riteneva, in forza di una finale e gioiosa speranza, di poter superare l'ostacolo della morte, la finitezza e la *Mittelstellung* simmeliana. «È come se egli», scriveva Simmel su Bergson, «non avesse affatto notato ciò che vi è di tragico nel fatto che la vita, solo per poter esistere, deve mutarsi in non-vita»¹¹. L'originalità di Simmel risiede appunto, corrispondentemente alla medicina moderna,

¹¹ G. SIMMEL, *Henri Bergson*, in «aut aut», 204 (1984), p. 22.

nell'aver "interiorizzato" la negazione della vita ritenendo che la morte sia *dentro* la vita stessa. Dall'altro lato, è anche vero che «la relazione armoniosa della vita e della morte è il solo vero assoluto a cui una "metafisica vitalista" possa pervenire» (GS, 66).

Come in Bergson, ciò che nella tragedia interviene come "morte" e come "vita" è, rispettivamente, l'oggetto e il soggetto; contro Bergson, nondimeno, la morte nell'oggettivazione, che produce il tragico, sembra inaggrabile. Soggetto e oggetto sono indissolubilmente interrelati. «Mi sembra che la disgiunzione interna tra mondo reale – cioè vitale – e mondo meccanicistico crei un abisso tra premesse soggettive e risultati oggettivi del nostro agire e che Bergson non riesca a trovare un ponte per superarlo»¹². Similmente, nelle *Sedici lezioni berlinesi* Simmel concludeva che Kant avrebbe avuto il merito di trasporre la questione epistemologica da un sensismo superficiale alla statuizione di forme innate, ma concludeva che l'apriori kantiano rimaneva niente di più che un'astrazione ancora vagamente dogmatica e universalistica: l'idealismo trascendentale sarebbe stato incapace di ammettere una intuizione che desse accesso immediato a un Assoluto, che non fosse né il soggetto puro né l'oggetto puro, ma la vita stessa, intesa ora come punto mediano di relazione tra le due polarità ed equilibrio instabile del conoscere.

La relazione tra soggetto e oggetto non è più da intendere come conciliazione statica, ma come combinazione dinamica (come "oscillazione", avrebbe detto Jean Wahl) delle forme con contenuti esperienziali sempre nuovi, su cui le forme devono di volta in volta modellarsi. Le forme "a priori" non sono degli universali dati *sub specie eternitatis*, ma dipendono dal mutevole ambiente storico-sociale cui appartengono. Sono "plastiche". A riguardo, nella lettera del 4 settembre del 1923, Jankélévitch confessava clandestinamente la «incomparable supériorité de Simmel par rapport à Bergson»¹³: solo Simmel ha intuito che la vita concilia il "contenuto" (*Inhalt*) con la "forma" (*Form*) come limitazione (*Begrenztheit*), come confine costantemente sorpassato da nuovi contenuti (*Grenzüberschreitung*). Nella lettera precedente afferma che la vita presuppone dei contenuti che facciano esplodere le strutture che tentino via via di informarli, superandole e ricomponendosi in un quadro sempre diverso e più ampio. La vita si limita formalmente, ma solo per autotrascendersi in "più-vita" (*Mehr-Leben*) o in "più-che-vita" (*Mehr-als-Leben*): come volontà di potenza, essa non tende solo alla conservazione, ma ad accrescersi indefinitamente, anche al prezzo di entrare in urto con se stessa e generare la morte.

Al contrario di Bergson, il quale avrebbe risolutamente estirpato le forme intellettuali epurando il flusso di contenuti da ogni determinazione e mediazione dialettica, Simmel sintetizza dunque le antitesi: come egli riconosce l'impossibile-necessario della morte nella vita, così ammette la

¹² *Ibidem*.

¹³ V. JANKÉLÉVITCH, *Une vie en toutes lettres (lettres à Louis Beauduc 1923-1980)*, cit., p. 65.

limitazione negativa delle forme enunciabili sui contenuti e la tragedia dell'espressione che ne consegue. Per Simmel la forma «non è solo un segno innegabile di progresso, non fiorisce solo nell'uomo civilizzato come prodotto raffinato di una lunga evoluzione, ma affonda le sue radici nel profondo della nostra vita spirituale» (GS, 76). È cioè coesenziale allo spirito. La cultura razionalista occidentale – come possiamo leggere nelle ultime pagine dell'articolo – era destinata al suo crepuscolo fin dal principio.

Nella lettera del 4 settembre del 1923, il ripristino delle forme, ammesse nella loro plasticità, serviva originariamente a rispondere alle obiezioni degli intellettualisti e a risolvere alcune difficoltà insite nel bergsonismo. Per non ricadere nel partito contrario dell'intellettualismo, ogni affermazione univoca veniva delusa assumendo entrambi i corni della questione: la vita si sostanzializzerebbe se e solo se non fosse che pura mobilità e non anche immobilità formale, come in realtà essa è. Jankélévitch si difendeva dalla stessa accusa che fu generalmente mossa ad Eraclito e a Bergson: di ipostatizzare il divenire spirituale. La “filosofia della vita” non è da confondere con una metafisica di stampo eracliteo, che tanta esclusività conferiva alla legge del cambiamento: come gli opposti confluiscono in una *coincidentia*, così l'eraclitismo, ponendosi in posizione diametralmente opposta all'eleatismo, finisce per apparire come sua necessaria controparte integrativa, esponendosi pienamente ai colpi avversari. Occorreva un modo di pensare *altro*. «Dando alla forma la plasticità e la mobilità della vita, Simmel rompe con il razionalismo integrale per avvicinarsi a Bergson; lasciando alla forma una perennità relativa, ripudia l'eraclitismo assoluto», e così «prende posizione tra i due dogmatismi che la sua critica morale ed epistemologica aveva già respinto come facce di una stessa medaglia» (GS, 80).

Le applicazioni nel campo dell'arte della teoresi simmeliana sono feconde. Del processo di fissazione del limite formale e di superamento del limite da parte di nuovi contenuti affettivi in nuovi stilemi, fornisce esemplificazione il genere aperto della Fantasia in Robert Schumann: in lui «la forma» – assimilata al tema – «evolve, ondeggia, sparisce, per riapparire dopo sinuose metamorfosi, e gioca capricciosamente con i contenuti, che la dilatano e che essa comprime senza tregua entro i suoi limiti flessibili ed elastici» (GS, 55). Il che avviene in modo completamente diverso dallo sviluppo musicale classico, che come un ragionamento guiderebbe le premesse iniziali a una conclusione prevedibile. Anni dopo, quando la svolta anti-tedesca porterà a prediligere la musica francese, Jankélévitch vedrà parimenti nel simbolo debussiano dell'acqua (si pensi in testa a tutto a *La Mer*) un emblema di relativismo simmeliano: con le sue infinite metamorfosi, «al contempo informe e multiforme, l'acqua non è forse la forma informe per eccellenza?» (VMMD, 34). Forma che si rifà ad ogni battuta, forma plastica e ritmicamente fluida. Come non notare in tale concezione del ritmo (*rythmòs*) come

“struttura” fluida (derivando da *rein*, “fluire”) ma formale, come argine al puro flusso del divenire bergsoniano e del fiume di Eraclito, l’ombra della Ritmoanalisi di Bachelard e delle analisi linguistiche di Werner Jaeger (1933) ed Émile Benveniste (1966)? Sembra poi che Jankélévitch distingua, in merito alla musica moderna, un relativismo “compiuto” da un relativismo “incompiuto”: la distruzione delle forme musicali, cioè dei moduli espressivi tradizionali, può tanto naufragare nel difforme quanto ritornare all’informe per attingere la creazione di ogni nuova forma possibile, a sua volta mai chiusa, mai compiuta. L’Amorfo è infatti la fonte virtuale delle forme. «La forma perseguitata in tal modo, rigenerandosi all’infinito, nei creatori di genio fa sì che la disintegrazione delle determinazioni, lunghi dall’essere meramente distruttiva, possa fondare una bellezza nuova e insolita» (MI, 36). Come leggiamo sempre nella lettera del 4 settembre, relativizzare il divenire, per evitare di porre il divenire come essenza fissa della vita, significava ammettere che la vita non sia solo un mero flusso di eventi, ma che preveda anche una tendenza all’ordinamento formale: ma la forma – come evidenzierà meglio l’eterogenesi processuale di Félix Guattari in *Chaosmose* (1992) – non si genera semplicemente dal rumore e dal caos, ma simultaneamente *con* il caos, in osmosi con il caos, ritorna costantemente al caos e si rigenera come nuovo ordine dissonante. In una conversazione con Bérlowitz, allieva e scrittrice, Jankélévitch riconoscerà che «soprattutto Liszt, nel quale tutto il XIX secolo s’incarna e si riassume con le sue inquietudini, i suoi slanci e i suoi fervori, fa esplodere le forme musicali [...]. Il XIX secolo, infatti», dopo il ’48, «è il secolo della rapsodia, proprio com’è il secolo delle nazionalità; e come il principio delle nazionalità prepara la disgregazione della monarchia austro-ungarica e l’emancipazione linguistica delle nazioni asservite, così il principio della rapsodia disgrega il carattere monolitico della tradizione sinfonica». Insomma: «in contrasto con l’universalismo astratto della sinfonia e dell’autocrazia monolitica, lo spirito di rapsodia afferma i diritti delle particolarità nazionali e persino provinciali, e lascia cantare i popoli» (QPI, 177). La libertà potenzialmente illimitata dell’artista necessita di formule convenzionali riconoscibili per farsi comprendere, ma sta all’ispirazione di tanto in tanto trasgredirle, per creare all’occasione nuove grammatiche espressive. Il limite dell’ostacolo è organo dello slancio geniale. La fluidità delle forme rinvia al concetto di *humour*, non per niente anch’esso dotato di un significato insieme teoretico-esistenziale ed estetico. *Humoreske* è il titolo di una composizione per piano di Schumann del 1839, la prima del genere. Nell’uso filosofico che Jankélévitch fa di questa parola, lo *humour* indica un livello di discorso superiore all’ironia. Mentre l’ironia della torpedine platonico-socratica non è che un *escamotage* retorico consistente nel fingere di essere d’accordo con l’interlocutore per difendere dogmaticamente la propria tesi, smantellando quella avversaria con il portarla maieuticamente in contraddizione, lo *humour*, come «ironia dell’ironia», non obbedisce a seri intenti di riedificazione. Non è da confondere con il comico. A maggior ragione, non è un

sarcasmo volterriano, né cinismo, ma una forma di leggerezza e di sano pudore. Rinvia altrove. L'umorista non tenta di piegare l'altro alla propria verità, che non possiede, ma vuole comprenderlo umilmente per un sentimento di un ecumenismo dato dalla comune ignoranza. Lo *humour* non è una forma di derisione altezzosa né una finta accondiscendenza che nasconde un pensiero discorde, e neppure una nescienza in realtà sapienziale per via indiretta e negativa, *a contrario*, non presupponendo alcuna tesi da insegnare. Con questa auto-ironia jeanpauliana¹⁴, la coscienza non si irreggimenta in un metodo, né presuppone un sapere concettuale, ma carica del dubbio, aperta al dialogo, pensa come se fosse in esilio, in viaggio, «eternamente in cammino»¹⁵. Ai margini della strada. L'umorista scettico intraprende, come Musorgskij, una *Promenade* fluida come un ruscello, senza idoli o sistemi di riferimento, miti, tabù o ideologie in cui radicarsi: nomade, è sempre diretto verso il chimerico, «lontano orizzonte» della verità, inquieto, tollerante e libero – con quel sorriso tra il riso e il pianto, con quel passo goffo e malinconico di Charlie Chaplin nei panni di Charlot.

C'è infatti un passo da compiere per passare dalla metafora alla litote: da una retorica che sa di mancare la verità ma che pure riafferma la verità di questa mancanza, che si è già “abbassata” ma che contempla ancora affermativamente il suo abbassamento, a una retorica che riesce a sorridere della propria nostalgia di una verità mancante.¹⁶

La verità dell'umorista è dis-parente, impossedibile: «[elle c'est] la conscience de la révélation par laquelle l'absolu, dans un moment fugitif, se réalise et du même coup se détruit»¹⁷. Lo *humour* si colora così di una venatura tragica: è il regime del discontinuo e del *décousu* che si risolve, tanto nella musica di Debussy e di Satie, quanto nel pensiero di Jankélévitch, in uno stile per variazioni ripetitivo se non anche maniaco-ossessivo nel suo ritornare allo stesso tema, alla stessa “idea fissa”. Al sistema puramente formale e al dialogo scritto, lineare e deduttivo, che congiunge in successione premesse e conclusioni, l'umorista, amico del tempo, oppone l'aforisma puntuale e laconico come linguaggio dell'Occasione, o “situazionale”, inseguendo nella quotidianità le mutevoli circostanze della vita.

¹⁴ Cfr. V. CISBANI, *Umore e sublime in Jean Paul Richter*, Nuova Cultura, Roma 2012, pp. 13, 25-26: «Secondo il Richter la sensibilità permette allo stile», segnatamente allo stile umoristico, «di esporre il molteplice, operando dunque su un piano prettamente estetico-creativo piuttosto che su quello dell'elaborazione intellettuale». «La teoria romantica dell'ironia si inserisce così nella generale polemica del Romanticismo contro l'hegelismo come sistema assoluto, compiuto e chiuso, avente come condizioni essenziali l'ideale, il ciclico, il potenziato, il classico» e contro quella secolarizzazione «che riduce il divino a oggetto di una speculazione razionale al termine della quale di esso non rimane che l'assenza». Anche Pirandello riprende la radice etimologica di “umorismo”, ricollegandola alla teoria ippocratica degli umori, con lo scopo di scomporre l'ordine retorico tradizionale. Cfr. L. PIRANDELLO, *L'umorismo* (1908), Mondadori, Milano 1992, pp. 39, 139.

¹⁵ V. JANKÉLÉVITCH, *Conversation avec Ch. Delacampagne et R. Maggiori* (4 novembre 1979), in *Entretiens avec Le Monde, 1. Philosophies*, La Découverte et Journal Le Monde, Paris 1984, p. 129.

¹⁶ P. A. ROVATTI, *Elogio della litote*, in «aut aut», 270 (1995), p. 82; poi tradotto in francese in *In dialogo con/En dialogue avec Vladimir Jankélévitch*, Vrin/Mimesis, Paris 2009, pp. 109-118.

¹⁷ V. JANKÉLÉVITCH, *L'ironie*, Flammarion, Paris 1964, p. 19.

Capitolo 3. Per un superamento delle semantiche estetologiche

3.1 La demolizione dell'onto-teologia musicale

«Non si pensa “la musica”; per contro si può pensare secondo la musica, o in musica, o musicalmente – essendo la musica piuttosto un avverbio di modo del pensiero», non già un complemento oggetto (MI, 86): «non si dovrebbe scrivere “sulla” musica, ma “con” la musica e musicalmente – restare complici del suo mistero» (QPI, 201). Da questo manifesto, lapidario e tuttavia paradigmatico di una nuova pista d'indagine, appare chiara la demarcazione tra due antipodali modalità di comprensione del fenomeno musicale. La prima è la via tradizionale dell'estetica, della storiografia e della musicologia descrittiva, fondata, come la scienza positiva in Bergson, su un'analisi astratta di simboli e concetti. Questa via scinde la teoria dalla pratica, limitandosi a disputare eruditamente “intorno” alla tecnica musicale, come correndo lungo una circonferenza ugualmente distante dal suo centro che ne è il cuore, vale a dire, senza immedesimarsi con la musica ma mantenendo uno sguardo di sorvolo distaccato, esterno e pertanto dualisticamente estraneo al suo oggetto. La seconda modalità, invece, che mira a scrivere “con” la musica, ovvero in modo musicale e polifonico, *flamboyant*, abolendo estaticamente ogni distinzione e prossimità spaziale del soggetto allo stesso livello di durata del contenuto intuito, è il metodo della Filosofia della Musica: «a condizione, si badi bene, che nella preposizione “della” si senta risuonare non il genitivo oggettivo della filosofia che discetta “sulla” musica, ma il genitivo soggettivo della filosofia che nasce *e pensa “dalla” musica*»¹. Non si tratta più di applicare alla musica una teoria filosofica precostituita, ma di mettere in discussione la filosofia attraverso l'ascolto musicale: non è la filosofia che specula sulla musica, ma è la musica che fa filosofia. Nulla a che vedere, dunque, con l'approccio, contestato da Blanchot, caratteristico dell'ermeneutica heideggeriana: un pensiero realmente poetante, che voglia entrare in un rapporto immediato con l'esistenza e con la vita affettivo-emotiva, è possibile solo con una integrale dissoluzione del discorso filosofico-concettuale nel linguaggio poetico. Lo stesso si può dire del pensiero musicante nei riguardi della musica. Confessava il Nostro: «quando lascio la scrivania per sedermi di nuovo davanti allo strumento, mi chiedo se lo avevo lasciato per davvero. Una volta al pianoforte, talora mi interrompo per annotare un'idea che non voglio lasciar perdere e che non necessariamente riguarda la musica» (QPI, 201).

¹ E. LISCIANI-PETRINI, *Introduzione*, in V. JANKÉLÉVITCH, *Da qualche parte nell'incompiuto*, tr. it di V. Zini e introduzione di E. Lisciani-Petrini, Einaudi, Trento 2012, p. XXII.

Sembrerebbe all'opera una identificazione simpatetica tra oggetto e pensiero che rimanda all'immediatezza dell'intuizione semplice di Bergson. Ne risulta un pensiero inafferrabile tanto quanto il suo oggetto, un nuovo metodo fondato su una euristica capace di accogliere simultaneamente, con un atto di oscillazione, le opposte contraddizioni del vivere, non per risolverle ma per assecondare l'andamento equivoco della musica all'interno della comune dimensione della durata: «questa particolarità delle cose dell'anima esigerà da noi un metodo del tutto paradossale» (HB, 20). Il paradosso consiste nel fatto che il pensiero dovrà necessariamente avere un referente, in quanto pensiero *di* qualcosa, divenendo discorso, e per di più discorso sulla musica, che è l'antagonista del discorso. Jankélévitch è il primo a riconoscere «le paradoxe constant d'une réflexion et d'un discours sur la musique»², che si risolve in una acrobazia perpetua, giocata tra musica e filosofia, per esprimere ciò che ripugna, pena i malintesi, al discorso articolato³. Se il senso della composizione si esaurisce nel suono ritmato, il paradosso consiste nel trascendere il linguaggio attraverso il linguaggio, introducendo a una nuova percezione del non-linguistico mediante allusioni linguistiche.

Né il pensiero discorsivo può (o dovrebbe) normativizzare il pensiero musicale, né il pensiero musicale è un pensiero coerente e semioticamente interpretabile: «sarebbe indubbiamente ben poco debussista attribuire a Debussy un sistema filosofico» (VMMD, 23). Come ebbe a scrivere l'intervistatore Louis Schneider sulla *Revue d'histoire et de critique musicale* alla vigilia di *Pelléas et Mélisande* (aprile 1902): «Claude Debussy, che ho fatto parlare e ho lasciato parlare, si compiace di non avere un sistema musicale; non capisce nemmeno come se ne possa avere uno. Afferma inoltre che coloro che pretendono di averlo non lo mettono affatto in pratica mentre scrivono, perché le teorie nascono solo dopo che le opere sono state create»⁴. In un documento noto a Jankélévitch, Debussy in persona raccomandava all'amico Ernest Guiraud: «la teoria non esiste, basta saper ascoltare. Il piacere

² Intervista rilasciata a Hyafil, in *Diapason*, n. 243, ottobre 1979. Ora in *Présence de Vladimir Jankélévitch. Le charme et l'occasion*, F. Schwab (cur.), Beauchesne, Paris 2010, p. 385.

³ Cfr. P. A. ROVATTI, *L'esercizio del silenzio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1992, pp. 7-8: «è dunque in gioco un modo di pensare; non un metodo di pensiero, piuttosto un disporsi, un esercizio [...] Se l'esercizio introduce subito una tonalità antispesulativa e un tratto etico (posto che possiamo chiamare ancora con questo nome qualcosa che identifichi la filosofia con una messa a repentaglio di se stessi), se ciò che chiede di esercitarsi è in definitiva un ascolto, se questo ascolto non è il riuscire a porgere l'orecchio a una voce interiore, ma semmai l'uscire dalla gabbia (filosofica) del nostro incancellabile Io immaginario», il silenzio da esercitare è «l'*horror vacui* che alimenta la parola filosofica», dal di dentro, come metafora, per «imparare ad arrestarci dinanzi all'automatismo del discorso concettuale, a scansare l'effetto di verità che sembra implicito nella parola filosofica, a sospendere, a distanziare questa parola che in definitiva resta sempre auratica: silenzio come sospensione della validità della parola filosofica».

⁴ C. DEBUSSY, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, E. Restagno (cur.), tr. it. di A. Battaglia, il Saggiatore, Milano 2018, p. 253. Fonte preziosa per ricostruire il pensiero estetico di Debussy, la raccolta degli scritti di critica musicale redatti dallo stesso Debussy e usciti in rivista tra il 1901 e il 1917 che passa sotto il titolo di *Monsieur Croche antidilettante* (*alter ego* del compositore, memore del Monsieur Teste di Valéry), ha avuto una gestazione editoriale complessa di cui è bene tener conto, anche per capire quali testi potessero essere effettivamente noti a Jankélévitch. La prima pubblicazione in francese (parziale) risale al 1921. Si dovette attendere il 1971 per vedere restituita, a cura di F. Lesure, l'integralità dell'opera critica di Debussy in successione cronologica e comprensiva delle interviste, seguita da una seconda edizione nel 1987.

fa legge»⁵. «Bisogna cercare la disciplina nella libertà e non nelle formule di una filosofia diventata caduca e buona solo per i deboli. Non ascolti i consigli di nessuno se non del vento che passa e racconta la storia del mondo»⁶. Memore dell'Expo parigino del 1889, in cui lo aveva colpito il kampong e aveva ascoltato un gamelan e osservato le danze delle Bedayas, Debussy scriverà, tempo dopo, che occorre imitare il contrappunto dei giavanesi, «incantevoli piccoli popoli che impararono la musica semplicemente come si impara a respirare» e il cui «conservatorio è il ritmo eterno del mare, il vento tra le foglie e i mille minuti rumori che hanno ascoltato con attenzione, senza mai consultare trattati arbitrari»⁷. Perciò Berlowitz acutamente chiosava: «tra il logos e la musica», soprattutto la musica come μέλος e temporalità, «c'è un vecchio contenzioso da regolare, una venerabile concorrenza...» (QPI, 156): «il rumore delle parole, che porta con sé il senso e lo comunica agli altri, questo rumore che fa, sembra, la dignità dell'uomo pensante, non solo non è tollerato dalla musica, ma questa lo considera quasi un sacrilegio» (QPI, 155). La musica pura «non accetta di coesistere col discorso», impone il silenzio alla sorda loquacità del filosofo. Dall'altro lato, in una cultura razionalista come quella moderna, «se la musica è vista con sospetto è, indubbiamente, perché svaluta il discorso» (QPI, 156). La stessa pedanteria filologico-musicologica, continua Berlowitz, tende a misconoscerla, sottraendosi all'imbarazzo dello *charme* ripiegando su burocratiche analisi tecniche, più agevolmente discutibili con un preteso spirito di imparzialità. Analogamente si esprimeva Debussy contro i critici d'arte (*La Revue blanche*, 1° aprile 1901): ignari delle «impressioni sincere lealmente vissute», dei «movimenti che le hanno fatte nascere [le opere] e [del]la vita interiore che c'è dentro», essi «spiegano, smontano» come un curioso orologio «e, a freddo, uccidono il mistero: è più comodo, e così dopo si può parlare»⁸. Il dottrinarismo, per non arrossire, svia e parla sempre d'altro, per lo più di aneddoti: della biografia del compositore, della sua influenza storica, delle implicazioni letterarie o artistiche. «Purtroppo la musica in se stessa è un *non-so-che*, inafferrabile quanto il mistero dell'atto creativo» (MI, 88). Si conosce appena il suo prima e il suo dopo, la psicologia dell'artista e il suo prodotto. E dunque, come parlare dell'inesprimibile? Qualsiasi tentativo di delineare una filosofia della musica, di imporre un dire sull'anti-dire, non è che un pericoloso volteggio sull'abisso dell'ineffabile: i discorsi resteranno sempre al margine di una questione di per sé inattingibile e impalpabile.

⁵ E. LOCKSPEISER, *Debussy. La vita e l'opera* (1962, 1965), tr. it. di D. de' Paoli, Rusconi, Milano 1983, p. 538. Nella prefazione allo studio di Jarocinski, Jankélévitch definiva lo studio di Lockspeiser «il lavoro più considerevole e più importante consacrato a Debussy». V. JANKÉLÉVITCH, *Prefazione. Il Debussy di Jarocinski*, in S. JAROCINSKI, *Debussy. Impressionismo e simbolismo* (1971), tr. it. di M. G. D'Alessandro, Discanto, Fiesole 1980, p. VII.

⁶ C. DEBUSSY, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, cit., p. 68.

⁷ *Ivi*, p. 216.

⁸ *Ivi*, p. 43.

Ci si è chiesti⁹ come dar conto della coesistenza, in Jankélévitch, di argomenti e di interessi apparentemente così eterogenei, che sul filo rosso del tempo o dell'istante spaziano dalla gnoseologia alla metafisica, dalla morale e all'estetica, dalla filosofia alla critica musicale e alla pratica pianistica, fino all'impegno civile. Ora, questa preoccupazione analitica è fondamentalmente viziata da una concezione moderna e tutta occidentale della specializzazione del sapere, che molto risente del paradigma della divisione del lavoro. In Jankélévitch, al contrario, il sapere costituisce una totalità unitaria. Qui il dilettantismo non c'entra nulla: le conoscenze di Jankélévitch in fatto di musica sono indiscutibili e note a chiunque abbia reale contezza della formazione dell'autore. Egli si rifà piuttosto al metodo analogico di Ravaisson e soprattutto al modello bergsoniano che vede nel "sapere vivente" di pensatori russi come Solov'ëv e Simon Frank l'ultimo compimento di quello. Alla domanda: «Quale rapporto vedete tra la filosofia e la musica?», Jankélévitch rispose: «È una questione che non mi ero posto»¹⁰. Interrogarsene significherebbe uscire dal piacere innocente della musica per entrare nei confini della riflessione filosofica, che problematizza ciò che in realtà «va de soi». Non interrogarsene troppo significa invece rispettare i limiti del razionalismo, senza pretendere di giudicare moralmente il matrimonio di filosofia e musica.

È a questa nuova disciplina, la Filosofia della Musica, che intende introdurre, quasi pionieristicamente, *La musique et l'ineffable* (1961). La portata eversiva è subito palmare: assistiamo di fatto a una decostruzione dell'intellettualismo storicamente sedimentato nella riflessione musicale di indirizzo metafisico classico, che da Pitagora e Platone si estende fino a Leibniz, Kant, Hegel e Schopenhauer e che si arresta in parte solo in Nietzsche. Iniziamo ad esaminarne e commentare le prime pagine.

Dai suoi albori, con Platone, l'intellettualismo avrebbe condotto a misconoscere e a svalutare un fenomeno radicalmente non-intellettuale. Una certa "etica della musica" formulata nello *Ione*, nella *Repubblica* e nelle *Leggi* epurava una parte considerevole dalla μουσική τέχνη, quella melodica, che nella modernità avrebbe assunto il risalto maggiore: contrariamente alla disciplina imposta dalle armonie doriche e dalla antica monodia, immagine della Monade, modulata uniformemente dalla lira e dalla cetra dell'Apollo-Helios secondo una "metretica" assiologicamente fondata su una razionalità virile, la musica polifonica susseguente alla riforma dei generi di Timoteo, la musica dei trigoni e dei pectidi, dell'*aulos* di Marsia, degli ebbri seguaci di Dioniso, del lamentoso e lascivo Oriente, è giudicata da Platone un'arte dal potere scabroso, seduttivo-incantatorio, particolarmente pestifero per

⁹ Cfr. J.-M. BROHM, *Les "partitions" de Vladimir Jankélévitch*, e PH. GROSOS, *Une œuvre bicéphale?*, in *Vladimir Jankélévitch*, F. Schwab, P.-A. Gutkin-Guinfolleau e J.-F. Rey (cur.), *Cahiers de L'Herne*, Paris 2023, pp. 114-117, 118-123.

¹⁰ V. JANKÉLÉVITCH, *Entretien*, in «L'Arc», 75 (1979), p. 11.

i buoni costumi dell'universo politico, ingannevole, infine, quanto la retorica dei logografi e dei sofisti. Ciò che è unico e unitario è buono, mentre il male ha il semblante della molteplicità. Nell'Atene del V secolo, dove l'individuo era assorbito negli interessi della collettività della *polis*, quando il singolo e la società erano ancora chiamati a conformarsi all'ordine cosmico secondo l'equazione tra verità e giustizia, era lecito purificare la Città-Stato dal fascino irrazionale delle Sirene e auspicare il ritorno solare di Orfeo, ovverosia di un'arte civilizzatrice e anti-edonistica che infondesse coraggio al guerriero, pietà al devoto e mitezza al cittadino, pacificandone le passioni con il renderlo retto, in armonioso accordo con il Bene in sé. L'intellettualismo eidetico pretendeva, in altri termini, che l'Essere fungesse da sostanza e da incrollabile fondamento del vivere comunitario, in tutte le sue manifestazioni culturali.

Il ruolo pedagogico e il carattere aritmetico attribuiti all'armonia da Platone e dai Pitagorici sarebbero venuti meno solo durante il periodo ellenistico con Plotino: svincolandosi dall'utilitarismo platonico, Plotino – gli riconosce Jankélévitch nella tesi – avrebbe scoperto il significato qualitativo e semplice, individuale e spirituale della musica come riforma interiore, come inizio della conversione dell'anima all'intelligibile. Ma la musica, per di più non considerata nella sua forma sensibile, non era che una mera propedeutica alla dialettica. Sarà proprio a partire da Plotino (*Enn.*, V, 8, I), soprattutto presso gli esegeti medievali (Clemente Alessandrino, Agostino nel *De musica*, Richard Rolle d'Hampole), che una tale estetica comporterà l'elaborazione di una semiosi del linguaggio musicale, dove gli elementi sonori assumono una valenza simbolica in quanto dotati di significato "allegorico", capace cioè di rimandare ad altro da sé, a una trascendenza posta al di fuori e al di sopra della sensibilità e conoscibile, o riconoscibile *a posteriori*, come essenza concettuale e dogma teologico. Aggiungerei che la musica medievale denuncia il suo indissolubile legame con il linguaggio semantico (il suo logocentrismo) tanto nell'utilizzo esclusivo del canto quanto nella scelta di una notazione, già di origine greca, che si avvaleva delle prime lettere dell'alfabeto. Analogamente, è sintomatico che la notazione guidoniana sia stata ricavata dalle prime sillabe di ciascun verso dell'inno a San Giovanni Battista. Insomma, conclude Jankélévitch, «l'uomo, amante delle allegorie, ha cercato il significato della musica, non nel fenomeno sonoro, ma altrove» (MI 10): in un "oltremondo", celeste e soprannaturale, invisibile e inudibile, rispetto al quale l'espressione musicale concreta e sonora non farebbe che da specchio opaco, se non da schermo.

La stessa metafisica della musica (o "metamusica") di Schopenhauer, se ha avuto il merito di aver segnato l'inizio di una rivalutazione della musica strumentale come autonoma dal dramma e dalla lingua cantata, la riduceva però all'espressione di una ennesima essenza extra-musicale, la Volontà – essenza per di più provvista di un senso pessimisticamente irrazionale. Schopenhauer non è riuscito a invertire il rapporto tra musica e filosofia, rimanendo di fatto ancorato a una vecchia concezione di

metafisica generalistica. Jankélévitch definisce «arbitraria» e «metaforica» la concezione schopenhaueriana. Arbitraria nella misura in cui assegna un privilegio alla musica, solo in quanto non rappresentazionale, come unico accesso alla realtà noumenica, nonostante la sua natura fenomenica e temporale. «Questo favoritismo sarebbe comprensibile se il tempo fosse l'essenza dell'essere e la realtà realissima – ciò che dice Bergson, ma che Schopenhauer», fedele a Kant, «non dice affatto» (MI, 12). In secondo luogo, una simile metafisica della musica si basa su trasposizioni metaforiche che spostano il discorso dalla musica ad altre tematiche più familiari alla filosofia, ricorrendo a vaghe analogie con presunte strutture ontologiche o psicologiche, semantizzabili topograficamente sugli alti e i bassi del pentagramma e facilmente identificate con la specificità dell'entità acustica. «La “metafisica” della musica [...] riposa interamente su metafore» – su metafore ottiche, foriere di malintesi concettuali. «Ci vorrebbe un altro Bergson per vanificare i miraggi della spazializzazione dell'estetica musicale» (MI, 77). Seguendo Étienne Souriau (1947), le immagini visive suggerite dalle arti plastiche – essendo la vista il senso principale adibito alla comprensione – proiettano nella dimensione dello spazio la temporalità della musica. Queste immagini vengono terminologicamente tradotte in un *Mikrokosmos* di «Linee contro Punti»¹¹, in una infinita caterva di metafore spaziali (“struttura”, “piano”, “volume”, “linea/curva”, “disegno”, “forma”, “intervallo”, “colore/timbro”, etc.) la cui sinestesia viene fatta passare per reale. La profonda divergenza tra la musica e le arti figurative era stata rimarcata da Gisèle Brelet ne *Le temps musical* (1949): mentre l'arte figurativa compete con il mondo reale nel tentativo di raffigurare i colori e le forme e di sottrarle al loro carattere pratico e solo in alcuni casi rappresentativo, il suono è già intimamente artistico, possiede di per sé una «estetività naturale» che favorisce immediatamente una contemplazione disinteressata e non legata alla rappresentazione. L'origine ottica dei pregiudizi razionalisti, continua Jankélévitch, avrebbe condotto a formulare futili questioni (“pseudo-problemi”), su *che cosa* sia la musica o *dove* consista il suo potere espressivo, e a ricercare nelle partiture (si pensi a Bach) delle “simmetrie rimiche” deputate a istituire surrettizie reversibilità, più piacevoli all'occhio che all'orecchio, difatti ignorando il valore intrascendibile della successione temporale durante l'ascolto. L'appello alla “profondità” non fa che metaforizzare, in uno “spazio sonoro”, il lungo tempo necessario all'interpretazione degli infiniti sensi racchiusi nel brano. La durata vissuta viene così degradata a uno sterile mito visivo, secondo Bergson, o a un «visualismo», secondo Robert Siohan, autore degli *Horizons sonores* (1956): esito forse di una tradizione ellenica abituata a interpretare la verità come θεορία, come oggetto di visione contemplativa. Al contrario, «è l'ascolto», un ascolto quasi biblico, «che ci fa intravedere, rivelandola improvvisamente, l'ineffabile, invisibile ma udibile Kitez, e ci

¹¹ Brano n. 64 del *Mikrokosmos* di Béla Bartók.

trasporta di colpo in questa esoterica patria dello *Charme* e dell'incanto. L'ascolto supera immediatamente il limite dell'intellezione poetica» (MI, 101-102). È soltanto nelle Scritture, infatti, «che l'ascolto ha talora la precedenza sulla visione e Dio si rivela all'uomo, a tratti, come Parola» (MI, 127). Non come Verbo logico-significante – come suggerirebbe la traduzione greca – ma come «infigurabile suono»¹², la cui più grande lode è, piuttosto, il silenzio delle parole.

La musica considerata dai Platonici non come fine, ma come mezzo per innalzarsi alla virtù e agli archetipi, o concepita come armonia degli angeli e delle sfere celesti o còlta come oggettivazione di una cieca Volontà, non è che l'esito deformante prodotto dalla metafisica, a partire da Pitagora, nella speculazione sull'arte. L'arte si mostra, in ciascuno di questi casi, come una “manifestazione” o “rappresentazione” dell'incorporeo nella pallida ombra della sonorità fisicamente percepibile. Possiamo leggere qui in filigrana l'opposizione schellinghiana tra *allegoria* logica e *tautegoria* mitologica, destinata a giocare un ruolo di primo piano in tutta la riflessione jankélévitchiana già dalla lettura del capitolo VII de *L'Homme de désir* (1790) di Louise-Claude de Saint-Martin: come il mito nella “filosofia positiva” dello Schelling di *Philosophie der Mythologie* (1842), secondo cui la verità delle immagini mitiche risiede nel loro significato letterale e manifesto, allo stesso modo il “linguaggio” musicale non è allegorico né simbolico ma ha senso *in sé*, non significa altro da ciò che è sensibilmente.

E poiché il significato rimanda a un denotato esterno al significante, la musica, non riferendosi a nulla di univoco al di là di se stessa, in termini linguistici non possiede un significato formalmente determinato. La musica ha valore asemantico, o asemico, non semiotico. «Contro ogni dialettica o ermeneutica, guidata dalla tradizionale distinzione fra apparenza e sostanza, segno e senso, che mira a vedere negli enti», ovverosia nell'esistenza *effettiva* di qualcosa, «una simbologia allegorica o il rinvio ad una verità trascendente, il filosofo rivendica alla “splendida apparenza” il diritto di *significare* “in sé”»¹³. All'inverso del simbolo e dell'allegoria, nella tautegoria immagine e senso, esteriorità e interiorità coincidono. L'autoreferenzialità della semplice apparenza, il darsi di ciò che è nel suo *che c'è*, vanificando la domanda su *che cosa è*, implicando una liquidazione del discorso sull'Essere a favore dell'incontro con gli accidenti, costituisce una vera «inversione diametrica del platonismo»: «la riabilitazione dell'accidente caratterizza una certa filosofia modale che si disinteressa dell'essere per considerare invece soltanto le “maniere” d'essere di questo essere: il filosofo reintegra la caverna di ombre e di immagini riflesse, da cui aveva fatto fuggire i prigionieri»¹⁴. Emblematica è la quattordicesima massima dell'*Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) di

¹² Cfr. E. MATASSI, *Musica*, Guida, Napoli 2004, pp. 43-71.

¹³ E. LISCIANI-PETRINI, *Il velo di Iride*, in *Debussy e il mistero*, E. Lisciani Petrini (cur.), tr. it. di C. Migliaccio, SE, Milano 2012, p. 135.

¹⁴ *Ibidem*.

Baltasar Gracián y Morales, dove il gesuita dissidente «oppone la Circostanza alla Sostanza e la Maniera alla Cosa» (JNSQ, 7). Direbbe Étienne Souriau (1943): non c'è un Essere al di là degli specifici modi o maniere di essere, ma si danno solo molte «esistenze minori». Le singole apparenze, non alludendo biecamente ad altro, cessano di essere parvenze ingannevoli e vengono a restituire la piena evidenza dell'essenza stessa. Apparenza ed essenza, «misconosciute a turno, e ora riconosciute insieme», nella loro intima e tautologica identità: «a questo punto l'essenza è indivisibilmente una verità-che-appare» (JNSQ, 175).

Ora, è davvero possibile che la Bellezza sia tutta apparenza, non nel senso sminuito dell'esemplarismo platonico (non fidatevi delle 'apparenze') secondo cui εἰκών è *solo* l'ombra o il riflesso degli archetipi, bensì nel senso pregnante di Apparizione; che essa non sia affatto esibizione di *qualcos'altro*, rivelazione di ciò che è velato, epifania o teofania, ma semplice visibilità della forma; che non sia né incarnazione né incorporazione, bensì corporeità. (JNSQ, 318)

In quanto piacere dei sensi libero da preoccupazioni d'ordine pratico, «la musica non è forse», per chiosare Nietzsche, «un mezzo per recuperare tutte le energie del sensibile e di conseguenza l'intera natura dell'uomo?» (QPI, 204).

3.2 Allegoria e tautegoria, segreto e mistero

Nella prima monografia debussiana, *Debussy et le mystère* (1949), la distinzione tra allegoria e tautegoria, tra semanticità e asemanticità, tra segnicità e sensibilità, rappresentazione e presentazione, sembra prefigurata dalla distinzione tra «segreto» e «mistero»: il segreto è un «simbolo grammaticale», mentre il mistero è «pneumatico», reca un senso spirituale, anagogico (DM, 13). Il mistero è l'inconoscibile perché, si intende, nulla vi è da capire o da conoscere al di là di una fenomenicità senza causa, mentre il segreto è ciò che è sconosciuto allo stato attuale delle nostre competenze, ma che si potrà conoscere un giorno o l'altro, implicando una conoscibilità potenziale: è ontologicamente possibile decifrare il segreto ma, in certi casi, convenzionalmente non lecito profanarlo. Chi ne conosce il senso non permette che sia rivelato né divulgato. Il mistero è tale per natura, ma il segreto è tenuto sotto chiave, artificiosamente taciuto dal settario: se il segreto è mirato a confondere, misteriosa è una realtà che è *di per sé* confusa. Mentre il segreto isola egoisticamente l'iniziato e le società chiuse, il mistero instaura, nella condivisione di una dotta ignoranza, «un principio di fraterna simpatia e di comune umiltà» (DM, 13). Non bisogna sottovalutare la centralità del mistero tra i simbolisti, ed è appunto dal simbolismo che Debussy lo eredita consapevolmente. «In un'epoca in cui si perde, a poco a poco, il senso del mistero, occupati come siamo a sperimentare diversi sistemi di allenamento alla vita, era inevitabile che andasse perduto anche il senso della parola

“gusto” [...] il “gusto” fatto di sfumature e di delicatezza»¹⁵. «Dobbiamo sostenere l’idea che la bellezza di un’opera d’arte debba rimanere sempre misteriosa, nel senso che non si potrà mai capire esattamente “com’è fatta”. Manteniamo a ogni costo questa magia particolare alla musica. Per sua essenza, essa è l’arte che più di ogni altra è capace di contenerla»¹⁶. Il mistero, «fatto per essere venerato, non per essere risolto» (DM, 14), è lo specifico della musica, e più in particolare di quella musica che meglio esprima i due misteri fondamentali: il mistero del destino (angoscia, voluttà e morte) e il mistero del mezzogiorno (mistero dell’esistenza matura, della vita stessa). Questi sono i misteri contenuti nella musica di Debussy e soprattutto nel *Pelléas et Mélisande*, libretto di Maurice Maeterlinck musicato da Debussy tra gli anni 1893 e 1902¹⁷. Questi sono i misteri che marcano una superiorità su un Ravel più intellettualistico, al quale «piacevano le equazioni complicate, i rebus e i bizzarri problemi di contrappunto, che sono cose segrete» (DM, 14). Debussy sarebbe invece passato dall’occultismo ermetico-rosacrociano, comune moda di fine secolo tra i simbolisti, a un realismo del mistero, dalla mistificazione al misticismo. Mediante la percussione di Seconde dissonanti in registro grave, egli riesce a esprimere la misteriosa e angosciosa irrevocabilità del destino filato dalle Parche. «*Des pas sur la neige*: da dove vengono questi passi? Dove vanno? L’uomo, uscito dall’ignoto, torna al mistero e cammina senza meta nella neve» (DM, 24).

Ecco l’uomo: l’ambiguità di un destino cieco e cospiratore. Non rimane che una derelizione anti-gnostica, o almeno di uno gnosticismo immanentizzato, se così si può dire: le apparenze vengono dal nulla, a nulla sono dirette e a nulla rimandano. «Arthur Hoérée sottolineò per primo quest’inversione dal trocheo al ritmo giambico, così caratteristico del mistero debussiano; il mistero di solitudine e

¹⁵ C. DEBUSSY, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, cit., p. 215.

¹⁶ *Ivi*, p. 217.

¹⁷ Il dramma, ambientato in età medievale in un luogo sconosciuto, è incentrato sulla vicenda di una faciulla di ignota provenienza, Mélisande. Un cavaliere, Golaud, la trova per caso in un bosco durante una battuta di caccia e decide di condurla al castello dove regna suo nonno, Arkel. La sposa, ma ella si innamora (di un amore ricambiato) del fratellastro del marito, Pelléas: Golaud, cogliendoli in flagrante adulterio, trafigge Pelléas e ferisce a fior di pelle Mélisande. Il graffio è impercettibile ma sufficiente a portarla alla morte. Mélisande fa appena in tempo, dopo una lunga agonia, a dare alla luce una nuova vita. Riguardo ai motivi della scelta del *Pelléas* di Maeterlinck, Debussy dirà, pochi giorni prima della messa in scena della *pièce*, che come nella musica strumentale era stato indotto «a odiare lo sviluppo classico, la cui bellezza è solo tecnica», a favore di una maggiore libertà che non si limitasse a imitare la natura, ma che si allargasse «alle corrispondenze misteriose tra la Natura e l’Immaginazione», così anche nel dramma attese l’occasione per attuare una svolta radicale, non nel solco di Wagner, ma *oltre* Wagner. Il *Pelléas*, con la sua «atmosfera di sogno», eppure realistica, e la sua «lingua evocativa, la cui sensibilità poteva prolungarsi nella musica», si prestava bene a risolvere la problematica relazione tra musica e testo attraverso la creazione di un canto recitativo amelodico che esaltasse la parola parlata (prosaica, colloquiale) contro gli eccessi lirici del romanticismo ampolloso: di contro all’applicazione wagneriana della forma sinfonica all’azione drammatica, e sulle tracce di Monteverdi, Lully, Rameau e Mozart, «i personaggi del dramma cercano di cantare come persone naturali, e non in una lingua arbitraria fatta di tradizioni antichate». *Ivi*, pp. 76-77. Cfr. *ivi*, pp. 253-255. Non una totale negazione della melodia, ma un nuovo genere: «solo che questa melodia non è tagliata a fette, non è divisa in parti secondo le vecchie e assurde regole dell’opera! La mia melodia è intenzionalmente ininterrotta, senza tregua alcuna, perché il suo scopo è quello di rappresentare la vita stessa [...] il più da vicino possibile». *Ivi*, pp. 272-274. È, si direbbe, una melodia bergsoniana (discontinuamente) continua, fondata sulla trinità di ritmo, atmosfera e colore, nonché sul principio di verosimiglianza. Jankélévitch riprende queste considerazioni per fare del *Mariage* di Musorgskij l’antesignano della rivoluzione operistica debussiana (DMI, 196-197).

desolazione deriva qui dal ritmo strascicato dei passi che affondano nella neve, ma ancor più dall'enigma dello sconosciuto, dell'anonimo che impresse quelle tracce che presto si cancelleranno, cioè dal mistero della presenza assente» (JNSQ, 290). Il mistero della superficie tautegorica, priva di significati reconditi, rivela una semplicità esplicita e chiara (DM, 15): Debussy «prova qualcosa di misterioso in ogni evidenza (ciò che è proprio di ogni poesia) [...] possiede innato il sensorio extralucido grazie al quale l'alone di irrazionale, che circonda la presenza della persona e l'esistenza delle cose fisiche, gli diviene percettibile» (DM, 17). Il mistero della vita è in piena luce: non perché esso si spieghi o si definisca per essenza specifica, ma in quanto che il suo senso coincide con il suo stesso apparire, il suo messaggio si esaurisce nella sua stessa presenza. Si fa limpido quando si apprende l'insensatezza delle domande che si interrogano sul chi/che cosa e sul perché, quando si rinuncia a riflettervi e a discuterne. È il nulla che pone il mistero a rendere questo mistero impensabile e imprevedibile.

Alla luce del mezzodì, l'acqua cristallina, gelida e silenziosa, insondabile di una fontana abbandonata acceca chi vi si immerge, mentre un tempo – quando, possiamo immaginare, si credeva nella conoscibilità teoretica dell'Essere – sembra che sortisse il miracolo, dice forse ironicamente Pelléas, di donare la vista ai ciechi¹⁸: «j'ai le soleil du soir dans les yeux...»¹⁹, esclama con discrezione Mélisande morente. Avviene così che «la più spinta tautegoria (aderenza alla cosa in sé e non in quanto segno) è il presupposto della più radicale “allegoria”, ovvero di quel rinvio ad altro che coincide con il diventare realmente l'altro»²⁰. Il segreto rinvia ad altro possibile sapere, ma il mistero ha senso letterale in se stesso e l'unico significato spirituale, la sola “verità” che ci comunica, è di essere *altro* da questo sapere.

La superficie è dunque profonda. Il poeta del mare appuntava, pensando alla musicalità mallarmeana in opposizione al dire retorico e semantico: «la *profondeur de l'apparence* (je ne sais l'exprimer) et c'est ceci qui est *poésie*. Quel étonnement muet que tout soit et que moi je sois!»²¹. Si tratta di una profondità “epidermica”: «le plus profond dans l'homme c'est la peau». In *L'idée fixe*²², da cui è tratta la sentenza, Valéry riconosce che sarebbe inutile scavare in profondità in cerca di ciò che si è, poiché vi sono profondità insondabili alla comprensione, che non si potrebbero pronunciare nemmeno a se stessi. Addentrarsi nella «vita delle viscere» significherebbe incontrare la morte. Occorre perciò restare in superficie, preferendo l'esteriorità sensibile all'abnegazione di una contorta interiorità. Nel dialogo con il narratore, il medico riflette sul fatto che nello sviluppo dell'embrione a formarsi per

¹⁸ Cfr. M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, Paul Lacomblez, Bruxelles 1892, atto II, scena I, p. 38.

¹⁹ *Ivi*, atto V, scena II, p. 147.

²⁰ S. VIZZARDELLI, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Quodlibet, Macerata 2003, p. 14.

²¹ P. VALÉRY, *Cahiers*, vol. II, J. Robinson (cur.), Gallimard, Paris 1974, p. 1285.

²² Cfr. ID., *L'idea fissa* (1932), V. Magrelli (cur.), Adelphi, Milano 2008, pp. 41-45.

primo è l'ectoderma, da cui derivano l'epidermide, gli organi di senso e infine il sistema nervoso. Se ne deduce che le profondità di cui è capace il pensiero cerebrale «sono tutte invenzioni della pelle»: siamo sempre ectoderma, per quanto sviluppato. Si tratta allora di ripristinare quella «intelligenza di tutti i valori tattili sopiti che giacciono (generalmente ignoti o noti in maniera frammentaria e accidentale) nella pelle e nella sua profondità»²³. Nietzsche, a cui si deve per primo il nesso tra cognitività e sensibilità, riflettendo sui greci concludeva: «questi uomini erano superficiali – *per profondità*»²⁴. E non sarebbe del tutto assurdo ipotizzare che a mediare la possibile influenza nicciana sia stato in parte, paradossalmente, proprio lo studio di Bréhier su Plotino. Bréhier, forse tentando di liberare il platonismo dai pregiudizi di Nietzsche e di riconciliarlo a lui, veniva a interpretare l'intellegibile plotiniano non in termini trascendenti, dualistici o astratti, ma come approfondimento e unificazione del sensibile e come risveglio del meraviglioso: si trattava di «aller vers une réalité qui, loin de rien perdre de la richesse de la sensation, la dépasse tout au contraire et en découvre la profondeur»²⁵. Debussy assume su di sé, secondo un'espressione dal sapore foucaultiano, il «coraggio della superficie»²⁶: allo stesso modo nella *Traviata* «non v'è mai» – al contrario che nella pesante e prolissa musica tedesca – «la pretesa di essere profondi. È tutto superficiale e, malgrado la tristezza delle situazioni, splende sempre come il sole»²⁷.

Sul *fil rouge* della corporeità, per ammissione dello stesso Jankélévitch, la differenza tra mistero e segreto/problema è un prestito da Marcel: «Gabriel Marcel» – seguito subito dopo da Jean Wahl – «distingueva fra problema e mistero. Il problema è davanti a me, fuori di me, come un oggetto, trasparente, nella luce piena dell'evidenza senza ombre. Mentre il mistero è qualcosa cui sono dentro. Ora, la morte è al tempo stesso problema e mistero, logica e misteriosa»²⁸. Nel mistero dell'istante, è il soggetto a essere messo in questione. In *Homo viator*, “Il mistero familiare”, leggiamo che il mistero (qui non inteso strettamente come mistero di fede) si caratterizza dal fatto di coinvolgermi affettivamente e vitalmente, mentre il problema getta davanti a me dei dati d'esperienza come “oggetti” (*Gegenstand*) la cui relazione richiede di essere riordinata in modo intellegibile. I dati del problema sono “esterni”, in quanto, se venisse risolto, non ne va di me. Tutto il contrario la *presenza* del mistero. Quando si tratta di realtà intimamente legate alla mia esistenza, non posso fare astrazione, praticare un taglio dualista tra me e il dato, tra soggetto e oggetto. Il mistero non può essere analizzato, non può essere ridotto a problema. È meta-problematico. «Il tempo non è mai un oggetto esposto

²³ ID., *Quaderni*, R. Guarini (cur.), Adelphi Milano, vol. V, 2002, p. 209.

²⁴ F. NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, Adelphi, Milano 1979, p. 237.

²⁵ É. BRÉHIER, *La philosophie de Plotin* (1928), Vrin, Paris 1990, pp. XVI-XVII.

²⁶ SINI C., VITIELLO V., *Presentazione*, in *La musica e l'ineffabile*, Tempi Moderni, Napoli 1985, p. VIII.

²⁷ C. DEBUSSY, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, cit., p. 104.

²⁸ V. JANKÉLÉVITCH, *Réflexions sur la mort* (colloquio con Georges van Hout), in «La Pensée et les Hommes. Revue de philosophie et morale laïques», Bruxelles, 14 (1970); poi in *Pensare la morte?*, Cortina, Milano 1995, p. 58.

dinanzi a noi, presente in atto nello spazio [...] non possiamo descriverlo e analizzarlo [...] tutt'al più il tempo potrebbe essere vissuto musicalmente» (JNSQ, 214). Il mistero non è mediabile, ma immediato, e in questo senso “rischiarante”: non come idea chiara e distinta, ma come idea che nulla nasconde nelle tenebre, come evidenza negativa e paradossale, dove ciò che mi è più vicino (la positività della mia esistenza) coincide con l'infinitamente lontano (il fatto che nondimeno essa mi sfugga). Parimenti il mistero rappresenta, in Jankélévitch, una “totalità metafisica” nella misura in cui comprende anche noi stessi, come in una conciliarità mistica o comunione corale (*Sobornost*, nei termini dei filosofi russi Ivan Kireyevsky e Aleksey Khomyakov). La monografia definitiva del 1976, *Debussy et le mystère de l'instant*, rispetto alle precedenti, integra il tema marceliano del “mistero inglobante”: «le secret, problème local et ponctuel, nous intrigue sans englober notre destinée dans sa nuit. Du secret au mystère il y a aussi loin que de la lettre à l'esprit et du coin d'ombre régional à la grande nuit englobante» (DMI, 13-14); «et s'il [le mystère] est impossible de la connaître, c'est parce qu'elle englobe contradictoirement le sujet pensant, parce que l'être pensant-mortel est à la fois dans la mort et hors de la mort» (DMI, 15). E ancora: «le sujet ne le contemple pas simplement comme un objet ou un spectacle, mais il est lui-même enveloppé dans ce mystère» (DMI, 25). Sul mistero di voluttà (legato al mistero di morte):

Pelléas n'est plus un admirateur de la beauté, ni un amant devant l'objet aimé: l'amant est enveloppé dans l'amour, l'amant est tout entier habillé d'amour, et ceci des pieds à la tête [...] La chevelure, disions-nous en étudiant le mystère debussyste, semble bien symboliser le mystère de la volupté englobante; et il nous faut ajouter maintenant: non seulement ce mystère englobe et captive la conscience, mais il l'entraîne vers l'infime profondeur, – car il est profond et attirant comme la mer. (DMI, 53-54)

Volendo risalire ancora più addietro, la paternità del “mistero inglobante” si deve a Ravaisson, che vedendo l'insufficienza del positivismo distingueva l'inesplicabile dall'incomprensibile. Comprendere ciò che è scientificamente inspiegabile in quanto inspiegabile significa fondere se stessi nel senso globale e immediato di un'unità molteplice, significa scoprire un sentimento di appartenenza a un tutto latore di senso, al di là di ogni desiderio conoscitivo.

3.3 Dialettica e fenomenologia

Si è visto come la metafisica tradizionale “miscomprenda” la musica. Tuttavia questa indicazione non basta a delineare il quadro della critica jankélévitchiana. Il rapporto è anche di tipo inverso: la stessa musica di periodo barocco, classico e in parte romantico si sarebbe improntata a quella metafisica, finendo per tradire il suo carattere autenticamente acustico-temporale, che si sarebbe invece liberato solo dopo il dileguare delle grandi certezze che per secoli ressero la storia dell'Occidente. La musica tradizionale, soprattutto durante il classicismo viennese, con «tutta la concezione occidentale dello

“sviluppo”, della fuga e della forma-sonata», «influenzata dagli schemi della retorica», imiterebbe la linearità deduttiva della *ratio*: «come c’è un “cammino” del pensiero, un ragionamento che progredisce svolgendo tutte le implicazioni racchiuse nel senso, così dev’esserci – come ritiene Ansermet – un “cammino” musicale, un itinerario lungo il quale si sviluppano i temi» (MI, 15). Lo sviluppo musicale classico, analogamente a un discorso, ha tutta l’aria di svolgersi, come ebbe a dire Adorno, secondo un progresso dialettico «rotondo e compatto», mediante predeterminati gradi e passaggi della scala tonale²⁹. Nel classicismo siamo spesso di fronte a «una composizione basata sull’ “esposizione” di due temi (uno alla tonica, l’altro alla dominante), che si succedono in “dialettica opposizione”, dando luogo a uno “sviluppo”, indi a una “riesposizione”, per poi concludere in un “finale” che raccoglie tutte le fila del “dialogo” svoltosi tramite i suoni»³⁰. Lo stesso Debussy, che incarna l’interruzione e il soffocamento dello sviluppo logico-retorico, ricollegava questa struttura razionale caratteristica della musica tonale al mito della spazializzazione grafica e della visualità:

si scrive troppo, si fa musica per la carta, mentre la musica è fatta per l’orecchio! [...] Si combinano, si costruiscono, si immaginano temi che vogliono esprimere idee; si sviluppano, si modificano facendoli incontrare con altri temi che rappresentano altre idee, si fa della metafisica, non si fa della musica. La musica deve essere registrata spontaneamente dall’orecchio di chi ascolta senza il bisogno di tentare di scoprire idee astratte, nei meandri di uno sviluppo complicato.³¹

Si coglie una prossimità di vedute con le idee di Gisèle Brelet su tonalità e serialismo. Discutendo della temporalità musicale, della coincidenza dell’opera con l’atto dell’esecuzione, con il suo *farsi* vitale e vissuto, Brelet, in una seconda fase del suo pensiero, forse segnata dalla conversione di Stravinskij alla tecnica seriale e alla dodecafonia, «non considera più la tonalità come la più perfetta incarnazione della “durata pura della coscienza” ma ritiene ormai possibile rompere con essa e con le sue presunte “necessità eterne”. Se non altro perché le stesse strutture tonali sono schemi convenzionali prestabiliti, tipici del linguaggio classico-romantico, sovrainposti al puro divenire del suono»³². Negando – qui più vicina alle avanguardie che a Jankélévitch – il processo di progressivo superamento e creazione di forme, a favore di una “struttura” del tutto aperta, aleatoria e

²⁹ Cfr. E. LISCIANI-PETRINI, *Introduzione*, in V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l’ineffabile*, Bompiani, Milano 2001, p. XI.

³⁰ EAD., *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Einaudi, Torino 2001, p. 20.

³¹ C. DEBUSSY, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, cit., p. 276. Cfr. *ivi*, p. 216: «diffidiamo della scrittura. Lavoro da talpa, dove si finisce per ridurre la bellezza viva dei suoni a un’operazione dove, a fatica, due più due fa quattro... Da tempo ormai la musica conosce ciò che i matematici chiamano la follia dei numeri. Soprattutto guardiamoci dai sistemi che sono solo degli “acchiappa-dilettanti”». Cfr. V. JANKÉLÉVITCH, *Prefazione. Il Debussy di Jarocinski*, cit., p. XII, pensando forse al razionalismo delle avanguardie musicali: «Debussy pensava che la musica non fosse fatta per la carta rigata, ma per quell’organo chiamato orecchio; e in effetti i dottrinari, assorbiti da problemi di scrittura, tendono un poco, talvolta, a dimenticare quest’organo; la musica non è un fenomeno grafico, ma un avvenimento uditivo; chiede di essere effettivamente ascoltata, e non di essere letta! [...] Stefan Jarocinski descrive in termini mirabili la spontaneità di una musica transdiscorsiva, che non ha niente a che vedere con il discorso concettuale e codificato caro ai wagneriani».

³² G. GUANTI, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, La Nuova Italia, Milano 1999, p. 460.

improvvisativa, priva di ogni equilibrata macro-costruzione formale, è «disposta ora ad ammettere che la musica seriale ha liberato totalmente il pensiero e la sensibilità musicale dagli schemi formali aprioristici “simbolo del razionalismo classico”»³³.

Ma la somiglianza strutturale tra musica classica e dialettica non si può ridurre a un'identità *tout court*. Si tratta di una somiglianza metaforica. Se effettivamente Hegel avesse posto questa identità, sovente sostenuta dagli interpreti, sarebbe vero, come si crede, che Jankélévitch ripudia completamente l'hegelismo: neppure la musica pura premodernista, nonostante le affinità, è del tutto riducibile al linguaggio, piuttosto, si potrà solo dire che essa abbia dei contenuti indeterminati non referenziali. Il figlio del traduttore Samuel Jankélévitch, in realtà, appare larvatamente d'accordo con la riflessione estetica hegeliana nella misura in cui riconosce appunto la demarcatività di un “come se” analogico: l'alternarsi tra gli strumenti della musica barocca, classica e romantica è *come se* fosse un dialogo. Ora, proprio in quanto affini alla dialettica hegeliana nel modo suddetto, queste correnti musicali sono respinte dal Nostro. È precisamente in questo senso, dunque, che egli si può definire anti-hegeliano.

La tradizione occidentale ha spesso dimenticato, nei suoi tentativi di interpretare la fuga o la forma-sonata come trasposizione degli itinerari discorsivi, il significato puramente metaforico di queste corrispondenze. Si potrebbe portare qui l'esempio di Hegel il quale, per sottolineare la maestria della strumentazione nelle sinfonie di Mozart, ricorre proprio all'analogia con l'andamento dialettico del cammino del pensiero.³⁴

A rendere giustizia del «mi è parso come» di Hegel, Jankélévitch scrive (MI 15-16) che solo parlando metaforicamente e per modo di dire si può trasporre una sinfonia a un dialogo, una sonata a un'orazione, una fuga a una dissertazione, i temi a idee: di per sé, «un *tema* non è un'idea, un *accordo* non è un *concetto*» (QPI, 172). Invero la musica non racconta nulla, nulla dice. L'atto di ricondurla a un codice semantico non è che il frutto del «pregiudizio metafisico» dell'intelligenza analitica, associativa e spazializzante, che sorvola sul tempo immediatamente vissuto dall'orecchio e considera retrospettivamente le parti della composizione tonale in uno schema formale di preamboli e conclusioni. La musica classico-romantica è bensì consimile alla ragione discorsiva (metafisica o dialettica), ma sarebbe altrettanto metafisico pensare che sia del tutto riducibile a questa metafisica, negando anche quel residuo di temporalità uditiva e quella asemanticità che la caratterizza dopotutto ancora come musica. La differenza è innanzitutto semiologica: la musica pura, quand'anche abbia un'intenzionalità comunicativa, non veicola mai significati logico-concettuali, né pensieri concatenati in maniera argomentativa. Il formalismo di Eduard Hanslick (1854) ha ragione nell'affermare che a distinguere la poesia e le arti figurative (dell'epoca di Hanslick) dalla musica strumentale è la loro

³³ *Ibidem*.

³⁴ S. VIZZARDELLI, *Battere il tempo*, cit., p. 148. Cfr. G.W.F. HEGEL, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997, p. 1031.

relativa determinatezza rappresentazionale; ma sarebbe erroneo dedurre che la stessa musica non abbia contenuti espressivi di alcun tipo, come chi ha immaginato che *pertanto* la musica non esprima emozioni, come se gli unici contenuti possibili fossero quelli legati a una natura descrittivo-verbale del detto genere.

Sperimentiamo la differenza dal fatto che una ripetizione nel discorso e una ripetizione nelle forme vitali dello *charme* (musica, poesia e linguaggio amoroso) assumono implicazioni molto diverse. Il «ti amo», sussurrato nel *Colloque sentimental* o nel *Pelléas*, è inesauribilmente esprimibile con la stessa freschezza della prima volta, proprio come un pezzo di grande musica: «in un divenire irreversibile, l'amore – l'amore “semelfattivo” – non è sempre primo e nuovo per chi lo prova?» (MI, 21). Scriveva Shakespeare (sonetto 76, vv. 13-14): «For as the sun is daily new and old, / So is my love still telling what is told». Ugualmente, «per chi comprende la forma sonora, l'opera sarà sempre una nuova avventura, *eterno primo ascolto, senza le sue insufficienze*»³⁵. Nei grandi capolavori, nessuna ripetizione pur attesa dal ricordo può diminuire le sorprese. Mentre, dunque, il discorso non ammette la ripetizione e la ritiene superflua, nello *charme* le reiterazioni non ripetono nulla che sia già stato davvero “detto”, ma aggiungono sempre qualcosa di nuovo e impreveduto come momenti diversi di una temporalità irreversibile. Non si danno mai due ripetizioni identiche (neanche per astrazione). Le ripetizioni si distinguono almeno per il fatto di succedersi nel tempo, di essere prime, seconde, terze, etc. In virtù di un continuo cambiamento, ogni seconda volta costituisce un nuovo momento, un momento vissuto diversamente: grazie al tempo trascorso, il nostro sguardo si è arricchito. L'oggetto-sostanza è in apparenza lo stesso, ma variano il contesto, i modi e le circostanze, varia lo sguardo su di esso. A dispetto dell'Ecclesiaste, tutto è nuovo sotto il sole, tutto è primo. Se per Kierkegaard (1843), forse ancora erede del valore dell'eterno, l'impossibilità di ripetere per più di una volta lo stesso godimento, nel medesimo modo in cui fu provato la prima, denota un fallimento della vita estetica, in quanto incapace di imprimere una durata continua agli attimi di piacere, abbandonati alla dissipazione, alla vanità e all'inconsistenza delle esperienze ondivaghe che passano come un fiume e non ritornano (il “corno del postiglione” non può ripetere lo stesso suono due volte), in Jankélévitch ritroviamo una certa oscillazione di giudizio: da un lato questa concezione si accompagna a un tragicismo dell'irreversibilità, dall'altro la continua innovazione prodotta dalle ripetizioni rende, in una prospettiva ebraico-bergsoniana, la dimensione temporale realmente vitale e favorevole all'arte. Se in Kierkegaard la “ripetizione” è posta a garantire continuità e perseveranza a un'esistenza etica e seria, in Jankélévitch la ripetizione viene fatta rientrare nel discorso estetico nella misura in cui si affranca dalla pretesa di iterare un'identità.

³⁵ G. BRELET, *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, PUF, Paris 1949, p. 588.

Neanche nella musica classica, per quanto maggiormente ancorata a moduli grafico-spaziali, la ripetizione può trascendere il tempo e l'innovazione: «la réexposition, dans une sonate, réitère et reproduit l'exposition: mais même si elle la répète littéralement, elle dégrage un sens nouveau qu'elle doit au fait de lui succéder, au fait d'être précédée, à la pure secondarité de la seconde fois. Et en effet rien n'échappe à la futurition, pas même la prétérition!»³⁶. «Le retour au pays natal, perpétuellement ajourné par l'ouverture et l'aventure, n'exprime-t-il pas toute l'ambivalence de la musique?»³⁷. Persino nella forma più ipnotica e ossessivo-incantatoria, l'andamento delle ripetizioni (dei trilli o delle note ribattute) assomiglia meno a un circolare, reversibile eterno “ritorno dell'uguale” e più a una spira o a un solenoide, rotatorio ma non ricorsivo: il girotondo ludico, il muoversi sul posto, esprime la mobilità dell'immobilità, la drammatica *illusione* di un superamento dell'irreversibilità del tempo.

La ripresa del tema modifica qualitativamente il primo ascolto, colma un'attesa induttiva, produce *futurizione*. In accordo con Bergson e Husserl, la melodia ininterrotta è una risonanza dei suoni anteriori nei susseguenti, rettilinea immanenza dei ricordi nella percezione attuale (ritenzione) e protensione della coscienza, aspettativa del *dopo*. La musica è «una presenza realizzata, dove tutto ciò che è stato vibra ancora e risuona, dove si può presentire tutto ciò che sarà. È l'istante perfetto»³⁸. Meyer (1956) traduce poi in musica il dettato fenomenologico: la conoscenza di uno stile compositivo sulla base degli ascolti pregressi guida il meccanismo dell'anticipazione dei passaggi accordali. L'attesa può essere soddisfatta e colmata – come avviene più frequentemente nella musica tonale secondo lo schema “tensione, culmine, scioglimento” (Lévi-Strauss, 1971) – o imprevedibilmente delusa da una deviazione dalla norma, da una novità. Queste due possibilità originano due reazioni nell'ascoltatore: rilassamento o sorpresa e interesse. Finché l'attesa è solo ritardata, essa genera *suspense* e incertezza: la Seconda minore, quando a distanza di mezzo tono produce tensione e una dissonanza minimale, esalta il desiderio della consonanza risolutiva, differendone l'attesa. Nel caso specifico di Debussy, tuttavia, la dissonanza non ha un valore di passaggio tra le consonanze, ma assume autonomo valore espressivo, sbocca in un'altra dissonanza, in un unisono amusicale o nel silenzio. Così l'attesa di una soluzione cadenzale è destinata a essere vanificata e il piacere facile agognato rimarrà insoddisfatto. La più intensa risposta emotiva è data paradossalmente da una sottrazione dell'espressione che darebbe luogo all'emozione di riferimento. La frustrazione

³⁶ V. JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 2011, p. 33.

³⁷ *Ivi*, p. 58.

³⁸ R. BESPALOFF, *Su Heidegger. Lettera a Daniel Halévy*, tr. it. di M. Palma, in *L'eternità nell'istante*, vol. 1, C. Guarnieri e L. Sanò (cur.), Castelveccchi, Roma 2022, pp. 164-165. Da una parte la musica realizza la sintesi delle tre estasi temporali, essendo tesa profeticamente all'avvenire secondo un preciso sviluppo; ma dall'altra l'istante kierkegaardiano (*Augenblick*), rivelazione dissonante (quasi messianica) che sospende liberamente il tempo, marca una discontinuità, la disattesa di ogni promessa di compiutezza.

dell'aspettativa è resa possibile dall'interruzione dello sviluppo tematico automatico, che non è che la trasposizione musicale di quello strozzamento dell'eloquenza, di quell'anti-retorica simbolista che aveva già argutamente scovato le insidie presenti nei profluvii dell'espressione, e in particolare nell'espressione della parola patica. Nascono da qui i generi musicali prediletti da Jankélévitch: la rapsodia, l'improvvisazione, la *Sérénade interrompue* (titolo del Preludio IX di Debussy, qui assunto a manifesto di uno stile).

Ora, le ripetizioni risultano funzionali anche a imbalbettare lo sviluppo, a incartare i temi cassando ogni possibile analogia con una significazione orientata: André Schaeffner ha sottolineato l'importanza dell'iterazione binaria delle note ribattute, delle «reduplicazioni» delle frasi melodiche debussiane, rispetto al fine di sottrarsi «all'odioso sviluppo»³⁹. E il compositore Gilson, in una lettera del 1907: «l'aspetto predominante nelle opere strumentali di Debussy è la ripetizione. Gli incisi si concatenano l'uno all'altro allo stesso modo dei disegni nella carta da parati, ma poi l'intera disposizione si spezza bruscamente (poiché è tempo di cambiare), pronta a riprendere il motivo originale»⁴⁰.

Lo studio del rapporto di Jankélévitch con la dialettica e la fenomenologia non può prescindere dall'influenza di Jean Wahl (1888-1974). Benché non si possa considerare un autore *mainstream*, Wahl fu uno dei principali protagonisti del panorama culturale francese del secolo scorso. Completati gli studi all'École Normale Supérieure (1907-1910), ottiene l'*agrégation* seguito da Gabriel Marcel, suo amico di lunga data. Nel 1920 ottiene il *Doctorat ès lettres* sotto la supervisione di Bergson, discutendo una tesi dal titolo *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, con tesi complementare *Le rôle de l'idée de l'instant chez Descartes*. Nel semestre 1928-29 segue a Friburgo il primo corso di Heidegger e incontra Lévinas, di cui diventerà intimo amico. Nel 1929 conferisce l'*agrégation* a Sartre. Nel 1936 è professore di Storia della Filosofia alla Sorbona, dove a partire dal 1951 diventerà collega di Jankélévitch, già suo amico almeno dal 1926. Promulgato lo Statuto Vichy sugli Ebrei (1940), Wahl è costretto a ritirarsi e l'anno dopo è deportato dai nazisti nella prigione de La Santé, e in seguito trasferito nel campo di internamento di Drancy. Si deve a questo atroce periodo una febbrile quanto miracolosa attività poetico-letteraria. Salvato grazie all'*Emergency Program for European Scholars*, nel 1942 si rifugia a New York dove incontra, tra i molti altri, Hannah Arendt, Susanne Langer e Lévi-Strauss. Dopo la guerra è reintegrato alla Sorbona ove insegnerà fino al 1967. Ha come discenti Foucault e Deleuze, suo collaboratore alla Société Française d'Études Nietzscheennes. Nel 1946 fonda il *Collège Philosophique*, organizzazione extra-accademica di

³⁹ A. SCHAEFFNER, *Debussy et ses rapports avec la musique russe*, PUF, Parigi 1953, p. 135.

⁴⁰ P. GILSON, *Lettera a Ernest Closson*, in «Revue Belge de Musicologie», XVI, 1962.

incontri che dirigerà per due decenni. Come altri grandi nomi quali Lévinas, Bataille, Buber, Lacan, Merleau-Ponty, Sartre e Derrida, anche Jankélévitch fu invitato a tenervi un prestigioso corso di cinque letture nel '47. Dal 1950 fino alla sua morte a Parigi, Wahl fu direttore della *Revue de Métaphysique et de Morale* e, dal 1960, presidente della Société Française de Philosophie. Wahl ha avuto il merito enorme di aver importato nella filosofia francese correnti di pensiero straniere di grande rilevanza (la fenomenologia di Husserl, l'esistenzialismo di Kierkegaard, di Heidegger e Jaspers, il pragmatismo di William James, il relazionismo di Alfred North Whitehead, la letteratura inglese, i British Empiricists, etc.) e di aver esportato la filosofia continentale in area anglo-americana, fornendo sempre un solido *background* storico ai problemi filosofici alla cui trasmissione faceva, per così dire, da ponte sull'oceano. Archeologo del sapere *ante litteram* e controtendenza, vedendo la storia della filosofia come immanente alla contemporaneità, Wahl recuperò con uno sforzo di ricapitolazione numerosi autori marginalizzati dall'anti-metafisica, giudicati depositari, pur nelle loro specificità, di un pensiero concorde. Rabbdomante, cercava in ognuno di loro la radice poetica del filosofico, il *feeling* originario a fondamento del pensare: l'arte (la poesia ma anche, in parte, l'arte figurativa) può accedere a una *vérité sentie*, non proposizionale né ontologica. Il cuore della poesia è metafisico e il cuore della metafisica è poesia. Ciò che è perduto dal concetto è ritrovato dal poetico. Ma non perciò egli ricerca il significato della poesia filosoficamente (come Heidegger), piuttosto, tenta di inverare con la poesia l'ambizione della filosofia (come Blanchot). Sentiva la trascendenza della vita nelle cose minime, senza collocare tale trascendenza al di fuori dell'esperienza, che è un orizzonte intrascendibile, ma mettendo in comunicazione la presenza con l'estasi e il mistero.

Rispettivamente nel 1953 e nel 1975, all'inclassificabile autore del *Traité de métaphysique* (1953) Jankélévitch dedica due articoli intitolati *Mystique et dialectique chez Jean Wahl*, il primo dei quali apparso sulla *Revue de Métaphysique et de Morale*, diretta da Wahl, che a sua volta ricambierà circa due anni dopo con un articolo dal titolo *La philosophie première de Vladimir Jankélévitch*. Questo breve studio sull'omonimo trattato del '54, scritto da un estimatore della filosofia di Heidegger, apre la gigantesca e controversa questione delle parentele della filosofia prima jankélévitchiana con l'ontologia fondamentale heideggeriana, probabilmente assimilata dal Nostro nell'anteguerra. Poiché è nota l'ostilità di Jankélévitch per Heidegger e per il suo pensiero, successiva al di lui coinvolgimento nel nazionalsocialismo, il confronto può apparire particolarmente audace oltreché complesso, andando oltre le intenzioni di Jankélévitch. Senza addentrarci in un'analisi comparativa puntuale, sarà sufficiente enucleare qui alcuni punti. Anzitutto la "differenza ontologica" tra ente ed essere in Heidegger potrebbe corrispondere con buona approssimazione alla differenza in Jankélévitch tra *quid* empirico (non a caso chiamato "ontico") e *quod* metempirico, il fatto del darsi del fenomeno stesso. Quest'ultimo, in entrambi i casi, costituisce il mistero dell'*effettività*. Si potrebbe obiettare che il

“quasi-niente” di J. faccia quasi il verso all’essere aletico di H., a cui corrisponderebbe in quanto controparte dell’ente empirico. In realtà l’essere oppugnato da Jankélévitch altro non è che l’essere tradizionale della metafisica classica, che non solo non è l’essere heideggeriano, ma è respinto come mero ente anche dallo stesso Heidegger. L’essere di H. non è una sostanza, ma un (quasi) “ni-ente”, e si precisa in J. come un “fare”, un “accadere” o un “porre” ontogonico. L’esse come *fieri* (in termini bergsoniani) non è l’essere eternalistico la cui ombra ricorre in *Philosophie première*, ma l’intervallo che permette all’istante creativo di emergere, neoplatonicamente, al di là dell’ousia, come un totalmente-altro meontologico. Sia in Jankélévitch sia in Heidegger, l’essere, nel senso inteso, si rivela istantaneamente, se non proprio come istante, secondo una dinamica oscillatoria tra luce ed ombra, disvelamento e occultamento. Se tuttavia una divergenza deve essere riscontrata, oltre alle palesi differenze stilistiche, aggiungerei che il Nostro, contrariamente al filosofo tedesco, ma anche contrariamente a Wahl, non cerca nel poetico un linguaggio e un *logos* alternativo al linguaggio codificato dalla logica della metafisica platonico-aristotelica: Jankélévitch ripudia qualsiasi forma di *logos* e di articolazione verbale, compreso il linguaggio poetico, in quanto ancora legato a una componente di mediatezza semantico-rappresentativa. Di qui, naturalmente, la preferenza accordata alla musica. Ma il vero *trait d’union* tra Jankélévitch e Heidegger è forse da ricercarsi altrove. Nel 1928 a Parigi Jankélévitch si trovava ad ascoltare due conferenze (*La notions du temps et la reprise sur le temps en Orient* e *L’expression de l’infini dans l’art japonais*) del giapponese Kuki Shuzo, discepolo di Heidegger e autore de *La struttura dell’iki* (1930). L’*iki*, interpretabile come seduzione, energia spirituale o rinuncia all’attaccamento, rappresenta un elemento irregolare, indefinibile e incalcolabile assimilabile (anche se non completamente) alla nozione occidentale, assai cara a Jankélévitch, di “grazia”. In questo contesto è emblematico il fatto che l’*iki* sia deputato a un ruolo di rifondazione dell’estetica, per una liberazione dell’arte dalla metafisica classica e dall’oggettivazione razionale del pensiero analitico-concettuale.

L’idea di una progressione continua e scalare, propria della dialettica hegeliana, collima con l’immediatezza dell’istante intuitivo e con quell’irrisolubile contraddittorietà del reale così drammaticamente espresse da Kierkegaard e dall’arte autentica. Wahl fu il primo a portare in Francia l’immagine di un Kierkegaard anti-filosofo e anti-hegeliano. Kierkegaard antepone l’esistenza particolare all’essenza generalizzante, maestro, al pari di Nietzsche, di una “dialettica esistenziale”, o come Adorno, di una “dialettica negativa”, cioè di un’arte dei contrari priva di sintesi suprema e di un Intero, aperta alla trascendenza dalla discontinuità delle differenze qualitative: i singoli non sono più il momento astratto di un processo dialettico, ma assoluti autosufficienti, sono il concreto stesso a cui tendere. Anche la *Realdialektik* di Julius Bahnsen (1872, 1877), sull’esempio di Schopenhauer, postula un conflitto storico tra tesi e antitesi senza sintesi ultima, una «inconciliabilità di elementi

compresenti» che si risolve in un «ordine mondiale tragico». Non è attraverso la sintesi, né con le addizioni di un «sincretismo cumulativo», dove le opposizioni sono ancora distinte, che Wahl si prefigge di superare le alternative aietiche delle concezioni dualistiche, come quelle tra forma e contenuto, vita e morte, materia e spirito, soggetto e oggetto, segno e senso, essenza e apparenza. Piuttosto, sviluppa la conciliazione dialettica nei termini di una *oscillazione* tra contraddittori, secondo un principio di reciprocità che prenda luogo, simultaneamente, nella successione storico-temporale di tesi e antitesi e nella loro coesistenza. La contraddizione delle due forme di contraddizione introduce un elemento di tensione dinamizzante che evita alla contraddizione di ipostatizzarsi in una forma unica. Jankélévitch elogia questo modo di procedere ritenendolo applicabile ai problemi più vari e paragonandolo al metodo relativista simmeliano. Dall'altro lato, scorge però nel principio di reciprocità wahliano uno squilibrio preferenziale verso il polo affettivo, concreto, qualitativo e plurale. Un «tropismo» realista. Il pensiero di Wahl è per Jankélévitch, con le parole di Bachelard, una «intuizione alchemica della natura», con le parole di Novalis, un «realismo magico», o ancora, un «materialismo mistico», dacché l'empirismo radicale si conchia con il misticismo dei pensatori russi.

Come in Plotino la progressione dialettica conduce infine all'istante, al silenzio di una teologia negativa posta di fronte all'*arreton*, così la dialettica di Wahl è un dibattito senza fine tra il mediato e l'immediato, ove il mediato, vale a dire ogni componente discorsiva, è incorniciato da due silenziose immediatezze, dischiuse dall'intuizione poetica: l'una da cui il mediato si origina e l'altra a cui sfocia. La dialettica di Wahl conduce, in una prospettiva ormai del tutto post-hegeliana, alla discontinuità estatica del metalogico: all'«ineffabile dell'aldiqua», a una «alchimia apofatica», alla quoddità e al «je-ne-sais-quoi», al mistero interiore di un Dio «assolutamente Altro», o ancora, all'«Assoluto». L'idealismo dialettico inciampa in un Reale che sfugge inaspettatamente alle generalizzazioni della riflessione e del giudizio apofantico.

«Silence» est le dernier mot du *Traité de Métaphysique*: la «dialectique» qui, après tout, suppose le dialogue, et le discours, et la discussion, débouche finalement dans l'océan pacifique du silence. Ou mieux: la philosophie du logos dialogué et de la tension entre Pour et Contre est une philosophie dialectique encadrée par deux extases adialectiques, – car elle va du silence au silence. Le dialogue commence, en effet, dans un entretien tacite avec les «personnes muettes» et s'achève dans un tête-à-tête extatique avec l'Absolument-autre; ce qui revient au même: – la médiation commence dans l'immédiation perceptive de l'expérience infra-relationnelle et s'accomplit dans l'immédiateté surrelationnelle de l'adoration. La transcendance et la «transcendance» se font ainsi pendant, l'une qui se hausse d'un mouvement infini vers la limite supérieure de l'inattingible, l'autre qui s'enracine dans l'expérience primitive d'une donnée primitive et dans l'aveugle préconnaissance des choses. La médiation, dit Jean Wahl en termes admirables, se perd dialectiquement pour retrouver le paradis perdu de l'immédiat.⁴¹

⁴¹ V. JANKÉLÉVITCH, *Mystique et dialectique chez Jean Wahl*, in «Revue de Métaphysique et Morale», 58(1953), n. 4, p. 431.

Mettere sotto lente unicamente l'anti-hegelismo significa considerare solo un aspetto della questione. La "coscienza infelice", per esempio, rimanda alla tematica della tragedia della cultura. Come nella *Phänomenologie des Geistes* l'aspirazione della coscienza finita alla trascendenza immutabile e infinita conduce inevitabilmente alla frustrazione, così anche lo spirito è destinato a fallire la sua pretesa di concepire ed esprimere in modo categoriale quel *Deus (fere) absconditus* – per riprendere, con l'aggiunta di un inciso, un'espressione scritturale cara a Pascal (Isaia, XLV, 15). Nell'istante in cui l'uomo si avvicina all'inattingibile cusaniano, subito lo reifica e decade nell'intervallo. È la «Tragedia della coscienza» (HB, 249), la «tragedia della coscienza mistica», o «del processo creativo», secondo le parole dello scrittore russo Fëdor Stepun (1884-1965). Wahl spezza per primo una lancia a favore di Hegel: ponendolo in dialogo con Eckhart, Böhme, Hölderlin, Novalis, Schiller e Goethe, ne *Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel* (1929) egli spiega la filosofia hegeliana come sforzo di razionalizzazione di un retroterra che sfugge alla ragione. Dietro al filosofo "panlogista", Wahl scopre in Hegel il teologo romantico.

Ma è alla *Wissenschaft der Logik* (1812), tradotta in francese dal padre Samuel, che bisogna guardare per cogliere in tutta la sua portata il retaggio hegeliano in un punto cardine del pensiero jankélévitchiano, la teologia negativa. Beninteso: Jankélévitch mutua soltanto la validità delle definizioni, non le connotazioni. Jankélévitch accoglie ciò che Hegel ripudia. Sono entrambi concordi nel ritenere che «il puro essere» non sia un contenuto positivo del pensiero determinabile ed esprimibile. Piuttosto, «nella sua indeterminata immediatezza», esso non è che un «puro vuoto», un «nulla»: e poiché l'essere non è disgiunto dal pensiero dell'essere, diremmo – piuttosto che «nell'essere non v'è nulla da intuire» o «pensare» – che l'essere non è altro che quello stesso «vuoto intuire» o «vuoto pensare»⁴². Con Kant (introduzione alla *Logica trascendentale*), si parlerebbe di un pensiero vuoto senza contenuto sensibile (forse l'impossibile *intuitus originarius* dell'intellezione divina delle ultime pagine dell'*Estetica trascendentale*) o di una intuizione cieca senza concetto intellettuale, non ancora *intuitus derivativus* ma pura impressione ricettiva senza rappresentazione, puro sentire (per noi, figli della psicoanalisi, possibile come "trauma"). Con Bergson parleremmo invece di "percezione pura". Con Jankélévitch – dove questa esperienza pura diventa concretamente possibile – parleremmo infine di estasi mistica o estetica. Ora, poiché logicamente non si dà né l'essere né il nulla nel loro astratto staticismo, ma neppure un passaggio mediato dall'uno all'altro, bensì una coincidenza dei due opposti – per il fatto che nella contrapposizione di un termine è già contenuto il riferimento al termine antitetico, e viceversa, poiché nella sua negazione è implicita la sua affermazione – la conclusione che se ne può trarre, in relazione a Jankélévitch, è che in virtù di

⁴² G.W.F. HEGEL, *Scienza della logica* (vol. I; sez. I; cap. I), tr. it. di A. Moni e rev. di C. Cesa, Laterza, Bari 2021, p. 70.

questa «unità di essere e nulla» l'intuizione dell'essere-nulla, essendo impossibile intuire il nulla assoluto, sia in realtà l'intuizione, liminare, di un "quasi-niente". Lo stesso Hegel riconosce questo «paradosso»⁴³: che essere e nulla «sono assolutamente diversi, ma insieme anche inseparati e inseparabili, e che immediatamente ciascuno di essi sparisce nel suo opposto». Come per una oscillazione simultanea, «la verità dell'essere e del nulla è [...] questo movimento consistente nell'immediato sparire dell'uno di essi nell'altro: il divenire»⁴⁴.

Nei sistemi orientali, essenzialmente nel Buddismo, il principio assoluto è, com'è noto, il nulla, il vuoto. [...] Le sentenze popolari, specialmente orientali, che tutto quel che è abbia nella sua nascita stessa il germe del suo perire, e che viceversa la morte sia l'ingresso in una nuova vita, esprimono in sostanza cotesta medesima unione dell'essere col nulla.⁴⁵

L'unione di essere e nulla è la verità prima a fondamento di tutte le determinazioni logiche e perciò anche principio primo del reale: «in nessun luogo, né in cielo né in terra v'è qualcosa che non contenga in sé tanto l'essere quanto il nulla»⁴⁶. Risulta estremamente significativo il fatto che si tratta di un tema ripreso nel corso di filosofia dell'arte del 1823⁴⁷: nella dimensione del tempo, la vibrazione del corpo che produce la nota corrisponde a una sensibilità negativa che, non appena è, non è più, e nel suo non-essere produce già nuovamente il suo essere. L'incessante auto-negazione della vibrazione è tutt'uno con l'emergere di ciò che è negato. Il moto del corpo vibrante, conseguentemente, implica l'unità di presenza e assenza, la presenza dell'assenza. Nell'*Estetica* (1835)⁴⁸ Hegel osserva poi che il tempo è nella più intima relazione con il Sé, con un Sé che nelle note musicali ascolta la propria interiorità. Il Sé, nel momento in cui ritorna a se stesso, interrompe la mera accumulazione di momenti successivi, l'indeterminata sequenza di punti temporali, l'astratta continuità. L'Io si ricorda di sé e ritrova se stesso nell'esperienza musicale, imprimendo ordine estetico al tempo, ossia ritmo. E sembrerebbe che negli ultimi anni della sua vita, Hegel si sia smarcato dall'approccio formalista, assumendo finalmente l'idea che il senso religioso della musica non fosse esclusivamente contenuto nella più antica musica sacra accompagnata da un testo, ma che potesse essere restaurato secondo le premesse poste dalla musica strumentale di Beethoven, in precedenza sminuita in quanto manchevole di contenuto semantico determinato e, apparentemente, di capacità di condizionamento sociale⁴⁹.

⁴³ Ivi, p. 73.

⁴⁴ Ivi, p. 71.

⁴⁵ Ivi, p. 72.

⁴⁶ Ivi, p. 73.

⁴⁷ Cfr. ID., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Hamburg, Meiner 2003, p. 43.

⁴⁸ Cfr. ID., *Estetica*, cit., pp. 964-965.

⁴⁹ Cfr. C. DAHLHAUS, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber 1988, p. 248.

Quando si discorre di “dialettica” è sempre doveroso distinguere la dialettica hegeliana da quella platonica. Relativamente a quest’ultima, dovrò smentire un altro assioma assai ricorrente nella critica, secondo cui l’obiettivo polemico dell’anti-logocentrismo di Jankélévitch sarebbe, in linea con Nietzsche e Heidegger, la dialettica di Platone più ancora che quella hegeliana. Personalmente, escluderei a maggior ragione una guerra a tutto campo con Platone. Innanzitutto, perché il Nostro segue una linea diversa, che è la linea bergsoniana, la quale attinge al neoplatonismo. Secondo questa linea, come commenta puntualmente Rocco Ronchi,

la metafisica dat[a] dal giorno in cui il linguaggio, come dire apofantico, è stato assunto dal pensiero come ambito rivelativo dell’ente, come l’*aletheia* dell’*on*. Se, come storico della filosofia, Bergson rintraccia questo battesimo della metafisica nell’aporetica eleatica (Zenone) e non in Platone o in Aristotele, come qui ci si aspetterebbe, è perché sa bene che la filosofia platonico-aristotelica nasce come risposta e dissoluzione critica della sofistica di ispirazione eleatica, la quale da una preliminare riduzione del piano dell’essere (dell’esperienza) a quello dell’essere-detto (il linguaggio) aveva tratto tutte quelle conseguenze aporetiche che l’avevano resa celebre.⁵⁰

Similmente si esprimeva Jankélévitch, paragonando addirittura il dialogo platonico, in virtù della sua anti-retorica, alla *serenata interrotta* di Debussy:

già Platone avverte la vanità della retorica e rifugge i clamori dell’agorà: la dialettica del dialogo, che interrompe il discorso filato e frantuma le tirate dei retori, non è una specie di silenzio come la “serenata interrotta”? Il dialogo non è un discorso-filato interrotto, smozzicato, spezzettato? Come l’ironia – che in fondo è un domandare in attesa di risposta, uno status interrogante sospeso a un silenzio: Gorgia perora, ma Socrate ascolta... (MI, 124).

Lo stesso dicasi di Plotino: «tanto la “serenata interrotta” di Debussy quanto il logos sospeso di Plotino [VI, 8, 19] costituiscono due modi di vanificare l’eloquenza e due forme del pudore umano di fronte all’indicibile» (MI, 120). Certo, Jankélévitch non manca di sottolineare le profonde differenze tra Platone e il suo originale interprete, ma entrambi elevano la dialettica ben al di sopra di un formalismo astratto. L’interpretazione diminutiva del Platone jankélévitchiano – secondo cui l’essere in Platone è pensabile solo logicamente, del tutto conoscibile teoreticamente e perfettamente esprimibile – è frutto di una visione parziale del platonismo, limitata a un passo del *Sofista* (263e) in cui l’identità di pensiero (διάνοια) e discorso (λόγος) è stata variamente interpretata, alquanto idealisticamente, come identità di essere, pensiero e linguaggio. La scuola di Tubinga-Milano ha restituito di Platone un’immagine inedita, focalizzando, come cuore del platonismo, la dottrina esoterica tramandata oralmente nell’Accademia, nella quale si sarebbe data la massima centralità all’Uno al di sopra dell’essere e del linguaggio. Contrariamente alla rivelazione immediata del μύθος o dell’invasamento demonico, Trabattoni ricorda che il significato originario del termine filosofia è

⁵⁰ R. RONCHI, *Bergson. Una sintesi*, Marinotti, Azzate 2011, p. 81.

rispettato da Platone: per Platone φιλο-σοφία è per etimologia “l’amore del sapere”, che non si traduce mai nel possesso definitivo di un sapere certo e totale, ma che implica piuttosto la continua ricerca di una sapienza mai perfetta, fintantoché si è incarnati in un corpo⁵¹. È questa l’accezione che si ritrova anche nel *Simposio*, in merito alla natura umoristica, intermedia tra sapere e ignoranza, del «vagabondo Amore» (QPI, 128). Indubbiamente, agli antipodi di Jankélévitch, Platone pone un Essere unico, immobile e intelligibile, ma elementi di irrazionalità in Platone, che lo riavvicinerebbero all’ineffabile plotinico e jankélévitchiano, sono diversamente ritracciabili nel *Corpus*: dalla “seconda navigazione” del *Fedone* – i remi logico-dialettici risultano necessari solo in assenza di vento – all’esaltazione di altri mezzi conoscitivi: l’ispirazione provocata dall’amore e riflessa nella profezia e nelle arti (*Simposio*), la sacra follia che non sa rendere conto (*logon didonai*) dei doni immeritati della divinità (*Fedro*), l’intuizione noetica (*Repubblica*). Jankélévitch in persona riconosce platealmente che Platone non è così facilmente catalogabile nella categoria del razionalismo né in quella opposta⁵². Certamente, i dialoghi platonici sono pionieri di un discorso, basato sul ragionamento e sulla riflessione, che non si contraddice restando coerente con il già detto in modo da costituire un insieme unitario, atto a dimostrare piuttosto che a persuadere. Ma dall’altro lato, pur non avendo potuto conoscere la fede ebraico-cristiana, Platone è erede dei misteri eleusini e dell’esoterismo orfico, è depositario di veri incomprensibili misteri e non di banali enigmi intellettualistici (la morte del *Fedone* è un’autentica metafisica escatologica). Dobbiamo ricordare che già dalla prima pagina della tesi dottorale su Schelling, Jankélévitch avverte che Platone, quando si imbatte nell’irrazionale, sostituisce il mito alla dialettica. E così anche anni dopo: «Platone [...] quando enuncia le cose indicibili, sa abbandonare il discorso dialettico per affidarsi al racconto misterilogico, parla nel *Simposio* di un “qualcos’altro” che rapisce le anime degli amanti» – al termine di una ascesa condotta ἐφεξῆς – «qualcosa che essi non sanno esprimere, ma solo presagire e suggerire attraverso enigmi» (JNSQ, 5-6). In definitiva, Vizzardelli ha sostanzialmente ragione allorché sostiene che «quando Jankélévitch parla [male] d[ella] dialettica abbia senz’altro in mente una concezione moderna della progressione conoscitiva, quella che culmina nei sistemi dell’idealismo tedesco e che certamente ha poco in comune con la concezione platonica»⁵³.

⁵¹ Cfr. F. TRABATTONI, *Introduzione*, in PLATONE, *Fedone*, F. Trabattoni (cur.), tr. it. di S. Martinelli-Tempesta, Einaudi, Milano 2011.

⁵² Cfr. V. JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-Rien*, in *Présence de Vladimir Jankélévitch. Le charme et l’occasion*, F. Schwab (cur.), Beauchesne, Paris 2010, pp. 342-343.

⁵³ S. VIZZARDELLI, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Quodlibet, Macerata 2003, pp. 82-83.

Capitolo 4. Gli antichi nuovi presupposti metafisici per una filosofia della musica

4.1 Le fonti dello charme

Per comprendere appieno l'anti-scolastica in Jankélévitch dovremo risalire almeno a tre fonti sicure: Nikolaj Berdjaev, Lev Šestov e Bergson (il quale, con Simmel e Wahl, contribuisce a fondare una metafisica completamente mutata nei metodi e nei contenuti: la πρώτη φιλοσοφία in Jankélévitch verrà perciò ironicamente retrocessa a “filosofia seconda” per lasciare spazio alla vera *philosophie première*).

La lettura di Wahl *Subjectivité et transcendance* (1937), moderata da Brunschvicg, introduceva agli astanti la presenza di Berdjaev, suscitando le risposte di Marcel, Heidegger, Lévinas, Jaspers e altri. Distinguendo tra una filosofia esistenziale basata sull'esperienza (Kierkegaard e Nietzsche) dalle filosofie dell'esistenza, dove l'esistenza non è vissuta ma fatta oggetto di conoscenza ermeneutica (Heidegger e Jaspers), Wahl proponeva un passaggio dalla soggettività a una forma di trascendenza secolarizzata di matrice cristiana (il “totalmente altro”). Vladimir, grazie al padre che lo tradusse, conobbe e frequentò il filosofo russo, partecipando alle riunioni della Libera Accademia di Cultura Spirituale e ospitandolo presso di sé. Appena un anno dopo esce il *Parmenide incatenato* di Šestov, manifesto della rivolta libertaria dell'anima contro le evidenze della Ragione, contro la conoscenza delle essenze, per un passaggio dal *nozionale* all'*effettivo*, dai principi e dalle radici di Husserl a ciò che è “più importante” secondo Plotino. La necessità razionale riflette una ingiusta necessità sociale alla quale può sottrarre, come insegna Lev Tolstoj, solo la consapevolezza del reale significato della vita, come ci viene rivelato da un pre-sentimento folgorante della propria fine: «solo il desiderio, nato dall'angoscia suprema, di legarsi in amicizia con la morte (*melete thanatou*), può fortificare l'uomo nella sua lotta pazza e inuguale con la Necessità»¹. In una recensione a *Kierkegaard e la filosofia esistenziale* Lévinas simpatizza con la ribellione del pensatore russo contro la tradizione onto-teologica dell'Occidente, con la sua fuga dall'Essere e dal Dio delle teodicee. Della tradizione si aborre la totalizzazione degli universali, che assorbe l'individuo, estingue l'alterità nell'identico, riduce la pluralità a una singola verità. La Ragione ha fissato un essere in concetti che, come se fossero leggi imm modificabili, vengono fatti valere come eterni e increati, trasformando il caso e le infinite possibilità del reale in necessità e distruggendo così la libertà di poter cambiare e concepire

¹ L. ŠESTOV, *Parmenide incatenato. Le fonti delle verità metafisiche*, tr. it. di E. Valenziani, Bocca, Milano 1944, p. 140.

diversamente il mondo. Il Parmenide incatenato ci incatena a sua volta. Poco dopo Berdjaev pubblica *Schiavitù e libertà dell'uomo* (1939). L'opera sancisce la nascita del personalismo lévinassiano: Lévinas poté allora tradurre il "totalmente altro" di Wahl nella trascendenza fenomenologica istituita dal volto dell'Altro – dove per Altro si intende l'altra persona a cui si è uniti per un legame d'amore. Ora, non è questa la declinazione che Jankélévitch offre al "totalmente altro": pur senza negare una possibile traduzione etica, per rifondare la metafisica egli segue una strada diversa dall'antropocentrismo esclusivo lévinassiano e dall'umanismo marceliano, ponendovi accanto, con Wahl, Simmel e Bergson, un "Assoluto impersonale".

Come si può tuttavia parlare di metafisica dell'Assoluto dopo le interdizioni kantiane? Dopo la critica anti-kantiana di Bergson e di Scheler (*Versuche einer Philosophie des Lebens*, 1915). La mossa di Bergson consisteva, per Scheler, nel limitare la validità del formalismo kantiano all'ambito della sensazione pragmatica e induttivo-generalizzante, a quella facoltà dotata della funzione di informare l'organismo sulla utilizzabilità o sulla dannosità dell'ambiente circoscrivendo un interesse selettivo verso i risvolti dell'azione. Tale sensazione risulta distinta dall'esperienza non sensibile, immediata e intuitiva della durata vissuta, che è fondamentalmente irriducibile alle forme spazio-temporali trascendentali. Kant, non avendo riconosciuto il darsi effettivo di questa esperienza, veniva considerato da Scheler estraneo a ogni prospettiva speculativa e autenticamente filosofica: il Reale resta in Kant inattingibile, noumenico. Così, se Kant riferiva l'intuizione originaria solo a Dio, Scheler, riducendo a una differenza di grado il dualismo fenomeno/noumeno, ritiene che una siffatta intuizione sia inaccessibile solo a un certo uomo, nominalmente all'uomo razionalista kantiano. Dalla distinzione tra una conoscenza tecno-scientifica, pratica e utilitaristica, propria della ragione categoriale, e una dimensione intuitiva e più distinteressata del sapere (un sapere negativo, socratico), consegue una conclusione di grande momento per la comprensione della filosofia prima jakélévitchana: la "cosa in sé" è coglibile al di là delle analisi, delle relazioni misurabili e quantificabili, dei simboli, dei concetti rigidi, del linguaggio naturale. Appare appena "sfiorabile" nell'istante concreto dell'intuizione.

L'intuizione sembra allora connessa in Bergson a quella sensazione di "scarto" che si verifica fra una esperienza vissuta direttamente e una sua traduzione linguistica inadeguata. Non potendo tradurre direttamente i propri contenuti in segni, l'intuizione si limita a "criticare" lo sviluppo linguistico, a inibire quegli aspetti che risultano inadeguati. [...] L'intuizione coglie direttamente l'essere, ma per esprimerlo è costretta a girare attorno al problema, ad affrontarlo a distanza e a farlo manifestare direttamente proprio a quel linguaggio, che però non vede l'essere.²

L'intuizione non scaturisce dal linguaggio verbale, ma al linguaggio ripiega per esprimersi. Espressione che, *dunque*, risulterà sempre fallimentare, non potendo in realtà manifestare l'essere.

² G. CUSINATO, *Intuizione e percezione: Bergson nella prospettiva di Scheler*, in «Annali», n. 8, 1986-1987, p. 141.

L'intuizione estetica in Jankélévitch aggira lo scoglio: essa deriva da uno sfondo asemantico, dalla musica, e con la musica si esprime nel modo più adeguato. Allorché tale intuizione tenti di esprimersi linguisticamente, come nel caso di una filosofia della musica, scontrandosi con i limiti opaci dell'espressione concettuale, non si tradurrà mai definitivamente in una giusta predicazione. Al limite, immagini mediatrici, svolgendo la funzione di metafore o tropi, potranno alludere biecamente a sfuggenti "intravisioni" (*Entrevisions* è una raccolta di poesia di Charles Van Lerberghe del 1898). Scriveva Bergson ne *La Pensée et le Mouvant*: «Un philosophe digne de ce nom n'a jamais dit qu'une seule chose: encore a-t-il plutôt cherché à la dire qu'il ne l'a dire véritablement». Voler parlare con cognizione di verità di ciò che è irriducibilmente inesprimibile è una «scommessa impossibile»³. L'intuizione si risolve in una "metafisica negativa" (Herbert Schnädelbach): «testimonia il fatto che l'essenziale in tutte le cose è un non so che d'inafferrabile e d'ineffabile; essa rafforza in noi la convinzione che, ecco, la cosa più importante al mondo è proprio quella che non si può dire» (QPI, 201). «Padre Rapin [*Réflexions sur la poétique*, 1675], citato da Henri Bremond [*La Poésie pure*, 1926] aggiunge: "Ci sono ancora nella poesia delle cose ineffabili e che non si possono spiegare. Queste cose sono come i misteri"» (JNSQ, 6). È Debussy stesso, scrivendo al principe Poniatowski nel 1893, a definire «l'Inesprimibile» «l'Ideale di ogni arte»⁴. Mentre nell'elegia di Valéry un novello Titiro dichiara che cosa intende per "fonte del pianto":

L'INEFFABILE. Giacché, a mio avviso, le nostre lacrime sono l'espressione della nostra impotenza a *esprimere*, cioè a liberarci mediante la parola dell'oppressione di ciò che noi siamo [...] non c'è pensiero che, perseguito fino alle più immediate adiacenze dell'anima, non ci conduca sui margini privi di parole, margini muti in cui sole sussistono la pietà, la tenerezza, e quella specie di amaritudine che la nostra sorte, in cui si confondono l'eterno il fortuito e l'effimero, ci ispira.⁵

Ora, a non poter essere detto semioticamente non è solo il contenuto espressivo della musica, in quanto meta-rappresentazionale e sovra-concettuale, ma lo stesso impensabile "nulla" da cui deriva l'atto intuitivo come "seconda creazione". Consiste qui, nel recupero del concetto ebraico-cristiano di *creatio ex nihilo*, o cominciamento assoluto, un altro grande elemento di originalità di Jankélévitch rispetto a Bergson, che Jankélévitch si sforza di riconciliare con il suo avo più lontano, Friedrich Schelling. Più ancora, Bergson è ricollegato al suo modello plotinico attraverso la nuova lettura di Bréhier⁶. Si conviene con Bergson che il nulla come *nihil absolutum* (o *negativum*) è un'illusione metafisica, e che dall'altro lato non vi è neppure alcun disegno prestabilito. Nondimeno, si potrebbe

³ E. LISCIANI-PETRINI, *Introduzione*, in V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 2001, pp. VII-XXII.

⁴ E. LOCKSPEISER, *Debussy. La vita e l'opera* (1962, 1965), tr. it. di D. de' Paoli, Rusconi, Milano 1983, p. 213.

⁵ P. VALÉRY, *Il dialogo dell'albero*, in *Tre dialoghi*, tr. it. di V. Sereni, Einaudi, Torino 1990, pp. 126-127.

⁶ Cfr. E. BRÉHIER, *L'idée du néant et le problème de l'origine radicale dans le néoplatonisme grec*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 26 (1919), n. 4, PUF, p. 443-475.

ricominciare a intendere il nulla come quasi-nulla creativo e intuitivo, come *néant* (*nihil privativum*), distinguendolo appunto dal *rien*, dal nulla di fatto, il quale è impossibile, assurdo e contraddittorio.

La filosofia della positività temporale [di Bergson] è, in questo senso almeno, risolutamente anti-creazionista: al nulla assoluto Bergson avrebbe preferito certamente il nulla mistico della Cabbala e di Dionigi l'Areopagita, perché questo nulla è ricchezza e pienezza, infinità inesauribile (En Soph) o, come dirà Angelus Silesius, Sovra-Nulla; questo nulla non è il vuoto in cui si compie, con un colpo di scena, la fantasmagoria folgorante della creazione, ma assomiglia piuttosto allo schema dinamico che è il germe dell'improvvisazione poetica; è l'abisso insondabile e la notte feconda di cui parla la teologia negativa. (HB, 335-336)

Riprendendo la distinzione platonico-aristotelica tra *me on* e *ouk on*, Schelling (*Darstellung des philosophischen Empirismus*, 1830) distingueva ciò che non è essente («nicht Seiendes») da ciò che non è («Nichtseiendes»). La «Prima Potenza», non essendo una forma né di inesistenza né di esistenza, prefigura un *tertium*: prefigura l'essere come ni-ente heideggeriano e *presque-rien* in Jankélévitch, come non-essere infinitamente pieno, fecondo, positivo, come virtualità (*Seynkonnende*) da cui, come una improvvisazione (*impromptu*), si libera l'istante creatore. È, all'apparenza, il Dio vivente, il Dio di Isaia, dei Salmi e dell'Esodo, un Dio diveniente e aperto all'avvenire; ma nessuna reificazione, nessuna sostantivizzazione o antropomorfizzazione è chiamata a ripristinare vecchie superstizioni: la materia creata da un vuoto di campo non indica una creazione dal nulla, ma una creazione *del* nulla (genitivo soggettivo), o di Dio come nulla di materia/massa e di entità sostanziale. Nell'impossibilità di concettualizzare, rappresentare e di conseguenza esprimere categoricamente il ni-ente creatore si ravvisa non solo l'anti-logicismo bergsoniano e il suo bisogno di immediato, ma altresì, rimontando più a monte, una secolare tradizione di mistica apofatica che dall'ineffabile Uno-Tutto di Plotino – per il quale il Bene è al di là dell'essere (*Enn.*, V, 5, 6), della sostanza (*Enn.*, VI, 8, 19) e della mente (*Enn.*, III, 8, 9), coglibile «non per mezzo della scienza o del pensiero, ma per una presenza immediata superiore al pensiero» (*Enn.*, IV, 9, 4) – si spinge alla teologia negativa di Filone d'Alessandria, di Gregorio Nisseno (*De vita Moysis*), dello Pseudo-Areopagita (*De mystica theologia*) e di Meister Eckhart, nel quale il *Gott* – il Dio oggetto di conoscenza variamente determinato come ente-idolo e appropriato utilitaristicamente dall'Io psichico – è sostituito dall'abisso della nuda divinità (*Gottheit*)⁷.

Il «totalmente-altro» (*ganz Anderes*) torna ad aleggiare nella cultura filosofica novecentesca: da Rudof Otto (1917) a Barth (1919, 1922), da Horkheimer (1970) a Lévinas (1974). Il termine esclude qualunque Fondamento ontologico: non è una Causa Prima deterministica, efficiente o finale, né un

⁷ Il mistico libera dai concetti sociali e dalle rappresentazioni positive della religione a favore di una istantaneità (*Fuenklein*) sempre rinnovata, gioiosa e reale. La vita dello spirito, nel domenicano, non è un'adeguazione al dato, ma una mobile generazione del Verbo nell'uomo. Dalle testimonianze in nostro possesso, fu conosciuto da Jankélévitch attraverso i filosofi russi Fëdor Stepun, Semën Frank e Vladimir N. Losskij, autore di una *Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart* (1960).

eterno e immutabile substrato-soggetto (ὑποκείμενον), ma l'*Ungrund* di Böhme e Schelling (1809, 1815)⁸, l'imprevedibile auto-causazione per la quale le cose fisiche appaiono «senza perché» (*ohne Warum*), senza spiegazione di sorta, spontanee come la rosa di Silesius (Johannes Scheffler) nel *Pellegrino cherubico* (I.289): «La rosa è senza perché, fiorisce perché fiorisce; non pensa a sé, non si chiede se la si veda oppure no». Hegel nella *Scienza della logica* (in «*Hervorgang der Sache in die Existenz*») parla dell'inabissarsi del fondamentale *perché* la “cosa”, cioè il mondo, appaia all'esistenza (del perché, con Leibniz, esiste “qualcosa piuttosto che nulla”). Mainländer e Nietzsche dissero: Dio è morto, e la sua morte fu la vita del mondo. Il mondo è l'incondizionato apparire («das Unbedingte»), l'esistente che non ha altro fondamento né ragione, ma è in-sé («das Grundlose»). Se applichiamo il principio di Ockham, il mondo assume la caratteriologia divina.

Come si è visto in relazione alla distinzione tra tautegoria e allegoria semantica, centrale è l'abissale differenza originaria, riscontrata dalla “filosofia positiva” dell'ultimo Schelling ma già scolastica, tra il «Dass» (*quod*), il venire alla presenza di ciò che esiste, la “effettualità” del fatto *che* è («effectivité», «Wirklichkeit», «Thatsächlichkeit»), e il «Was» (*quid*), la domanda (ingannevole) su *che cosa* sia onticamente ciò che è, la domanda sulla definizione della sua natura specifica. È la stessa differenza che sussiste, in Francis Herbert Bradley e in William James, tra il *that* e il *what*. In definitiva, la filosofia prima può definirsi positiva nell'oggetto (il *quod*), in senso schellinghiano, se e solo se adotta un metodo negativo sul *quid*, in senso strettamente teologico. È questo il senso di quel verso dantesco, memore della via negativa tomista: «State contenti, umana gente, al *quia*» (*Purgatorio*, III, v. 37). Non si può conoscere il *quid*. Bisognerà accontentarsi di sapere che qualcosa è. Questo mistero non è un mistero di fede. Questo mistero è un mistero quotidiano. È il mistero di Mélisande: chi è costei? «Il y a maintenant six mois que je l'ai épousée et je n'en sais pas plus que le jour de notre rencontre», scrive Golaud al fratello Pelléas⁹. Non fu che un “breve incontro”¹⁰: l'incontro con la temporalità stessa, con l'epifania messianica di un istante-lampo che all'intuizione si rivela nella sua “semignosi” (*nescio quis/quid*, *scio quod*). «Qui Pascal si trova d'accordo con Giovanni Crisostomo: “Possiamo sapere che c'è un Dio senza sapere cos'è”» (JNSQ, 74). E l'Agostino delle *Confessiones*, da parte sua, pensando a qualsivoglia determinazione di Dio esclamava: «Aliud, aliud valde» (VII, 10.16). Se poi conveniamo, con Hölderlin, che Dio è il tempo, ci domanderemo: «Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio» (XI, 14). Il tempo esiste «a malapena

⁸ Berdjaev individuava l'originalità del cristianesimo di Böhme nella concezione di un Assoluto increato e impersonale diverso dal Dio rivelato creatore del mondo e dell'uomo: un Assoluto (in termini schellinghiani) che è libertà abissale, non-cosa meontica. Alexandre Koyré dedicò a Böhme uno studio di grande risonanza, *La philosophie de Jacob Boehme* (1929).

⁹ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, Paul Lacomblez, Bruxelles 1892, atto I, scena III, p. 24.

¹⁰ *Brief Encounter* (1945) è un film di David Lean caro a Jankélévitch: dona il titolo al sesto paragrafo del terzo capitolo di *La vie et la mort dans la musique de Debussy* e al dodicesimo del quarto capitolo di *Debussy et le mystère de l'instant*.

e nebulosamente» (Aristotele, *Fisica*, IV, 217b, 32-35): è spesso confuso con ciò che empiricamente avviene *nel* tempo. La riflessione, indulgiando a meditare sulla temporalità in sé, arriva sempre troppo tardi per coglierne l'istante (“non fa in tempo”): perciò concettualizza, a fatto compiuto, con illusioni retrospettive al futuro anteriore, risolvendosi in un pensiero discorsivo disteso in intervalli di durata. L'intuizione si assottiglia invece in un istante irriflesso, si “assimila” ad esso. Si fa istante per sfiorare istantaneamente il tempo come istante.

«Nessuno ha mai visto Dio» (Gv, 1,18). Insegna l'Antico Testamento: «chi vede il volto di Jawèh, muore». Questo agnosticismo sull'essenza divina dalle Scritture passa ai neoplatonici rinascimentali riscoperti da Schelling, tra cui Giordano Bruno e Cusano. In termini teologici, segnatamente secondo la teologia calvinista e l'*Aurora consurgens* (1618) di Jacob Böhme, il mistero è un miracolo di “grazia”, una grazia irragionevole, immeritata e gratuita, secondo San Paolo e Kierkegaard. Il dono della Grazia è detto in greco χάρις – termine che in Plotino designa la natura illocalizzabile del Bello sensibile¹¹. Il vocabolo è spesso fatto risuonare per assonanza da un vocabolo francese che risulta di importanza nodale nell'estetica di Jankélévitch: lo *charme*. Derivando dal latino *carmen* (“carne”, formula magico-rituale, canto poetico-incantatorio), il lemma descrive la fascinazione della musica, nel senso attribuito dallo *Charme d'Athènes* di Henri Brémond (1905), dalla raccolta di poesie filosofico-simboliste di Paul Valéry, *Charmes* (1922) e dagli *Charmes* di Frederic Mompou (1920-1921).

La musica ha dunque il potere di restituire il totalmente-altro in forma di tempo, di istante e di *charme*. Non si riduce a un dire semantico quidditativo, ma è azione meta-discorsiva, atto dinamico e processuale dalla virtù magnetica: «agisce sull'uomo, sul suo sistema nervoso e persino sulle sue funzioni vitali» (MI, 3), impadronendosi dell'uomo, come dice Platone nella *Repubblica* (III, 401d). Mentre per il cristianissimo Tolstoj e per il cosiddetto “spirito forte”, razionalista figlio dell'illuminismo e del positivismo, l'abbandono passivo, ipnotico, al fascino delle apparenze sensuali è indice di mollezza o di uno spaventoso spossessamento di sé, Platone conservava ancora, sulla musica, la distinzione tra magia bianca e magia nera, tra incanto orfico-musaico, apollineo, e incantesimo sirenico, dionisiaco, tra ordine e caos, dovere e devianza, ragione e istinto, furore divino e dissoluzione. La lira magico-terapeutica ammansisce, consola, rasserena, ma il flauto e il sortilegio acustico delle Sirene attrae ammaliante verso un sonno impuro, mortale, a cui Ulisse, campione di resistenza morale, non cede, ma che lo *charme* esige di assecondare fino all'esito, apparentemente

¹¹ Cfr. DEBUSSY C., *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, cit., p. 221: «da dove proviene il fascino inatteso che prendono certi accordi da sempre presenti in ogni musica, se non da quella “collocazione sonora” che è impossibile imparare, dal momento che non è iscritta da nessuna parte in modo visibile? Solo gli iniziati la riconoscono dopo aver interrogato l'apparente enigma dei maestri; e spesso si sbagliano e cercano la causa delle emozioni ben lontano da quell'angolo discreto dove si nasconde la bellezza delle armonie – come sotto zolle incolte la dolcezza profumata delle violette».

tragico, dell'estasi. «Nietzsche, allo stesso modo» – si intende, com'è ovvio, successivamente a *Die Geburt der Tragödie* (1872) – «nutre rancore verso l'eterno femminile musicale: condanna in *Il viandante e la sua ombra* gli uomini inclini alla venerazione dell'ineffabile, rinnega la febbre e gli ambigui desideri delle anime musicali» (QPI, 203). Con Jules Combarieu (1910) si direbbe che lo *charme* musicale – in virtù delle sue influenze telepatiche, della reciprocità simpatetica con l'anima a cui è morfologicamente accomunata dal tempo – appartenga più alla teurgia che alla scienza dimostrativa, più alla forza della persuasione patetica che al terso ragionamento. Comunemente descritta in termini di rimedio miracoloso alla noia, di esaltazione, slancio e levitazione, «la musica, a differenza del linguaggio, non è intralciata dalla comunicazione del senso preesistente che già appesantisce le parole; pertanto essa può toccare direttamente il corpo e sconvolgerlo, provocare la danza e il canto, strappare magicamente l'uomo a se stesso» (QPI, 67). Vale a dire: estaticamente, al di fuori della sua individualità, ma con umoristica e generosa umiltà. «Questo essere posseduto dalla musica è forse la sola forma sotto cui l'adulto inaridito e preoccupato ritrova, per immergervisi, la vasca dell'innocenza» (QPI, 212).

Lo *charme* inteso, secondo l'espressione di Plotino, come *χάρις επιθέουσα*, come grazia diffusa indistintamente tutta dappertutto nella cosa bella ma non localizzabile in alcuna sua parte specifica (perciò associata all'anima nell'organismo), rimbalza alla questione del rapporto tra memoria e cervello affrontata da Bergson e illustrata da Jankélévitch in un articolo del '29, *Bergsonisme et biologie*. Vi si sostiene che la critica di *Matière et Mémoire* al localizzazionismo – teoria per la quale le funzioni psichiche sarebbero localizzabili in aree della corteccia cerebrale spazialmente determinate e isolabili – avrebbe mirabilmente percorso le conferme sperimentali dei neurobiologi C. von Monakow e R. Mourgue (1928), nonché (benché non citato) del neuropsicologo Karl Spencer Lashley (1929). Secondo la teoria olistica, ogni processo mentale interessa tutto l'encefalo nel suo insieme, perciò non avrebbe senso analizzarlo nelle sue singole parti: «i ricordi non si suddividono neurone per neurone» (MI, 45). La coscienza secondo Jankélévitch dipende strettamente dalla sussistenza di un sostrato materiale anatomico, noto come sistema nervoso, ma non è riducibile alla sua fisicità. Come la melodia dipende dall'armonia e viceversa, la vita è connessa all'intero organismo e l'organismo alla vita. La funzione psichica non è legata a un'estensione spaziale, ma alla distensione nel tempo. Se la psiche trova risonanza nell'arte *charmante* è perché entrambe sono caratterizzate da una organizzazione temporale irriducibile ad alcuna parte come elemento di fabbricazione, ma piuttosto formata da una totalità unitaria, non discreta né quantitativa: «mai un tutto uguale alla somma delle parti, ma un insieme impalpabile e indiviso, tale che basta spostare una sillaba per vanificarne l'originalità qualitativa» (MI, 46). «Già Bergson e Brémond avevano notato

che, spostando una sola sillaba nel mezzo di un verso o alterando la più piccola vocale, si devasta l'intera poesia – i danni sono sproporzionati rispetto all'alterazione materiale: il *non-so-che* è diventato irriconoscibile...» (MI, 91). Basta alla lettera un “quasi nulla” per creare una nuova totalità o per distruggere lo *charme*. «Una volta immobilizzata la corsa del divenire, non restano più che delle note sotto lo scalpello dell'analisi grammaticale: ribelle a ogni dissezione, l'essenza della musica è sfuggita» (QPI, 202). Sarebbe cosa inutile e vana smontare analiticamente un brano alla ricerca di regolarità matematiche: lo *charme* non è presente in alcuna parte di esso, ma lo climatizza diffuso nella sua interezza. Come per Bergson e per i Romantici tedeschi, gli organismi viventi così come le opere d'arte, contrariamente alle fabbricazioni meccaniche, in quanto creazioni unitarie e uniche dello spirito costituiscono microcosmi perfetti, autosufficienti, incomparabili, completi e totali, non divisibili in parti vitalmente autonome. Ogni personalità e ogni opera è un universo atomicamente semplice e assoluto. Come “tutto è in tutto”, come ogni parte si dà solo in rapporto al tutto, ossia a uno sfondo relazionale, così l'intera melodia sonnacchia in ogni armonia. La poetica debussiana esprime una simultanea panteistica immanenza della totalità in ogni parte, in ogni istante monadico. «Jacques Rivière l'a merveilleusement compris: [...] aucune continuité abstraite ne dirige du dehors les accords qui descendent: “ils descendent ensemble”. Et ainsi cette musique est présente *tout entière en chaque moment*» (DMI, 140)¹².

Lo *charme* è un'ubiquità utopica, un essere presente ovunque e in nessun luogo e tempo particolare, onnipresente e onniassente, come i personaggi del *Pelléas*. «N'importe où hors du monde»¹³. «Non luoghi stabiliti, non date prefissate»¹⁴. Lo *charme* di un brano non è un'essenza, vale a dire un che di definito e univocamente distinguibile come un felice espediente tecnico, analizzabile e presto fissato in formule retoriche da dare in pasto all'imitazione inerte, ma è «*cosa mentale*» (Leonardo da Vinci), «*divinum nescioquid*», misterioso «*quasi-niente*», inesprimibile «*maniera*» (Gracián), la cui creazione e il cui godimento dipende dal tempo, dalle mutevoli circostanze e dai momenti giusti dell'Occasione, soggettivi o ambientali, in cui è fatto risuonare. Niente è musicale in sé, ma tutto può diventarlo, con il tempo.

Se alla fine conveniamo che si tratta di un mistero e non di un segreto materiale, di uno *charme* e non di una cosa; e se comprendiamo che questo *charme* è tutto nell'intenzione, nel momento temporale e nel moto spontaneo del cuore; e se riconosciamo che la fragile evidenza, legata a imponderabili e innumerevoli fattori, dipende in primo luogo dalla nostra sincerità, allora, forse, arriveremo a conoscere quell'aderenza allo *charme* che, in musica, è il solo vero “stato di grazia”. (MI, 94)

¹² Cfr. J. RIVIÈRE, *Études*, Gallimard, Paris 1912, pp. 127-128.

¹³ E. LOCKSPEISER, «Opinioni di Debussy e di Marcel Proust» (appendice G), in *Debussy*, cit., p. 560.

¹⁴ ID., «Conversazioni con Ernest Guiraud» (appendice B), in *Debussy*, cit., p. 537.

Più che di “stato” di grazia (locuzione tratta da Plotino) sarebbe forse più consono parlare di una «punta di grazia», di un *acumen mentis* adimensionale, come direbbe Francesco di Sales, essendo l'intuizione di un istante già subito svanito, nato-morto come le scintille dei *Feux d'artifice*. «L'Assoluto» è questa «apparizione disparente» (MI, 108), perché la sua evidenza si rivela subito inevidente, apparente e inapparente, come disse il leggendario Ermete Trismegisto (V, 10). Il mistero della vita e della morte, dell'essere e del nulla, mistero «in piena luce», semplice e limpido, mistero di trasparenza senza profondità, è quanto mai controvertibile e oscuro. Se chiara è l'intuizione del *quod*, l'indeterminazione razionale del *quid* pone di fronte a un non-so-che, a un *je-ne-sais-quoi*, direbbe Brémond, rispetto a un *presque-rien*. Il “quasi-niente”, analogo al *nicht Nichts* di Schelling, è conio debussiano ricavato dalle indicazioni delle partiture sul tempo da adottare per il finale: «Debussy usa ogni tipo di formula per differenziare queste varietà dell'inanizione: “en se perdant”, “perdendosi”, “estinto”, “pianissimo possibile”, “à peine”, “imperceptible”, “presque rien”, “presque plus rien”, “plus rien”» (DM, 113).

Il non-so-che che, a dispetto del principio del terzo escluso, è intermedio tra niente e qualcosa, non è né il non-essere, negazione del tutto dell'essere, né il meno-essere, essere rarefatto divenuto sottile pellicola e membrana iridescente, né il modo d'essere, determinazione di un essere limitato dalla negazione regionale dell'Essere infinito; diremo dunque che il non-so-che è quasi-niente! (JNSQ, 20)

La fatticità dell'essere, il fatto di esserci per-sé, l'atto auto-ponentesi di venire all'essere, l'ἐστίν (il «che c'è»), è riscoperto nella sua semplicità come evento misterioso: l'essere è un'eccezione inesplicabile, inesplicabile l'atto immotivato che graziosamente lo crea (il nulla privativo è invece, rispetto alla vita, perfettamente razionale e non-contraddittorio, quasi ovvio e normale). Piuttosto che di “meraviglia” (θαῦμα) si potrebbe parlare (e dico *potrebbe* perché la distinzione non è in Jankélévitch) di “stupore”. Stupore deriva infatti dalla radice indoeuropea *(s)tup (“battere”), segna un colpo traumatico istantaneo con cui si accede all'esperienza pura di un eterno presente (il sartriano “campo trascendentale impersonale”), come aprioristica condizione di possibilità dell'esperienza temporale quale correlazione tra soggetto e oggetto, tra il mondo e una coscienza intenzionale che dice “io”. Lo stupore, come “limite” o “soglia” tra il fenomeno e il Reale, è sublime (*sub limine*). A differenza del *thauma* aristotelico come usuale inizio della filosofia, dell'indagine del *logos* riflessivo e consapevole, il *sublime* aperto dall'imprevedibile sorpresa (*ekplexis*) marca un originario fuori-da-sé (*exstasis*). «Mentre il *thauma* del *thaumazein* predispone al sapere e alla domanda, il *plege* dell'*ekplexis* sublime istupidisce»¹⁵. Depriva dell'intelligenza analitica e di riflessione umana e antropocentrica.

¹⁵ R. RONCHI, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 96. Cfr. *ivi*, pp. 93-100. Ciò che “desta” lo stupore è tautegorico: «è segno o, meglio, *fa segno*, ma è un segno autoriflessivo: è un segno di sé, segno

Il sublime è originariamente categoria estetica nel trattato dello Pseudo-Longino e lo stordimento del “colpo” nello stupito-intronato farebbe pensare all’immediata tangenza patico-preriflessiva del suono nell’atto percussivo. Il sublime annulla ogni distanza teorematologica. Tuttavia, è lecito chiedersi che cosa autorizzi a postulare che il sublime estetico (in particolare il sublime musicale) sia direttamente declinabile nei termini descritti, e che Jankélévitch avesse davvero in mente la categoria del sublime (segnatamente *questo* sublime) quando pensava alla musica e alla metafisica negativa. In un’intervista rilasciata a Danielle Eleb in *Révolution* (3 ottobre 1980) sul libro *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-Rien*, Jankélévitch, autocommentandosi, definisce il non-so-che non già come principio irrazionalistico, bensì come *soglia* insuperabile della ragione, come *limite* matematico o come orizzonte fenomenologico. Aggiunge poi che l’espressione nasce in temperie pre-illuminista, nei classici francesi del XVII secolo piuttosto che tra i romantici: tra loro Bossuet (*Les Oraisons funèbres*), Fénelon, Pascal e Montesquieu. Questa preziosa testimonianza avvicinerrebbe il Nostro all’illuminismo kantiano e più precisamente proprio all’*Analitica del sublime*: lo *charme* musicale conduce a un sentimento melanconico e la melanconia, dilatazione indefinita delle sensazioni, godimento e violenza dell’immaginazione, ha dominante, in Kant, il sentimento del sublime¹⁶. Il sublime è, in Jankélévitch tanto quanto in Burke e nella terza *Critica*, un’esperienza liminale e sovrasensibile aperta all’infinito, diametralmente opposta alla forma chiusa del bello classico fondato sul concetto di ordine, perfezione, proporzione, armonia: se nel sentimento del bello immaginazione e intelletto sono “in libero gioco”, nel sublime la ragione, tendendo all’assoluto, contrasta con la facoltà sensibile. L’insieme degli effetti a «tendenza infinita» costituisce «l’ordine delle cose estetiche»¹⁷. «L’arte contemporanea passa, potremmo dire, *dal concetto di forma al concetto di forza*»¹⁸. La bellezza è una presenza spaziale perfetta (*entelecheia*), ma il sublime *charme* è una virtualità evasiva, incompiuta, perfezionantesi (*energheia*). Inquieta quasi come lo *humour*: l’umorismo, «sublime rovesciato, conserva, del sublime, alcuni aspetti fondamentali, la *vertigine dell’anima* e il suo *rapido movimento* ma, diversamente da quello, non si rivolge a ciò che è assolutamente grande e potente, ma a ciò che è infimo»¹⁹.

Se vi è una differenza da Kant, è che Jankélévitch attribuisce lo *charme* e il sublime solo alla musica in qualità di arte temporale, autenticamente proiettata al di là del Bello ontico verso il Bene dinamico, mentre riconduce la bellezza in senso stretto per lo più alle arti visive: «se la Bellezza consiste nella

del proprio accadere come segno e non segno per un significato. Non mira a trascendersi e a cancellarsi nella cosa che dice, non presenta l’oggetto (*enargheia*), ma presenta se stesso, l’atto di presentazione [...] ci interessa sottolineare non il riferimento semantico del segno, *che cosa* ha avuto luogo, ma il suo aver avuto luogo, il suo *that*, il suo “che”». Ivi, p. 97.

¹⁶ Cfr. I. KANT, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, L. Novati (cur.), Fabbri, Milano 2003, p. 95.

¹⁷ P. VALÉRY, *L’infinito estetico*, in *Scritti sull’arte* (1934), tr. it. di V. Lamarque, Guanda, Milano 1984, pp. 155-157.

¹⁸ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Enciclopedia Italiana, Roma 1987, pp. 137-138.

¹⁹ V. CISBANI, *Umorismo e sublime in Jean Paul Richter*, Nuova Cultura, Roma 2012, p. 57.

pienezza intemporale, nel compimento e nell'arrotondamento della forma, nella perfezione statica e nell'eccellenza morfologica, lo charme ha invece qualcosa di nostalgico e precario, un non so che d'insufficiente e incompiuto, che viene esaltato dal tempo» (MI, 95). A suscitare infatti un simile sentimento sublime è la presa d'atto, specialmente grazie alla musica, che l'azione irreversibile dello scorrere del tempo non si possa contrastare. L'evidenza luminosa della figurazione distingue gli spazi e ci aiuta a discernere e relazionare ragionevolmente gli elementi. Ma «lo *charme* non ci dà la soluzione di un problema, anzi, è uno stato d'infinita aporia che suscita nell'uomo una feconda perplessità» (MI, 82-83).

Sublime, dunque, in quanto letteralmente *al limite* tra l'essere e il non-essere, quasi-niente *charmant*: «il transliminale e il cisliminale sono i due aspetti opposti del subliminale, a cui corrispondono i due misteri simmetrici della liminarità». Debussy «scorge la “soglia” inafferrabile mentre sfugge, l'istante in cui avviene la mutazione dal Tutto al Niente, dal Qualcosa all'Inesistenza» (DM, 111). Sublime è la tangenza dell'intuizione, quel «sublime tocco» nella *noche oscura*²⁰, sublime è la creazione: «non proviamo noi stessi, davanti a essa, il sentimento estetico che ci ispira una bellezza senza pari o la realizzazione di un oggetto ben costruito», di una *res posita*, «ma piuttosto la vertigine metafisica che s'impadronisce dell'uomo in presenza del mistero senza nome» (PP, 271). L'infinito è raggiungibile solo intensivamente nel silenzio (nel pausare di Debussy) e non estensivamente in una espressione determinata e per così dire materializzata. Nel Περὶ Ὑψους dello Pseudo-Longino il silenzio figura tra i casi del sublime come vettore di espressività superiore al *logos*: «si veda il silenzio di Aiace nella Nekyia, grande e più sublime di qualsiasi discorso» (IX, 2). Sublime è il silenzio di Gesù davanti alla domanda (insensata) di Pilato: «Quid est veritas?».

4.2 Il totalmente-altro in *Philosophie Première*

Philosophie Première. Introduction à une philosophie du «Presque» (1954) è il capolavoro speculativo jankélévitchano. La macro-tematica del trattato è anticipata da Pavel Florenskij ne *Le porte regali* (1922): «questi due mondi – il visibile e l'invisibile – sono in contatto. Tuttavia, la differenza tra loro è così grande che non può non nascere il problema del confine che li mette in contatto, che li distingue ma altresì li unisce»²¹. L'idea per cui la radicale distinzione tra mondo

²⁰ Si tratta del titolo di una lirica con commento del carmelitano fra Giovanni della Croce, che si sviluppa, come il *Cántico Espiritual*, a imitazione del *Cantico dei Cantici*. L'anima esce allo scoperto per unirsi con lo sposo (Dio), curandosi di non farsi notare dal Nemico e camminando nell'oscurità. La notte è l'eclissi della sensualità, la purificazione sensitiva che conduce all'illuminazione spirituale e all'elevazione a una sapienza segreta. L'anima ritrova così il «yo-no-sé-que».

²¹ P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, E. Zolla (cur.), Adelphi, Milano 1977, p. 3. Il tatto aderisce più della vista al reale: «l'object n'est pas spectacle visuel, mais obstacle tangible; à la lettre, l'object est objection, résistance palpable, et non pas tant problème théorique que problème dramatique [...] Même chez Plotin et chez les mystiques, dans la mesure où le mysticisme est réalisme, le contact, ἐπαφή, est le rapport concret de l'âme avec la parousie ontologique». V. JANKÉLÉVITCH, *Mystique et dialectique chez Jean Wahl*, in «Études philosophiques», Janvier-Mars 1975, No. 1, p. 97.

soprasensibile e mondo terreno non comporta una separazione, ma una coesistenza ontologica e una convergenza, è principio a fondamento del cristianesimo russo ortodosso e in particolare dell'esicasmò, che affonda radice nella tradizione apofatica di Gregorio di Nissa e dello Pseudo-Areopagita. La comunicazione tra l'uomo e il divino, la relazione tra l'empirico e il tutt'altro-ordine si instaura nel limite, che incide simultaneamente una prossimità e una distanza, una somiglianza e una radicale differenza. Ne sono emblema l'Incarnazione (Gregorio Palamàs distingueva in Dio l'assoluta trascendenza dal legame creaturale) e, in Florenskij, l'icona come immagine visibile dell'invisibile divinità. Come si intuisce dal primo capitolo di Jankélévitch («Dall'empiria alla metempiria»), il tema del «contatto» o «tangenza» o «intercettazione» è innanzitutto d'ordine gnoseologico: atteso che vi è una «infinita abissale differenza qualitativa»²², come limite cusaniano tra due dimensioni, il totalmente-altro non si attinge *per gradus debitos*, per opera di una dialettica scalare, né attraverso un calcolo differenziale, ma si sfiora con un «salto» di «conversione» istantaneo, con il baluginare immediato dell'intuizione. Vale a dire: con una esperienza *altra*, senza relazione con il «prima» e il «dopo», come senza relazione sono i «due mondi» – che nondimeno coincidono, quasi come due attributi spinoziani. In termini schellinghiani: «l'assoluto è l'irrelativo “abs relationibus”» (PP, 241).

La metafisica tradizionale, ironicamente definita «filosofia seconda» o «ipotetica», è subito liquidata. Aristotele, benché avesse avvertito l'eterogeneità della metafisica rispetto alle altre scienze a essa subordinate, restava comunque irretito in una tesi continuazionista indifferente allo scarto che conduce al totalmente-altro e al quasi-niente, facendo dell'essere una grandezza finita, gradualmente estenuata o ingrandita, di certe proprietà dell'ente: qualcosa di non poi così qualitativamente diverso da ciò che pertiene a quaggiù. Pertanto faceva della metafisica *generalis* e *specialis* una «transfisica» enunciabile, «che non differirebbe dalla fisica se non per l'essenza particolarmente elevata del proprio oggetto» (PP, 27). Al contrario,

la metempiria non è una certa modalità dell'empiria, per esempio un'estrema tenuità o intensità insopportabile del percepito, ma designa piuttosto ciò che trascende ogni esperienza possibile: se l'ultrasensibile è quel che di fatto eccede la portata attuale dei nostri *sensoria*, il sovrasensibile è ciò che non *può* essere percepito. (PP, 30)

«Mistero essa stessa, l'intuizione avrebbe forse accesso al mistero. Ma una sensazione empirica dotata di poteri ontoscopici non è che una mistificazione e non genera nient'altro che pseudo-metafisiche» (PP, 31). L'essere non è l'*eschaton* di una gradualità d'essere dell'essente – come la catena aristotelico-tomista delle cause fisiche e motrici che conduce all'eminenza della causa divina e del

²² S. KIERKEGAARD, *Diario 1848-1849*, C. Fabro (cur.), Morcelliana, Brescia 1983, vol. 5, p. 138.

Primo Motore Immobile – ma è *tutt'altro* che un empirico essente: come per una irrelatezza tra piani eterogenei la creazione inizia dalla creazione, la vita spirituale incomincia dalla vita, lo *charme* dallo *charme*, così «la metafisica comincia dalla metafisica», non dalla fisica, se non per «mutazione radicale» (PP, 38-39). «La metempiria non è l'antipode dell'empiria, ne è (cosa ben diversa) il contraddittorio» (PP, 49). L'Oltre acquisterà «serietà metafisica» solamente con la nuova diffusione del platonismo tra gli alessandrini, dopo il riconoscimento della alogicità totalmente altra dell'Uno in Plotino. Il neoplatonismo avrebbe emendato un continuazionismo embrionale già in Platone: se l'apparenza, il φαίνόμενον, non fosse che l'ingannevole e opaco riflesso materiale di una realtà ontologica, se il sensibile non fosse che l'ambiguo segno “allegorico” di una verità che lo trascende (non essendo quella verità stessa ma recando in sé soltanto *qualcosa* di essa per un rapporto di partecipazione), ciò da un lato implicherebbe una vigile ermeneusi, una gradata dialettica del pensiero, una progressiva *manu-ductio*, a partire dalla parvenza sensibile, verso una visione dell'intelligibile più trasparente. Dall'altro, questa *anagogia* sarebbe resa possibile dall'*analogia* mimetica tra il modello e l'impronta, tra l'archetipo ideale e la pallida copia dell'ectipo, ossia, ancora una volta, da una somiglianza della fisica con una pseudo-metafisica aliena al salto dell'intuizione nel “totalmente altro”. Lo stesso Bene del libro VII della *Repubblica*, l'eminente ὑπερουσία, è comunque connesso all'essere da un rapporto di sovrallocazione. Il rapporto topograficamente gerarchico tra immanente e trascendente avrebbe portato a una reciproca svalutazione dell'estetico – ombra veritativamente inferiore all'universale intellegibile, non dotata di valore in sé ma in virtù di *altro* (il Bene) a cui allude velatamente – e dell'intellegibile, in quanto abbassato a una rassomiglianza empiricizzata con il sensibile, come sensibilità amplificata. Il trascendente verrebbe degradato, tirato giù dalla sua “altezza” al solo contatto partecipativo con una realtà inferiore nella quale ha impresso la sua impronta segnica: simboleggiato dalle sue tracce, perderebbe ogni distinta alterità. Da una parte bisognerà ribadire l'assoluta differenza qualitativa tra il mondo noto e il «tutt'altro ordine», per preservare di quest'ultimo l'incontaminata purezza, l'assoluta eterogeneità e far sì che non sia assimilabile a nulla di empirico. Ma dall'altra sarà d'uopo fare in modo che il totalmente altro non sia equiparato a una trascendenza sostanziale, ma a una teologia negativa: dall'altro lato urge, in altre parole, una concezione “monistica” che riavvalori l'arte e la sensibilità.

La μελέτη θανάτου, da Platone in poi, non contempla l'istante discontinuo di un reale salto metafisico, e le prove cosmologiche di Dio, disputate agonisticamente dalla teologia essenzialistica, in parte empiricizzano una maestà puramente *metalogica* e *quodditativa*. La metalogia è l'alternativa a empirismo classico e razionalismo, la tangenza di empiria e metempiria nella puntualità istantanea dell'intuizione: se la “filosofia terza”, empiristica, fa capo alla percezione sensibile, e la “filosofia seconda”, metafisica metempirica, all'intellezione delle relazioni formali, la “filosofia prima”,

metalogica, né credenza né scienza, scaturisce dall'intuizione dell'atto posizionale²³. Se le prime due presumono di sapere il *quid* senza presagire il *quod*, l'ultima comprende, in un istante quasi nullo, il *quod* dell'evidenza gratuita sapendo di ignorare o di misconoscere il *quid* dell'essenza. La gnosi completa di *quod* e *quid* e l'estasi continuativa del visionario non è che una ciarlataneria. Poiché cede subitaneamente alla concettualizzazione. La tragedia spirituale vuole che si perda ciò che si cercava nell'istante in cui lo si trova, che esso decada nell'intervallo riflessivo ed eventualmente nel linguaggio, in un'espressione dialettizzata o poeticizzata. Ciò che si cercava «lo si è perduto trovandolo» (PP, 170). «Come Descartes è ricaduto dal Cogito alla Res cogitans²⁴, così il sostanzialismo metafisico abbandona volentieri il movimento difficile della *levitazione derealizzante* per il movimento facile della *gravitazione reificante* e si consacra agli aggettivi, avverbi e apposizioni della creazione pura...» (PP, 233). Al limitare del contatto con l'ontico il *fiat* creativo si entifica quasi simultaneamente nel *factum est*, la *ποίησις* in *ποίημα*. Riprendendo Stepun (1910, 1911)²⁵ e Francesco di Sales (*Trattato dell'amor di Dio*, VI, 1), le opere reificate sommergono e raffreddano il fervore dell'atto operativo: «subito la cosa posta agisce sulla posizione come un deposito la cui pesantezza accusa il geotropismo contraddittorio della levitazione creatrice! La posizione, alla lettera, muta in ipostasi e *hypokeimenon*» (PP, 278): passa dalla forza senza forma alla forma senza forza, dal mistero del Bene-Infinito alla Bellezza onticamente delimitata. L'espressione-emanazione comporta la tragedia di Dio, che rischia di trascinare lo spirito all'idolatria di una finitezza in forma di rappresentazione, contro il comandamento del «non ti farai immagine». Bisogna infatti sempre considerare che, *allo stesso tempo*, come mostra Wahl a partire dal *Parmenide* di Platone, l'Uno, pur partecipandosi ai Molti, resta di per sé assoluto e irrelato: «Dio non si “esprime”, neppure parzialmente, attraverso la creazione così come il genio si esprime attraverso l'opera; ciò che dell'infinito si esprime nel finito non può che essere finito, ossia infinitamente eterogeneo all'infinito e assolutamente incommensurabile all'assoluto» (PP, 176).

²³ Secondo Montmollin, Jankélévitch ricaverebbe i tre stadi di conoscenza (empirismo classico, razionalità e intuizione mistica) da Solov'ëv. L'intuizione è detta “metalogica” già in Simon Frank, il quale chiama “prima” questo genere di filosofia. Cfr. I. MONTMOLLIN (de), *La philosophie de Vladimir Jankélévitch. Sources, sens, enjeux*, PUF, Paris 2000, pp. 42, 44.

²⁴ Cfr. J. WAHL, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes*, Alcan, Paris 1920.

²⁵ Cfr. V. JANKÉLÉVITCH, *Les thèmes mystiques dans la pensée russe contemporaine*, in «Mélanges publiés en l'honneur de Paul Boyer», Institut d'Études Slaves, Honoré Champion, Paris 1925, pp. 109-110, 116: «cette tragédie» – il rapporto della pura vita interiore con le opere statiche, i concetti solidi e le oggettività estensive in cui fatalmente si incarna – «M. Th. Steppoune en découvre déjà les traces chez Plotin et Eckhart: l'âme exige pour s'élever jusqu'à Dieu un système dogmatique qui l'empêche de se dissoudre dans le néant de la spiritualité pure; elle exige une logique, une morale, une initiation artistique, en un mot une dialectique ascendante; et pourtant toute œuvre humaine, en introduisant une certaine distance métaphysique entre la vie intérieure et ses incarnations solides, meurtrit notre âme par là même qu'elle la pétrifie dans des formes rigides». «La tragédie de la culture spirituelle, elle, domine toute l'histoire du XIXe siècle russe; elle est dans cette contradiction paradoxale en vertu de laquelle un prestige militaire, politique et économique sans cesse croissant se superpose à cette profonde détresse morale, à ce désarroi spirituel qui sont un legs du “pétrinisme”». «Adapter les nobles intuitions du romantisme et du mysticisme musical aux exigences douloureuses de la Forme e de ses incarnations culturelles: n'est-ce pas là, d'ailleurs, le problème cardinal de la philosophie?».

Il problema della duplice ammissione della trascendenza e dell'immanenza divina era già un problema neoplatonico che, dopo la prima edizione delle *Enneadi* nel 1580 a Basilea, arrivò a Giordano Bruno (*De la causa, principio et uno*, 1584). Dio è al contempo, in sé, un totalmente-altro inconoscibile e ineffabile, assolutamente trascendente e separato dal creato, e in questo senso conserva la sua purezza, ma per la sovrabbondanza del suo essere è anche in parte immanente nella materia, benché distinto da essa. Il mondo naturale e l'umana vita terrena – e con ciò, aggiungiamo, il fenomeno estetico, ovverosia in generale la dimensione sensibile – non subiscono una svalutazione gnostica, conservando un parziale valore veritativo. L'immanenza empirica, recando traccia del vestigio divino, consente di sapere *a posteriori* che un Dio c'è (*quod*), ma non che cosa sia (*quid*), non consentendo essa di risalire alla Causa Prima trascendente, opportunamente sottratta all'empiricizzazione. Jankélévitch accentua ulteriormente la contraddittoria convergenza dell'aspetto materiale e divino nell'«unigenita natura» annunciata dal Nolano. Non c'è banalmente “traccia” del totalmente-altro nell'empirico, coincidendo esso con l'accadere dell'empirico stesso: la sensibilità non è un ponte gettato tra due mondi, ma una possibile iniziazione a una più autentica esperienza della sensazione.

Come già per gli Gnostici, il mondo non reca l'impronta dell'essenza divina: quest'ultima non è immanente come lo stampo in un materiale plastico, ma è Tutt'Altro. Il che legittima la definizione di «catarismo mistico» assegnata da Wahl a Jankélévitch in contraddizione (solo pregiudiziale) con l'impostazione realista. I Platonici invece – per ricollegarci a *Debussy et le mystère* – considerano l'apparenza sensibile come un segreto da decifrare, come un simbolo da interpretare allegoricamente per la risalita dell'anima, anziché come mistero autoreferenziale e tautegorico. In termini aristotelici, antepongono il *logos* semantico al *logos* apofatico. Solo nella misura in cui riconosce che «il dato sensibile non “significa” *altra* cosa da ciò che esso “è”» – che cioè il senso del dato coincide con il suo essere manifesto e letterale, e che pertanto possiede una veridicità autonoma e non subordinata – la filosofia prima può rivalutare allo stesso tempo la metempiria e l'empiria: «una filosofia realmente positiva dell'empiria è la condizione di una filosofia prima realmente positiva» (PP, 49). «Si comprende perciò in che senso Bergson ha potuto simultaneamente considerarsi un metafisico e pretendersi filosofo dell'esperienza: “Non ho fatto che della metafisica, nient'altro che della metafisica e tuttavia credo di poter definire il mio sforzo come un approfondimento dell'esperienza”» (PP, 56).

Si legge, per finire, una tacita presa di posizione contro l'ontologia fenomenologica, in quanto ritenuta ancora legata a una progressione ermeneutico-dialettica continuista: «anziché termine di uno svelamento, quest'evidenza massimale è piuttosto oggetto di *rivelazione*: la rivelazione è positività abbagliante, lo svelamento laboriosa negatività» (PP, 55). La rivelazione biblica e schellinghiana si

antepone, in altri termini, all'ἀλήθεια heideggerianamente intesa, allo svelarsi di un segreto nascosto. Jankélévitch metterebbe volentieri in bocca alla verità le parole del vangelo di Giuda Tommaso (43): «i veli non sono miei ma vostri».

Il totalmente-altro non è un predicato reale, ma «posizione assoluta», come direbbe Kant²⁶, in quanto Atto purissimo di *porre* l'essente. Dio non è qualcosa o qualcuno, non è un *Ens*, né un *fieri*, ma un *fiat* istantaneo. Non «*preesistenza della res posita*», ma atopica e acronica «*prevenienza della positio ponens*» (PP, 238). «Dio è solo *in quanto fa*»: non in quanto creatore, ma in quanto creazione stessa, in quanto creare dal nulla e *per* nulla: non in quanto Essere ma in quanto Fare, *pura operatio*, *operari* non fondato da un *esse*. «Dio è ontologicamente Amore perché l'amore non è nient'altro che l'operazione stessa della bontà» (PP, 276), infinita tensione desiderante, atto di creazione e di vita. Secondo il binomio usato da Sala-Molins per riassumere il cristianesimo di Ramon Llull: *amantia* = *agentia*. O nei termini dell'*Ars mystica*: «*Ens virtuosissimum esse non potest sine operatione*»²⁷. Perciò, nel *Traité des vertus*, il totalmente-altro-ordine è, alla Scheler, un *ordo amoris*. Per mezzo della nozione di “simpatia” l'intuizione si ricongiunge al concetto di amore, poiché sia l'intuizione sia l'amore danno accesso alla coincidenza estatica di soggetto e oggetto, conoscente e conosciuto, di amante e amato.

Ciò che fa essere l'esistenza, a rigore, non può essere, non può esistere, è inesistente, al di là dell'esistenza. Un niente, un far-essere puro, cioè senza essere. Meglio ancora, Dio non è. Ipotizzare un fondamento significherebbe di nuovo implicare l'infondatezza del fondamento o un regresso all'infinito nella catena delle cause: di conseguenza, il niente pone o crea (ma alla lettera non fonda) l'esistenza per mezzo di una “decisione” arbitraria, o per meglio dire, per mezzo del caso. Mettendo per assurdo che la “convenienza” e i “mondi possibili” preesistano a Dio nello scegliere il mondo migliore, negherebbero a esso lo statuto di fondamento primo.

Siamo di fronte a tre «metalogismi»: 1. Ciò che fa (che crea l'essere) non è ciò che fa, dunque non è. 2. Ciò che dona, dona ciò che non è (l'essere). 3. Ciò che dona, dona ciò che non ha (l'essere): non possedendo essere, lo dona senza perderlo e senza impoverirsi. In termini tomistici, Dio non è né dono, *res data* (*datio*), né un donatore, ma donazione (*donatio*), Atto puro e gratuito del donare. Come nell'emanatismo plotinico, ciò che dona l'essere può continuare a donarlo inesauribilmente *in quanto* non lo possiede. L'origine dell'esistenza non può avere un'esistenza e la fonte del senso e del valore non può avere senso né valore monetario, ma è insensata e inestimabile come il *fatto* della vita: «il

²⁶ Cfr. I. KANT, *Sull'unico argomento possibile per la dimostrazione dell'esistenza di Dio*, in *Scritti precritici*, A. Pupi (cur.), Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 103-213.

²⁷ Cfr. V. JANKÉLÉVITCH, *De l'Amour*, prefazione a L. SALA-MOLINS, *La Philosophie de l'amour dans l'œuvre de Raymond Lulle*, Mouton, Paris 1974; poi in *Premières et Dernières pages*, Seuil, Paris 1994, pp. 246-255.

Quo, l'*Unde* e il *Potius quam*, se risultano intelligibili al filosofo dell'Armonia prestabilita», nonché agli Gnostici, «restano in Pascal domande senza risposta filosofica» (PP, 289). Sono i *Pas sur la neige* di Debussy, diretti da niente verso niente. È l'oscura origine di Méliande: «Je ne suis pas d'ici... Je ne suis pas née là...», «Oh! oh! loin d'ici... loin... loin...»²⁸. Il quasi-niente captato dall'intuizione è il «senza donde» e «senza dove» dell'immanenza, è l'assurdità dell'assenza di trascendenza, dello zero di fondamento causale da cui ogni cosa deriva.

L'empiria non rimanda a un'entità altra da sé, ma appunto alla presente assenza di tale entità. È priva di una semanticità allegorica: è tautegorica, dotata di senso letterale in se stessa. Viene a cadere il problema di una comunicazione tra due piani, tra due mondi o dimensioni. La trascendenza non è che la straordinaria esperienza, a partire dalla quotidianità, di un'illogica non-trascendenza. Il totalmente-altro è “solo” la folgorante consapevolezza metempirico-intuitiva intorno all'inspiegabile e misteriosa assurdità del fatto empirico di esistere. Ontologicamente, non c'è che un monismo totale. La filosofia di Jankélévitch è molto semplicemente «une philosophie de l'insaisissabilité du réel»²⁹. Il «realismo mistico», secondo la nomenclatura di Wahl, è perciò soltanto apparentemente ossimorico.

Il totalmente-altro deve essere per definizione l'inesistente, perché se ricadesse nell'esistibile non si capirebbe in che cosa differisca radicalmente dall'esistenza ontica. Il Ni-ente (o quasi-niente) è la sola negazione dell'ente. La suprema positività del *quod* è intuita mediante via negativa, e la via positiva, assertoria, non deduce che negatività. È forse questo il senso delle battute del *Pelléas*: «Tout est perdu, tout est sauvé!»³⁰. Diversamente dalla continuazione quidditativa della “filosofia seconda” e della “filosofia terza”, empiristica, «la positività “tetica”», che letteralmente *pone* l'essente, «essendo un nulla di essere, rifiuta ogni attribuzione, ogni κατηγορία o enunciato categorico, ma per contro è posizione condotta al massimo grado di densità» (PP, 134). «Il problema metafisico di Jankélévitch si delinea in rapporto al nulla, ma si precisa come indagine [negativa] sull'essere assolutamente positivo e in atto»³¹. Ora, poiché la positività a cui si perviene è un inesistente, «le negazioni della via negativa non servono né a eliminare *tutti gli epiteti salvo uno*, che sarebbe quello giusto; né a mescolare insieme tutti gli epiteti per ottenere una sorta di *sintesi informe*; né a ottenere questa sintesi gradualmente attraverso la mediazione dell'*antitesi dialettica*» (PP, 142). Il processo di negazione non può cioè chiudersi o fossilizzarsi in una determinazione che inquadri finalmente una nominazione o che risponda a un “che cosa”, ma deve essere inesauribile e infinito, deve

²⁸ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, cit., atto I, scena II, pp. 18-19.

²⁹ PH. GROSOS, *Vladimir Jankélévitch ou le charme des totalités allusives*, in *Questions de système: Etudes sur les métaphysiques de la présence à soi*, L'Âge d'homme, Lausanne 2007, p. 185.

³⁰ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, cit., atto IV, scena IV, p. 125. Cfr. FÉNELON, *Œuvres complètes*, Paris-Lille-Besançon 1850, vol. VI, p. 129: «Tutto è perduto, dunque tutto è guadagnato».

³¹ C. CONCA, *L'ineffabile musicale in Vladimir Jankélévitch*, in R. Bufalo, P. Colonnello (cur.), *Arte, natura, storicità*, Luciano Editore, Napoli 2000, p. 37.

assimilarsi all'atto del fare che è l'essenza stessa di ciò che cerca. Non è uno sviluppo dotato di continuità attributiva-confutativa, così come l'intuizione non è un discorso negativo, ma una operazione immediata che si risolve in un silenzioso e vuoto ni-ente.

La quoddità me-ontologica del *fiat* non è più rivelata da una logorroica metafisica della *Res-Realità*, di un Essere dall'esistenza monoliticamente sostanziale (*ens realissimum*), né da un'ontologia del *fieri*, ma dallo *charme* della creazione e della musica – o da una metafisica negativa del Reale che liberi ogni spazio dall'entificazione per restituirlo all'incomprensibile: una “filosofia del quasi”, come dice il sottotitolo del trattato, una “filosofia prima” che prepari lo slancio verso il Tutt'Altro inesprimibile e impensabile. «Come Plotino porta dolcemente lo spirito verso il “grande matema” platonico moltiplicando e vanificando a mano a mano le metafore, ugualmente si può sperare che, facendo appello a tutte le arti e le analogie ricavate dalle sensazioni», e sistematicamente facendole cadere, «arriveremo a suggerire allo spirito qualche intuizione di questo *quasi-niente* musicale» (MI, 101).

«Émile Bréhier³² ha enucleato molto profondamente, in Proclo», oltreché in Damascio, «una teoria della negazione il cui scopo è liberare il soggetto del “non plus ultra” dall'affermazione limitante che lo subordinerebbe al suo predicato» (PP, 150). Solo il «miracolo dell'istante repentino» può colmare, abolendo ogni progressione raziocinante o sensibile, «la distanza infinita da finito a infinito: ciò significa che la distanza non può mai esser annullata discorsivamente» (PP, 152):

dopo l'epurazione graduale, ecco la purificazione ottenuta tramite la grazia, che è la sola catarsi e la sola conversione effettiva dell'intera anima. Questa catarsi è l'intuizione. Le negazioni della filosofia negativa, propriamente parlando, non preparano un salto ultimo che è sempre “in più”, ma servono forse a creare in noi lo “stato di grazia”, cioè dispongono la mente alla conversione subitanea che sola le permetterà di attraversare l'ultimo infinito che si schiude tra l'ordine degli epiteti e l'ordine-totalmente-altro della “tesi”. (PP, 153)

Un istante di grazia intuitivo che è, come dirà *La musique et l'ineffable*, una puntualità intemporale e senza durata: un punto, un quasi-niente nel quale si contrae il pensiero, come insegnava Plotino, nel tentativo di assimilarsi all'Uno, all'Unità semplicissima, per intercettarla. Si compie qui, in definitiva, il passaggio dalla οὐσία e dalla ὑπέρ-οὐσία alla παρουσία, dall'essenza da svelare semanticamente al mistero della Presenza già rivelata e tautegorica. In questo “realismo mistico”, l'intelletto si prostra bocconi dinanzi al dato immediato. «Se quella testa si chinasse, guarderebbe i cieli dall'alto»³³.

³² Cfr. E. BRÉHIER, *L'idée du néant et le problème de l'origine radicale dans le néoplatonisme grec*, cit., p. 458.

³³ MUMON, *La porta senza porta*, N. Senzaki e P. Reys (cur.), Adelphi, Azzate 1987, p. 43.

4.3 La metafisica vitalistica della morte

Conformemente a uno schema alessandrino, poi tradottosi nel dualismo bergsoniano, che vede opporsi due principi metafisici al di “sopra” e al di “sotto” dell’essere, parimenti *impensabili* e *inesprimibili*, Jankélévitch distingue l’*ineffabilità* dalla *indicibilità*. La prima concerne l’atto iniziale e creatore dello spirito e della vita, concerne Dio come tempo, che si rivela all’intuizione, all’amore, e alla musica. In quanto negatività a un grado meramente conoscitivo-razionale («non-so-che»), ossia ontico-quidditativo, ma positività quodditativa che pone il darsi del fenomeno, l’ineffabile è un *quasi-niente* privativo. Questo fecondo niente, che è invero un Tutto-Uno indeterminato e totalmente-altro, è ineffabile nel senso che su di esso vi sarebbe infinitamente da dire, senza mai riuscire a de-finirlo. L’indicibilità, di contro, riguarda la de-creazione e la nichilizzazione ascrivibili all’operato della materia e della morte: entrambe, analogamente alla *χώρα* in Platone e al *prope nihil* di Plotino, formano un nulla assoluto, una pura negatività sia quidditativa sia quodditativa, di cui nulla può essere detto né pensato, mistero per eccellenza. Non si può tematizzare la morte come oggetto. Nessuna intuizione può andarvi dritta al segno. Al limite, si può pensare *sulla* morte e *a partire* dalla morte, o meglio, su come la vita umana si rapporti allo spettacolo della morte, ovvero su come le differenti società lo culturalizzano. L’unica cosa che possiamo legittimamente dire della morte in sé è che dobbiamo appunto smettere di parlarne. «Je ne veux pas le dire! je ne peux pas le dire!»³⁴. Le «molte parole» di Jankélévitch sulla morte servono solo a spiegare, rispondendo alle convenzioni scientifiche e religiose, «che non c’è niente da dire sulla morte» e, *a fortiori*, niente da sapere: servono a far sì che il suo libro su *La Mort* (1966) sia «l’ultimo» (QPI, 135).

Il teatro culturale novecentesco, non soltanto filosofico, ma antropologico, sociologico, storiografico e letterario, martella costantemente sull’argomento della morte con una vera ossessione, complici le grandi guerre, la progressiva perdita delle secolari certezze assicurate dalla fede e un complesso significativo di trasformazioni sociali (tra cui l’ospedalizzazione, la riduzione dei riti funebri, ecc.): è curioso che proprio nel 1966, Louis-Vincent Thomas fondò una Société de Thanatologie con un programma di *Études sur la mort*. La morte, residuo di irrazionalità incancellabile in una società innamorata del concetto di onnipotenza delle forze umane, pone uno scandaloso tabù sociale. Jankélévitch ironizza sulla fede nella scienza medica, capace tutt’al più di dilazionare la data ma non di sopprimere la fatalità stessa del decesso.

L’unica semignosi possibile è l’intuizione del destino della propria morte (la consapevolezza *sentita* del fatto che essa deve accadere), ma è impossibile intravedere che cosa sarà dopo la morte e sapere

³⁴ M. MAETERLINCK, *Pélléas et Mélisande*, cit., atto I, scena II, p. 18.

quando la morte accadrà, allo stesso modo in cui è indeterminata l'ora della seconda venuta cristica: *Mors certa, hora incerta*. Neanche la saggezza senile può avvicinare a una rappresentazione della morte con graduale approssimazione: la saggezza afferisce sempre all'esperienza della vita. La morte si raggiunge con uno scarto del tutto discontinuo anche rispetto alla minima vitalità. Persino nell'ultimo istante di vita nessuno può concepire la morte. La fine è ancora parte della vita, in rapporto di continuità con essa. La vita che si specchia sul morire riflette la propria immagine. L'istante mortale non è un'alterazione di stato, né una differenza di grado, ma – come direbbero Kierkegaard, lo Hegel della «cattiva infinità»³⁵ e il Bergson dell'*Essai* – una differenza di natura, una «mutazione iperbolica» dall'essere all'assoluta alterità del non-essente-più: lacerante «salto qualitativo», compiuto di colpo, dalla continuazione empirica all'abisso vertiginoso della metempiria e del «tout-autre-ordre» (Pascal), come «due verità sconnesse e contraddittorie ma simultaneamente vere» (PP, 76-92). Come mostra *La morte di Ivan Il'ič* (1886)³⁶, è impossibile avvertire il destino della propria morte per mezzo della semplice consequenzialità di un ragionamento: il sillogismo «Caio è un uomo, tutti gli uomini sono mortali, dunque Caio è mortale» è pacificamente valido solo e soltanto in rapporto a Caio, a un terzo, all'uomo in generale, non a sé, a un essere speciale di cui si conosce e ama l'assoluta unicità. L'altro, l'ignoto “altro”, non è me, scrive Tolstoj nel capitolo VI: è giusto che muoia. Ma la *mia* morte è impossibile. Tutto all'opposto di una condanna a morte, proprio in quanto indeterminato relativamente al momento in cui si compirà, in quanto sempre “eventualità” e mai “evento”, non si può mai naturalmente prevedere che sia necessario l'accadere della morte, ma esso lascia sempre, fino all'ultimo respiro, margini di speranza per il dopo che consentono di voler continuare a vivere.

La rimozione della morte assume le forme più svariate. L'impegnato uomo d'affari fa di tutto per distrarsi dal pensare alla morte, la scienza e la religione ne minimizzano il mistero e la radicale alterità, o derubricandola alla normalità clinica del decesso naturale o riducendola a un dato statistico o facendone una continuazione della vita nell'aldilà:

il pensiero della morte costituisc[e] un pericolo per l'esistenza e riprova di questo è il fatto che nella durata vitale esso viene incessantemente occultato. Fisicamente ogni creatura vivente è costituita in modo tale che quei meccanismi vitali in grado di richiamare per associazione l'idea di rottura e quindi di finitudine, siano nascosti al suo interno e che nulla di essi trapeli dalla

³⁵ Hegel ritiene impossibile concepire un infinito quantitativo (nel nostro caso, l'eternità di una seconda vita): il pensiero supera e pone nuovi limiti inghiottendo in sé quantità sempre più grosse, fino alla noia della ripetizione, allo sfinimento e alla vertigine. Soltanto nell'opposizione qualitativa l'Io elevato alla sua libertà pone l'infinità. Cfr. G.W.F. HEGEL, *Scienza della logica*, tr. it. di A. Moni e rev. di C. Cesa, Laterza, Bari 2021, pp. 250-256.

³⁶ Cfr. V. JANKÉLÉVITCH, *Tolstoï et la mort*, in Vladimir Jankélévitch, F. Schwab, P.-A. Gutkin-Guinfolleau e J.-F. Rey (cur.), *Cahiers de L'Herne*, Paris 2023, pp. 149-153. Il titolo riprende un progetto editoriale incompiuto di Samuel Jankélévitch, con cui egli intendeva riunire alcuni scritti di Tolstoj sul tema della morte, da lui scelti, tradotti e commentati.

superficie. A questo *escamotage* della natura, l'uomo, per sfuggire a quel pernicioso pensiero, aggiunge un'attenzione completamente rivolta al quotidiano e alle preoccupazioni empiriche.³⁷

L'eternalismo, quale fu in filosofia quello platonico o bergsoniano, esclude l'idea di una creazione dal nulla così come ripudia la nichilizzazione delle essenze individuali, esorcizzando la tragedia della morte³⁸. Così anche le teorie della metempsicosi, dell'eterno ritorno, del continuo e ciclico rinnovamento della vita sulla terra e della «pienezza della finitudine». La panacea di una morte-in-generale si propone di consolare stoicamente dall'angoscia in qualità di legge universale che, per la conclusione sillogistica, deve riguardare tutti, ma che, secondo la farmacologia epicurea, non ci riguarda personalmente («*oudèn pròs hemàs*»). È la morte alla terza persona, di un anonimo "altro", morte astratta e senza volto. Una meditazione liminale intorno alla morte, un serio filosofare *sulla* morte, diventa allora realmente praticabile solo in un punto intermedio tra l'esperienza della morte alla prima persona (pienamente autentica ma impossibile: se l'io non è più, non può avere esperienza) e l'esperienza della morte alla terza persona (sempre possibile ma inautentica): nell'esperienza della morte alla seconda persona, della morte di un Tu, il dramma della scomparsa di una persona cara, che è l'unica morte che ci riguardi. Davanti a essa l'indifferenza epicurea cede il posto a Seneca: *Nunc mea res agitur!* La morte del Tu, *quasi mortem propriam*, al limite tra l'empirico e il metempirico, improvvisa un'acrobazia poco al di fuori dell'oggetto, evitando quella coincidenza che comporterebbe la perdita di se stessi.

Incarnazione del quasi-niente della vita nella sua estenuazione longitudinalmente tesa verso la caduta nel *nihil absolutum*, è la debole Mélisande, «pauvre petit être mystérieux»³⁹, anima molto silenziosa e quasi inesistente. Scrive Debussy: «ho passato dei giorni all'inseguimento di questo niente di cui è fatta Mélisande»⁴⁰. «L'esistenza di qualcuno sarà, sempre più, come se non fosse mai esistita, fino a raggiungere, nell'oblio totale, il limite dello zero. Al limite, l'essere non è discernibile dal non essere!» (JNSQ, 127). *Noli me tangere*, «ne me touchez pas! ne me touchez pas, ou je me jette à l'eau», esclama l'intangibile fanciulla, «je me suis enfuie! enfuie... enfuie...», «je suis perdue! perdue! Oh! oh! perdue ici...»⁴¹. Il tempo irreversibile azzera ogni cosa: «un avvenimento che è accaduto una volta sola in tutta l'eternità, e poi mai più, *never more*», come ripete il *Corvo* di Poe⁴²,

³⁷ P. CAINARCA, "La Mort", in *Seminario. Letture e discussioni intorno a Lévinas, Jankélévitch, Ricoeur*, Unicopli, Milano 1988, p. 62.

³⁸ Cfr. G. MARCEL, *Il mistero dell'essere*, tr. it. di G. Bisacca, Borla, Roma p. 314: «l'errore incredibile di cui si rende colpevole un certo tipo di spiritismo è proprio quello di privare la morte di quell'elemento di gravità, cioè del carattere almeno in apparenza definitivo che giustifica, d'altra parte, l'aspetto tragico della vita, senza il quale questa non sarebbe che uno spettacolo di marionette».

³⁹ M. MAETERLINCK, *Pelléas e Mélisande*, cit., atto V, scena II, p. 158.

⁴⁰ M. IMBERTY, *Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano*, in «Nuova rivista Musicale Italiana», XXI (1987), p. 397.

⁴¹ M. MAETERLINCK, *Pelléas e Mélisande*, cit., atto I, scena II, pp. 17-18.

⁴² *Nevermore* è anche il titolo della seconda poesia della sezione *Mélancholia* dei *Poèmes Saturniens* di Verlaine (1866).

«è veramente accaduto? Un avvenimento che è avvenuto una volta sola nella storia di un uomo – un incontro, un’avventura, un primo bacio, una sera di primavera –, e che poi non si è mai ripetuto», come il primo-ultimo bacio di Proust ad Albertine, «sarà *come se* [c.n.] non si fosse mai verificato» (JNSQ, 213). L’accadere degli eventi non conduce a presupporre un eterno ritorno come fondamento: ogni dimensione è nulla rispetto all’infinità, nullo è l’istante della vita all’interno di una eternità temporalmente lineare. Una volta estinto, l’universo è come se non fosse mai esistito, *quasi* nullo: ciò che resta ed è inestinguibile non è il suo ricordo, ma la *passeità*, la sua *quoddità*, cioè il fatto di essere-stato.

Eppure, «il duplice niente che incornicia la vita, stringendo la sua durata tra due finisterre di silenzio, esalta e patetizza la positività di questa vita» (VMMD, 106-107): «i due oscuri infiniti, lungi dal mettere in evidenza la precarietà e l’assurdità dell’essere, fanno battere il cuore più forte e più veloce»: «è esattamente il carattere arbitrario della tragedia che rende la tragedia appassionante, come è la brevità della vita che rende la vita intensa» (VMMD, 108). Una vita immortale, infatti, «non meriterebbe di essere vissuta» (VMMD, 109). Per l’unione inscindibile della vita con la morte nell’essere-per-la-morte, la vita è cara, o almeno sopportabile, se si accetta il dono della fine: «*si vis vitam, para mortem*», recita un riadattamento del noto adagio (*si vis pacem, para bellum*) ripetutamente meditato nel Novecento dopo il Freud di *Zeitgemässe über Krieg und Tod* (1915) e *Jenseits des Lustprinzips* (1920) – saggi, si ricordi, tradotti da Samuel Jankélévitch: «la morte e l’amore non sono che un solo e unico mistero, come la caduta e la levitazione, come l’inclinazione verso la profondità e la tendenza verso l’alto non sono che due aspetti di uno stesso movimento vitale» (VMMD, 110). Non interviene un “altro mondo” a svalutare questa vita: «tutta la musica di Debussy è qui per comunicarci, insomma, la solidarietà della morte con la vita, il non-essere al quale siamo votati», o come direbbero Bergson e Marcel, «la pienezza esaltante dell’essere. Essa ci dice nel linguaggio del mistero e della poesia che non c’è niente d’importante al mondo se non il mondo stesso e la sua onnipresenza» (VMMD, 111).

La metafisica dell’immanenza della morte nella vita, così ben affermata nell’interpretazione di Debussy, è chiaramente debitrice nei confronti dell’unità hegeliana di essere e nulla e del vitalismo di Simmel (1910, 1913). Leggiamo già nell’articolo del ’25: «se la morte, quale vero a priori, informa la vita e colora tutti gli istanti del suo divenire, resta il fatto che noi siamo perfettamente sicuri del suo “se” e assolutamente incerti del suo “quando”» (GS, 62). La morte, in quanto totalmente “altra” dalla vita, non è semplicemente dentro la vita, ma anzi luce estranea alla vita e contro la vita: una «lontana prossimità», secondo le parole dell’*Intérieur* di Maeterlinck, una familiarità inabitabile – «inappropriabile», direbbe Blanchot.

Il «limite» che il muro della morte ci oppone, «trascinandoci ai bordi, *ai margini della vita*, in un *quasi-fuori* da essa, per contraccolpo ci costringe a *pensare alla vita*, ci rimbalza dentro di essa»: vita e morte bisognerà «*pensarle insieme* – per pensare la (e nella) loro contraddizione», per «scorgere come proprio quel con-*fine* segnato dalla morte sia ciò che letteralmente *fa la vita*»⁴³: la morte «definisce» la vita, ne è la «condizione contrariante», la negazione positiva. L'accettazione della morte rende la vita intensamente vivibile, e solo allora «si apre l'accesso alla *vera salvaguardia* delle cose e degli esseri. In nessun altro “luogo”, come nel fulgore estremo della loro assoluta precarietà, ci si accorge infatti di quanto essi siano “infinitamente preziosi”»⁴⁴. Come l'occhio in Bergson, come il corpo e il linguaggio, così anche la morte è organo-ostacolo, antitesi dialettica della vita: la morte limita la vita, ma al tempo stesso «comprendiamo che senza la morte l'uomo non sarebbe un uomo, che proprio la presenza latente della morte fa le grandi esistenze, conferendo loro il fervore, l'ardore, il tono specifici. Si può dire, quindi, che ciò che non muore non vive»⁴⁵. La delirante volontà di rimuovere la morte, è tutta a detrimento della vita. Se per un verso può essere vero che la morte, in quanto assenza di un aldilà, toglie alla vita il suo senso, facendola sprofondare nel vuoto e nel nichilismo (dacché il senso, come direzione e finalità, si definisce in rapporto a qualcosa d'*altro* ancora-da-venire), dall'altra parte, sempre la morte «fa sì che la mia vita mi appaia infinitamente preziosa, la rende miracolosa e profondamente carica di mistero»⁴⁶. Si può parlare di un «senso del non senso, del senso dell'assenza di senso»⁴⁷. Come in Albert Camus, l'assurdo ha l'effetto di liberare la vita da ogni sovrastruttura oggettivante.

Non possiamo infine sottovalutare l'influenza di Eugène Minkowski (1933)⁴⁸: lo psichiatra francese approdava a conclusioni analoghe a *La Mort* che possiamo riassumere nel concetto di “effetto retroattivo del limite” (*effet rétroactif de la limite*). La morte di un caro induce a riflettere sul compimento di una vita, determina i contorni di una biografia, «sigilla» e circoscrive un'esistenza individuale irripetibile distinguendola dal concetto di vita in generale, e attraverso questa limitazione dà forma e senso a quell'intervallo amorfo che sarebbe una vita senza fine. La morte è perciò un «fenomeno vitale», misterioso e problematico, intrinseco alla vita stessa. Della morte – diceva già Minkowski – sappiamo il *quod*, il fatto che avverrà necessariamente, ma non il *quid*, il come e il quando, dovendone ignorare la data per poter vivere. La morte non segna la fine definitiva dell'ipseità: non perché essa goda di una presunta immortalità, ma per gli effetti etici persistenti,

⁴³ E. LISCIANI-PETRINI, *Introduzione. Lo zar nudo, il gaffeur e la morte: pensare “ai margini della vita”*, in V. JANKÉLÉVITCH, *Pensare la morte?*, Cortina, Milano 1995, pp. 14-15.

⁴⁴ *Ivi*, p. 17.

⁴⁵ V. JANKÉLÉVITCH, *Pensare la morte?*, cit., pp. 30-31.

⁴⁶ *Ivi*, p. 53.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cfr. E. MINKOWSKI, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, A. M. Farcito (cur.), tr. it. di G. Terzian, Einaudi, Torino 2004, pp. 127-138.

irrevocabili e per così dire eterni, che la sua vita ha sortito sugli altri e continua a sortire: il bene fatto, il fatto di aver-fatto non può morire.

Capitolo 5. Musica e linguaggio in Debussy

5.1 L'Espressivo-inespressivo

Nella trilogia debussiana – *Debussy et le mystère* (1949), *La vie et la mort dans la musique de Debussy* (1968) e l'edizione complessiva *Debussy et le mystère de l'instant* (1976) – a cui si aggiunge il saggio di filosofia della musica, *Le mystère et l'ineffable* (1961), la tragedia dell'espressione prospettata da Georg Simmel risulta confinata alla musica classico-romantica e miracolosamente evitata dalle innovazioni della musica strumentale post-chopiniana francese, ispanica e ungaro-slava, e in particolare appunto da Debussy. L'espressione può essere tanto il linguaggio verbale e discorsivo quanto il linguaggio musicale quando analogo al discorso e agli sviluppi del *logos*. Ora, se l'analogia della musica pura con il linguaggio individuata dal panlogismo hegeliano era puramente metaforica nel caso della musica tonale – che nelle forme della sinfonia e della forma-sonata poteva dare in effetti l'impressione di un dialogo tra gli strumenti o addirittura ricordare uno sviluppo dialettico – la stessa analogia cade completamente, nel pianismo di Debussy, con la ripulsa dello sviluppo armonico-tematico e con l'accentuazione della “tautegoria” asemantica come carattere più tipicamente peculiare della musica assoluta¹.

Secondo una prospettiva bergsoniana, il superamento della tragedia della cultura musicale non può che passare mediante un superamento dell'espressione come linguaggio o come analoga al linguaggio, da cui la tragedia segnatamente dipende. Debussy attua tale superamento non solo avvalendosi delle interruzioni dello sviluppo (si pensi alla *Sérénade interrompue*), ma anche di una strategica poetica del silenzio, in cui l'espressione diretta è sospesa o attenuata, adoperando le pause e i “pianissimo” (*pppp*) come immateriale forma espressiva. L'espressività più intensa è data dal

¹ Cfr. H. HANSLICK, *Il Bello musicale*, L. Distaso (cur.), Aesthetica, Milano 2021, pp. 73-75: «l'indagine estetica deve incessantemente procedere verso il punto in cui linguaggio e musica si separano definitivamente. [...] La differenza essenziale consiste in questo, che nel linguaggio il suono sta per un segno, cioè un mezzo per esprimere qualcosa di assolutamente altro rispetto al mezzo stesso, mentre nella musica il suono ha importanza in sé, cioè è scopo di se stesso. [...] Tutte le leggi specificatamente musicali verteranno intorno al significato e alla bellezza autonomi dei suoni mentre tutte le leggi del linguaggio verteranno intorno al corretto impiego del suono finalizzato all'espressione. Dal tentativo di concepire la musica come un tipo di linguaggio sono derivate le opinioni più dannose e confuse [...] così come in passato fu tentato in parte da Rousseau e da Rameau, e di recente dai discepoli di Wagner. L'autentico cuore della musica, cioè la bellezza formale in sé, viene soppresso e soppiantato dal fantasma del “significato”. Un'estetica della musica dovrebbe perciò annoverare fra i suoi compiti più importanti quello di mostrare inesorabilmente la differenza fondamentale fra essenza della musica e quella del linguaggio e stabilire, con tutte le sue conseguenze, il principio che le analogie con il linguaggio perdono ogni importanza là dove si tratti dell'essenza propria della musica». Forse influenzato da Hanslick, Debussy stesso, in una lettera al principe Poniatowski del 1893, scriverà che «la musica è sogno, un sogno al quale sono stati tirati via i veli! Non è neanche l'espressione di un sentimento: è il sentimento stesso!». E. LOCKSPEISER, *Debussy. La vita e l'opera* (1962, 1965), tr. it. di D. de' Paoli, Rusconi, Milano 1983, p. 211. Cfr. *ivi*, pp. 314, 481, 514-515, 519, 522, 524, 526, 528, 530, 590. Cfr. E. FUBINI, *Temi musicali e temi ebraici nel pensiero di Vladimir Jankélévitch*, in «aut aut», n. 270, 1995, p. 126.

contenimento dell'espressione, allorché lo sfogo è trattenuto². Come il silenzio è comunicativo, così l'inespresso è espressivo indirettamente: esprime senza dire. La volontà centrifuga, dispersiva, della musica barocca, classica e in buona parte romantica, tutta tesa a oggettivare per automatismo le passioni in una defluenza oratoria e intellettuale, cede finalmente il posto a una tendenza centripeta vòlta a concentrare infinitamente l'energia spirituale³.

Se la cultura dell'espressione enuclea, in forza dei sentimenti che ostenta, una volontà di dominio, di persuasione e condizionamento, esemplificata dagli insinceri Festival wagneriani come strumenti di assoggettamento delle masse, a essa si oppone frontalmente quella poesia e quella musica post-romantica, discreta e riservata, pudica e innocente, che abbia saputo, alla Verlaine, torcere il collo all'eloquenza e alla retorica di regime. Qui la potenza declamatoria della propaganda totalitaria è «strangolata dallo humour» (VMMD, 53). Al di là delle false parvenze le cose più importanti sono quelle che non fanno rumore: «non c'è proporzione diretta fra la reale importanza di un essere e il suo volume sensibile, fra il suo peso ontologico e il volume fenomenologico; il suo grado d'essere non sempre dipende direttamente dal fulgore fenomenale. No! non è necessariamente più importante chi sembra averne l'aspetto» (MI, 126). Dal sistema tonale classico Debussy si volge all'indeterminatezza tonale, dal culto della grandezza dei concerti austro-tedeschi alla sobria umiltà e alla misura dell'abbassamento, dall'Essere-Logos del "pensiero forte" greco-alemanno al quasi-niente dei non ariani oppressi. Si ricordi che la persecuzione nazista subita da Jankélévitch dopo la revoca dall'insegnamento imposta dal governo di Vichy nel 1940 a causa delle sue origini ebraiche, generò una «cesura»⁴, un taglio netto nella vita e nel pensiero del Nostro, il quale rispose con un quasi totale ripudio, anzi, con una vera e propria «amnesia» e «rimozione»⁵ della lingua tedesca e della cultura letteraria, filosofica e musicale germanica e viennese, salvo poche eccezioni che continuano ad agire in filigrana (in testa: Simmel, Nietzsche, Schelling). La sua è perciò una filosofia della musica del tutto alternativa, nei riferimenti e nei metodi, a quella adorniana. Se Jankélévitch è legato soprattutto a Debussy, è perché li accomuna un sentimento nazionalistico filofrancese. «L'interesse ad approfondire la musica di Debussy nasce durante gli anni della Seconda Guerra ed è legato a nostro

² Cfr. J. DEWEY, *Arte come esperienza*, G. Matteucci (cur.), Aesthetica, Milano 2020, p. 84: «Esprimere è trattenersi presso qualcosa, portarne avanti lo sviluppo, elaborarla fino al completamento». Diversamente dallo sfogo emotivo immediato, esprimere è contrarre, conservare, incubare energia subconscia per quindi esprimerla (*ex-premere*), espanderla con uno sviluppo ordinato, ritmicamente, secondo il giusto tempo.

³ Cfr. le 15 *Contractiones* in G. BRUNO, *Sigillus sigillorum*, in *Opere mnemotecniche*, t. 2, M. Matteoli, R. Sturlese e N. Tirinnanzi (cur.), Adelphi, Milano 2009, pp. 226-253. Cfr. G. BACHELARD, *La Ritmoanalisi*, in R. S. CUNHA, *Filosofia del ritmo portoghese*, Pozzessere V. (cur.), A&G CUECM, Catania 2020, p. 106: «in qualsiasi processo, quanto minore è l'energia consumata, più nitida sarà la forma ondulatoria degli scambi energetici. L'energia spirituale deve essere poi, tra le energie vitali, quella che è più prossima all'energia quantica ed ondulatoria».

⁴ V. JANKÉLÉVITCH, *La guerre a coupé ma vie en deux*, in «L'Arc», n.75, 1977, p. 12. Cfr. E. LISCIANI-PETRINI, *Vladimir Jankélévitch*, in *Il pensiero ebraico del Novecento*, A. Fabris (cur.), Carocci, Roma 2015, pp. 200-204.

⁵ R. MAGGIORI, *Vladimir Jankélévitch, filosofo dell'amore*, in V. JANKÉLÉVITCH, *Trattato delle virtù*, Garzanti, Milano 1987, p. 17.

avviso a una sorta di identificazione personale: entrambi hanno vissuto la tragedia della guerra e hanno condiviso – seppure a tre decenni di distanza – lo stesso odio contro il comune nemico»⁶. La Francia di Debussy e di Jankélévitch si scontrava con la Germania rispettivamente del Secondo e del Terzo Reich, in campo non solo politico ma altresì musicale, in cerca della sua autonomia e delle sue radici culturali.

Frenando a fatica lo slancio dell'espressione materializzante, Debussy resiste con stoico ascetismo alla tentazione di assecondare gli sviluppi più ripetitivi e convenzionali e di sfruttare l'inerzia compiacente delle formule stereotipiche che uccidono l'improvvisazione creatrice. Rinuncia al piacere facile e alla frenesia del patetico in nome di una libertà stilistica capace di muoversi entro forme flessibili, che siano "espressive" ma prive della fallimentare pretesa di esprimere proposizionalmente l'ineffabile a guisa di una mediazione linguistica: in questo senso assai specifico, Debussy si avvicina all'intuizione bergsoniana e all'ἄρρητον plotinico, a quel vuoto intuire, di provenienza zen e orientale, già respinto da Hegel come meramente "immediato". È tuttavia proprio questo indeterminato "niente", scevro di contenuto in termini di concetto e rappresentazione, a costituire il "puro essere".

Due ossimori fisicamente ineseguibili, ma spiritualmente intuibili, caratterizzano dunque rispettivamente la silenziosa opera di Fauré e Debussy: il *Forte con sordina* e il *Pianissimo sonoro* o *Dolcemente sonoro* (*pppp*). Un quasi-niente di udibilità compone una micro-acustica fatta di piccole percezioni e di infrasuoni infinitesimali, appena captabili da una *finesse temporelle*: «ce pouvoir magique d'évoquer l'immensité à travers une fracture infinitésimale de l'harmonie – voilà la spécialité debussyste par excellence» (DMI, 165)⁷. «Debussy e Fauré, essi rappresentano i due aspetti dell'eterno mistero dell'uomo»: generalmente, «il primo è mistero diesato, mistero di mezzogiorno, mistero del nulla e dell'immobilità; l'altro è mistero bemollizzato, mistero di mezzanotte, di speranza e di acqua vivificante» (DM, 123): «l'ortografia bemollizzata corrisponde all'intento di sottrarre, mentre l'ortografia diesizzata a quello di svelare» (MI, 98). Da un lato, ecco il mistero in piena luce e senza veli, il mistero dello spotalizio della morte con la vita, dall'altro, il segreto di un aldilà che si ritrae, in sordina, nell'ombra notturna. Il che corrisponde per inverso a due mezze luci: una luce serotina, smorente nella notte, e una luce aurorale e nascente. Qui, in Fauré, un desiderio di derealizzazione catara, là, in Debussy, gli infiniti brusii del mondo che tradiscono rari scoppi del

⁶ C. MIGLIACCIO, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, Cuem, Milano 2000, pp. 128-129.

⁷ Nel quinto *Entretien d'Ariste et d'Eugène* di padre Bouhours (1671), immagine dell'infinitesimale è il mare, come in Jankélévitch sarà *La Mer* di Debussy. Deposta la brama di comprendere e definire, resta l'ammirazione e il silenzio, ma è un silenzio che induce a parlare poeticamente. Viene qui formalizzato il concetto di "non-so-che" (la percezione chiara e confusa del fatto estetico in Leibniz). Muovendo dall'*entretien*, in relazione alle "piccole percezioni", nella *Prefazione ai Nuovi saggi* (1765) anche Leibniz pensa agli infiniti brusii del mare. Freud farà poi delle "piccole percezioni" come "nuova dimensione dell'anima", un'idea precorritrice dell'inconscio.

cuore. Talvolta lo sfogo represso, come nell'*Étude Pour les tierces*, esplode con veemenza, e pertanto nella calma apparente «vi è qualcosa di sospetto, che ne disvela l'intento passionale, il tormento e l'umana, troppo umana angoscia [...] È come se la musica, giunta al colmo dell'oggettività, ritrovasse quell'Appassionato che aveva rinnegato! È che il musicista si esprime pur non volendolo» (MI, 37): «le *pianissimo* sonore est un forte passionné qui chuchote *pianissimo*» (DMI, 247).

È la «voce sottile», trasmessa «nel silenzio», «nel mormorio di un vento leggero», con cui Dio si annuncia al profeta Elia (*I Re* 19,12). È il parlar «basso», sottovoce, intimato dalla statua della Notte di Michelangelo e dal *Pelléas et Mélisande*⁸. È la «humble antienne» di *C'est l'extase langoureuse*⁹, che è uno sforzo di smorzamento e di attenuazione del suono, per così dire una litote, un falso crescendo che ricadendo trattiene lo slancio e contiene la forza, soffocandone (ma non estinguendone) la passione: «è bello, infatti, non far subito tutto ciò che si può e non mostrare immediatamente tutta la propria misura» (MI, 99) Come dice Gracián nell'*Oraculo manual* (massima 170): «Non bisogna mai ogni volta mostrare tutta la propria capacità e mostrare tutte le proprie forze». La reticenza e il laconismo, la concisa austerità di un dire non enfatico né prolisso, lo «spirito di sordina» nemico dell'espansione sentimentale, l'allusività che consegue da questo «suggerire a grandi linee», da questo dire le cose *à demi*¹⁰, *un no sé qué que quedan balbuciendo* – come sussurra l'anima sposa del *Cántico Espiritual* di Juan de la Cruz (strofa VII, v. 35) – a ben vedere rispondono allo stesso «principio di economia estetico»: concentrandosi intensamente, mancando di attualizzare le possibilità, il pianista ottiene la massima pienezza espressiva con il minimo sforzo. In un articolo del 1928, *Signification spirituelle du principe d'économie*, il principio di economia veniva riformulato in senso estetico-spirituale: se il principio nel suo senso pragmatista è segno dell'immiserimento di una coscienza che rincorre l'identità nel cambiamento, il principio di economia estetico è, tutto al contrario, un arricchimento di vita che si rinnova nella ripetizione. L'*optimum* estetico – semplice come l'intuizione – si definisce, allora, come il risultato del minimo di sollecitazione fisica e di dissipazione di forza-lavoro per la massima resa di impressioni mnestiche.

«Il silenzio viene impiegato non più per separare e ricollegare, quasi narrativamente, i differenti passaggi melodici, ma piuttosto come un agente espressivo»¹¹. In una lettera del 2 ottobre 1893,

⁸ Cfr. M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, cit., p. 156: «Attention... Attention... Il faut parler à voix basse, maintenant». Atto II, scena III: «Ne parlez pas si haut, ne les éveillons pas...». Atto II, scena I: «On n'entend rien. Il y a toujours un silence extraordinaire... On entendrait dormir l'eau».

⁹ Tratta dalla raccolta *Romances sans paroles* (1874), la poesia di Verlaine è musicata da Debussy in *Ariettes oubliées* (1888) e successivamente da Fauré in *Cinq Mélodies «de Venise»* (1891), con un melisma ascendente nella frase di Fauré e con un'inclinazione discendente in Debussy.

¹⁰ Cfr. E. LOCKSPEISER, «Conversazioni con Ernest Guiraud» (appendice B), in *Debussy*, cit., p. 537: «il poeta dei miei sogni sarà colui che dicendo le cose a metà, mi permetterà di innestare il mio sogno nel suo».

¹¹ E. LISCIANI-PETRINI, *Il velo di Iride*, in *Debussy e il mistero*, E. Lisciani Petrini (cur.), tr. it. di C. Migliaccio, SE, Milano 2012, p. 140.

Debussy dice testualmente «di aver impiegato un nuovo mezzo espressivo: il silenzio, “forse l’unico mezzo per mettere in rilievo il valore emotivo di una frase”»¹². «In Debussy, il lirismo è sostituito dal silenzio, il silenzio è questo lirismo nel fondo di *Pelléas*. Tutte le grandi emozioni di *Pelléas*», continua Imberty, «le dobbiamo a questo silenzio straordinario: questo silenzio fatto per ascoltare le voci della natura e del cuore, questo silenzio dove “sembrerebbe di sentir dormire l’acqua” [...] questo silenzio è uno dei nuovi elementi simbolici della musica di Debussy»¹³. Se fino al Rinascimento e al Barocco le pause obbedivano soltanto a una funzione tecnica, sintattica e tutt’al più dinamica – quando nella musica il “pieno” negava ogni spazio al “niente”, così come Descartes, per uno stesso *horror vacui*, escludeva il vuoto dalla materia – in Chopin la pausazione inizia ad assumere una sua autonomia espressiva, come voce del silenzio piuttosto che come mera assenza di suono. Un’intensa emotività è custodita sotto le impassibili, impersonali *Masques* dell’inespressivo, che Satie contrae in una smorfia ironica: «l’inespressivo e, *a fortiori*, l’espressione minimale talvolta suggeriscono il senso persino con maggior potenza dell’espressione completa e diretta, perché, come il meglio è nemico del bene, così il troppo si distrugge dialetticamente da sé. Ognuno lo sa: non è dicendo tutto che ci si esprime meglio» (MI, 43). «Vorrei dirti le parole più vere ma non oso / per paura che tu rida. Ecco perché mento / dicendo il contrario di quello che penso»¹⁴. Sentenzia lapidariamente Tjutčev: «il pensiero espresso è menzogna»¹⁵. Come essere emotivi in una società che aborre l’emozione? Come indignarsi in una società che non lo permette? Come parlare di sé senza sembrare incongruo? Come una certa musica si trattiene dall’esprimersi musicalmente, a maggior ragione la musica non si fa esprimere linguisticamente. «Rivela [il senso] proprio sottraendolo, e per converso lo rende volatile e fugace nell’atto stesso di rivelarlo» (MI, 40). Negando porre e ponendo negare, dire tacendo: la musica pura rivela un senso intuitivo sottraendo all’intelletto ogni determinazione positiva, e perde quel senso nel momento in cui si lascia definire da qualsiasi giudizio o enunciato apofantico. Da un certo punto di vista, dunque, la musica «non significa niente» (MI, 11): non c’è nulla oltre la pura forma delle sue strutture sonore. Come si è ripetuto, è un mistero tautegorico intraducibile: «La musica [...] è tutta nell’attualità superficiale dell’ascolto, altrimenti detto nella fenomenalità dell’apparenza sensibile; in questo primo senso», continua Jankélévitch, «non c’è niente da cercare dietro la facciata, nessuna conclusione da trarre, nessuna conseguenza da dedurre: l’incanto ha il suo fine, il suo senso e la sua ragion d’essere in se stesso» (MI, 59). Ma per un altro verso, carica dell’ineffabile, a un livello non semiologico la musica «significa tutto» (MI, 11): «è inesprimibile

¹² E. LOCKSPEISER, *Debussy*, cit., p. 235.

¹³ M. IMBERTY, *Il senso del tempo e della morte nell’immaginario di Debussy*, in «Nuova rivista Musicale Italiana», XXI (1987), p. 398.

¹⁴ R. TAGORE, *Il Giardiniere*, XLI, B. Neroni (cur.), Guanda, Parma 1986, p. 81.

¹⁵ F. I. TJUTČEV, *Silentium!*, 29, v. 10, in *Poesie*, tr. it. di E. Bazzarelli, Rizzoli, Milano 1993, p. 139.

perché su di essa c'è infinitamente, interminabilmente da dire» (MI, 61-62). Esprime *troppo* perché la si possa circoscrivere e definire. «Il carattere apparentemente indeterminato del linguaggio musicale non è altro che la ricchezza infinita delle determinazioni e degli innumerevoli significati che in esso sonnacchiano»¹⁶. La funzione della maschera inespressiva è di «esprimere l'inesprimibile all'infinito», di esprimere «l'inesprimibile fecondo della vita, della libertà e dell'amore» (MI, 62). Non si tratta, come per Wittgenstein, di tacere su ciò che non si può dire, ma di farne l'oggetto stesso del discorso filosofico, che per introdurre a esso deve sforzarsi di dire all'infinito che nessuna proposizione lo può esaurire. L'ineffabilità implica un'infinita effabilità, mai decisiva, sempre imprecisa. Si tratta, vale a dire, di esprimere un non-so-che, «quelque chose de simple, d'infiniment simple, de si extraordinairement simple que le philosophe n'a jamais réussi à le dire. Et c'est pourquoi il a parlé toute sa vie»¹⁷.

La dualità di espressivo e inespressivo è simmetrica alla relazione tra soggetto e oggetto. Vi è infatti probabilmente un altro punto di vista secondo cui Debussy supera la tragedia dell'espressione ed è ricavabile dalla stessa estetica simmeliana al centro dell'articolo del '25. Debussy si colloca forse in quel «piano intermedio di proiezione», individuato da Simmel in relazione a Goethe, in cui soggetto e oggetto, anziché dar luogo a conflitto, agiscono, come nell'ottica sociologica di Guyau, in interazione. Nel loro labile punto di intersecazione giace non solo la vita come Assoluto ma più particolarmente la genialità: godimento estetico si dà a quella precisa “distanza” (*Distanzierung*) in cui le vibrazioni dell'oggetto, interferendo con le vibrazioni del soggetto, le compensino in modo tale da sopprimere il sentimento doloroso di una sproporzione. È lo stato privilegiato dell'arte autentica. Non a caso, a connotare esteticamente questa zona mediale è uno «*charme* squisito» (GS, 55), aggiungeva Jankélévitch, anticipando il saggio del '61 successivo alla svolta debussiana: «lo *charme* [...] non è né nel soggetto né nell'oggetto, ma trascorre dall'uno all'altro come un influsso» (MI, 89)¹⁸. L'artista non può creare senza l'esperienza di stimoli provenienti da una realtà oggettiva, ma neppure può riprodurre le cose senza trasfigurarle con un minimo sforzo di ricreazione elaborativa e di interiorizzazione psicologica.

Debussy, come Simmel, propende per un equilibrio lontano da due estremi opposti parimenti vitandi: il primo, costituito dall'idealismo e dal romanticismo, tendente alla polarità del puro soggetto, il secondo, rappresentato dal realismo puro (e in arte dalle avanguardie), che al contrario propende

¹⁶ V. JANKÉLÉVITCH, *Prefazione. Il Debussy di Jarocinski*, in S. JAROCINSKI, *Debussy. Impressionismo e simbolismo* (1971), tr. it. di M. G. D'Alessandro, Discanto, Fiesole 1980, p. IX.

¹⁷ H. BERGSON, *L'intuition philosophique*, poi in *La pensée et le mouvant*, in *Oeuvres. Édition du centenaire*, PUF, Paris 1970, p. 1347.

¹⁸ Cfr. J. DEWEY, *Arte come esperienza*, cit., pp. 41-43. Sulla possibile analogia dello *charme* con la transitività dell'energia e del ritmo tra soggetto e oggetto, o meglio, tra organismo e ambiente: Cfr. *ivi*, pp. 155-168.

unilateralmente verso l'oggetto. Da una parte il sentimentalismo grandiloquente, recalcitrante a qualsiasi regola formale che coarti la libera originalità del genio, l'intimità introspettiva ma tutta sfogata ed esibita dall'espressione; dall'altra il realismo atonale, la totale sparizione del soggetto nella oggettività immediata. Nel mezzo, la "filosofia del paesaggio" di Simmel (la *Stimmung*), e in Jankélévitch l'impressionismo, quale è stato l'impressionismo simbolista di Debussy. La distanza simmeliana è simpateticamente data dalle *impressioni* oggettive sul soggetto, ove per "oggetto" si intende un ambiente più naturale che sociale: numerosi sono i passi negli scritti critici di Debussy in cui si ribadisce la necessità di ritornare a quel libro di Rivelazione che è la Natura e il Tempo, di osservare la Natura *en plein air*, in barba all'egocentricità romantica e all'accademismo inflessibilmente prescrittivo e scimmiettatore dei conservatori e dei tradizionalisti. Debussy intravede «la possibilità di una musica composta espressamente per il *plein air*, fatta di ampi movimenti, di grande audacia vocale e strumentale, che si rincorra e plani sulle cime degli alberi nella luce libera dell'aria». Una musica che esca dal chiuso delle sale da concerto superando «la mania di forma e tonalità troppo precise». «Ne nascerebbe una collaborazione misteriosa fra l'aria, il movimento delle foglie, il profumo dei fiori e la musica; essa riunirebbe tutti questi elementi in un'intesa così naturale da sembrare partecipe di ognuno di loro...»¹⁹.

La discontinuità della curva melodica è «imposta dalla natura e non dalla vita interiore, dalla misteriosa multipresenza e non dal lirismo di un *pathos* soggettivo. È», indubbiamente, «il contrario del Capriccio romantico, che è solo una dissertazione convulsa, e sempre "quasi fantasia". Debussy è attento ad ascoltare non il proprio cuore, come Gustav Mahler, ma lo scricchiolio dei rami» (DM, 61): «la musica parla direttamente, cioè senza mediazione simbolica, la lingua degli uccelli e delle sorgenti» (DM, 63). La *Lebenswelt* è anteposta al surrogato dell'arte: l'arte deve ritornare alla vita, ascoltando e restituendo il Caos primordiale degli elementi scatenati in brusii di Seconde, senza narrazione né finalità. Non il getto plastico delle scultoree fontane settecentesche dal flusso immoto, né paesaggi o tempeste romanticheggianti, bensì la bufera dei flutti non ancora civilizzati da Orfeo, dei flutti inumani, amorfi, mostruosi, senza orientamento alcuno. Violenza, dunque, ma degli elementi più lievi. Ciascuno dei tre Notturmi di Debussy, *Nuages*, *Fêtes* e *Sirènes*, è il poema meteorografico degli elementi empedoclei più leggeri e inconsistenti: Aria, Fuoco-Luce e Acqua. Sono «panorami atmosferici» grazie ai quali «scopriamo l'immensa piana dell'oggettività» (VMMD, 83).

La tentazione è dunque quella di un disequilibrio oggettivista, di un "tropismo realista" quasi premusicale che inclini alla finale sparizione del soggetto come coscienza intenzionale, alla suprema

¹⁹ C. DEBUSSY, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, cit., p. 62. Cfr. *ivi*, p. 67, 86-87, 102-103, 170, 230-231, 298.

«cancellazione della figura umana» (MI, 30): «nella *Mer* il volto della persona umana è completamente scomparso» (MI, 32). «Ora, il *Dialogue du vent et de la mer* copre la voce dell'uomo» (DM, 45). Non c'è più traccia di civilizzazione antropica.

In queste immagini allucinanti che la musica ci suggerisce, dov'è Claude Debussy? Claude Debussy dimentica se stesso, Claude Debussy non c'è più! Claude Debussy coincide estaticamente con la notte e con la luce, con la luce del mezzodì e con le tenebre della mezzanotte [...] Egli è Pan, è l'universo delle creature. Questa cancellazione del soggetto nell'oggetto è senza dubbio ciò che, con Jurij Kremlev, conviene chiamare Realismo (VMMD, 75).

Ma l'oggettività è “andata a fondo” insieme con il soggetto. È cassato il dualismo che separa il soggetto dall'oggetto, il senso dal segno, l'interiorità dall'esterno: Jankélévitch offre talora, nella identità schellinghiana o nell'estasi di una “percezione pura”, una concezione dell'Assoluto che va ben al di là della correlazione tra soggetto e oggetto, di fatti annullando (o almeno *quasi*) la distanza simmeliana. Un Assoluto sciolto dalla relazione con l'Ego, con l'Altro, con la rappresentazione, con il tempo nell'istante, nell'*extase langoureuse*, nel Fuori.

En cela du moins Debussy serait proche de Bergson. Ce retour aux choses elles-mêmes, *ad res ipsas*, à l'ipséité de chaque objet n'a-t-il pas quelque rapport avec la philosophie de la “perception pure”, et même avec l’“intuitivisme” d'un Nicolas Losski? Debussy, à sa manière, accomplit ce mouvement vers le concret dont parle Jean Wahl (DMI, 196).

Al centro non è la realtà intenzionata, ma il contatto immediato con «il reale in quanto tale» (MI, 28), secondo una locuzione metafisica declinata in un immanentismo assoluto. Sennonché questo realismo, se già risulta meramente ipotetico in *Materia e memoria* a fronte di una “percezione concreta” legata alla memoria selettiva e alla previsione, a maggior ragione non può darsi del tutto nel caso dell'arte: l'arte deve conservare un pizzico di umanità, pena la sua morte. Una morte, quella dell'arte nell'impersonale totalmente inespressivo, che vediamo forse realizzarsi con le avanguardie. Ma «Debussy è così geniale da superare persino il super-realismo dei nostri contemporanei» (MI, 32): rinuncia all'autobiografismo romantico e all'egocentricità narcisistica, all'introversione infelice, al disequilibrio soggettivista, e tuttavia non rinuncia a raccontare il suo modo di percepire e sentire le colline di Anacapri, il vento nella pianura e le campane attraverso le foglie. «Pur avendo conosciuto anche lui le “ore dolenti”, non le racconta [...] non parla mai di sé» (VMMD, 73). Non direttamente: le sue sofferenze occorre indovinarle dietro a un velo di reticenza e di inespressione apparente, dietro alle cose. L'emozione ci sarà allora trasmessa come una grazia inattesa. Il pudore nasconde un segreto inesprimibile la cui confidenza resterebbe incompresa, o meglio, preserva un mistero dove non vi è nulla da confessare. Debussy, come Mélisande, sembra voler scomparire dagli occhi indiscreti del mondo, per fuggire altrove.

Dunque l'arte debussiana non è antropocentrica, non tende a porre al centro le effusioni del cuore umano né la presenza dell'uomo, ma in quanto forma d'arte, di superiore artificio e costruzione, inevitabilmente antropomorfizza o, se vogliamo, culturalizza la Natura con un po' del suo sguardo soggettivo, che è sempre relativo a un vissuto e a un ambiente storico e sociale – per quanto di questo sguardo tenti sempre acrobaticamente di liberarsi. In un colloquio con Bérnowitz, sovviene la brillante metafora della falena che vola intorno alla fiamma di una candela: essa tende ad avvicinarsi il più possibile al fuoco dell'immediato, sfiorandolo a raso senza tuttavia farsene inghiottire e bruciare, e arriva così a cogliere una verità «a bruciapelo», dice Musorgskij in una lettera del 7 agosto 1875, o «da più vicino» (lettera del 15 agosto 1869). Non arriva a coincidere con l'oggetto, ma *quasi*: la tangenza istantanea mantiene quella “distanza” minimale che in Jankélévitch ripristina il piano intermedio simmeliano:

un realismo dell'immediato, se rigettasse ogni stilizzazione, sfocerebbe nella negazione cinica dell'arte. Tolstoj si chiede: il notturno dello scrittore come raggiungerà, eguaglierà la notte stessa? E si domanda quale rapporto possa esistere tra lo splendore di una notte nel Caucaso e i caratteri che vengono tracciati con l'inchiostro su un foglio di carta [...] Debussy, a sua volta, non senza serietà in *Monsieur Croche antidilettante* scrive: vedere una notte d'estate è più importante che andare ad ascoltare la *Sinfonia pastorale*. (QPI, 15)²⁰

L'arte è diversa dalla mistica: come il soggetto, per vivere, non può dissolversi nell'oggetto, così l'arte, per restare arte e non annullarsi, non può risolversi compiutamente nella vita, per quanto la vita la origini, ma tutt'al più può approssimarsi a essa fino a un *quasi* asintotico di coincidenza. Il *quasi* essenziale all'arte è garantito da quel minimo di trasposizione soggettiva e di mediazione simbolico-formale che ci pone agli antipodi della mimesi descrittiva della brutta realtà. «Dopo il mistero di Psyché, ecco dunque il mistero di Physis, quello che, senza figura né metafora, si libera immediatamente dalla lettera delle cose naturali» (DM, 31): «per quanto aderisca strettamente alle cose e ai rumori, la musica di Debussy non arriva a identificarsi con essi»; si guarda bene dal trasmetterceli tali e quali; «evita il nudo e crudo contatto diretto nella sua aspra rudezza: tra la qualità sensibile e il *sensorium* essa ammette il ministero pudico dell'arte, dell'arte che attutisce e smorza le impressioni e organizza i rumori secondo un certo ordine misurato» (DM, 64). «Non c'è posto per l'onomatopea servile: ogni rumore, ogni suono, ogni sospiro è qui affetto da un esponente di trasfigurazione che lo sublima [...] se alla fine il caos prevale sulla civiltà, le qualità tuttavia rimangono sottomesse a quell'ordine soave e delizioso che è la bellezza stessa» (DM, 65). Si ristabilisce quella «zona-limite al di là della quale l'arte molto semplicemente verrebbe riassorbita nella realtà». «*La Mer* di Debussy si situa al confine della musica, in quel punto estremo in cui la

²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 67, 102-103.

musica diventa rumore»: «prossima a sprofondare nel chiasso informe e nella stupidità dell'imitazione chiassosa, sul punto di non essere più niente, *in extremis* ripristina il proprio equilibrio acrobatico» (MI, 32-33). Come la Seconda, il minimo intervallo possibile, che arriva a sciogliere l'armonia nell'unisono, nella nota atomizzata e puntuale. Diversamente da Bergson, l'arte non deve dissolversi in una mimesi della vita, non deve rinunciare alla finzione: per rimuovere dalla vita i suoi veli deiettivi, l'arte deve distaccarsi un minimo dalla vita per ritornare alla vita, per ritornare alle stesse cose ma con occhi nuovi. Quel minimo di mediazione della forma simbolica costituisce un *limen* oltre il quale l'arte cesserebbe di esistere. «Questo Rubicone, è il limite al di là del quale incomincerebbe il mondo a-musicale della prosa» (VMMD, 78). I musicisti moderni «giocano pericolosamente con il nulla... senza mai annientarsi in esso [...] Al di là di questo limite del *quasi*-più-niente non c'è effettivamente *più niente*. È il *quasi* che si tratta, allora, di preservare; questo "quasi" è l'ultimo filo che ci lega alla vita...»²¹.

L'arte deve giocare pericolosamente con questa soglia liminale, come in filosofia l'*image intermédiaire* è giocata, per Bergson, al limite tra l'espressione concettuale e gli abissi dell'intuizione. Si affaccia un dilemma amletico per la falena: vedere la fiamma come immagine scissa, e così sopravvivere conservando il *principium individuationis*, l'individualità dell'esteta che si avvicina il più possibile alla fiamma per esperirla alla minima distanza, o saggiarne il vero calore internamente e consumarsi in esso, morendo a se stessi nella coincidenza con l'oggetto, con il reale? Essere senza sapere o sapere senza essere?²². La questione fu di Plotino: che cosa preferire? Le rappresentazioni dell'arte o la vita intuitiva del mistico? L'espressione, tragicamente semignostica e misconpresa, o il silenzio irriflesso su una sapienza ignota al mondo? È il dilemma della "coscienza infelice" che tormenta la tesi su Schelling: il dolore metafisico consiste nella contraddizione tra la finitudine dell'esistenza e l'infinitudine del desiderio, nel fatto che per essere qualcosa è necessario abbandonare tutto il resto, cioè l'infinito, e chi desiderasse raggiungere l'infinito, non dovrebbe esistere. Da una parte, il distanziamento dall'oggetto implica una conoscenza ritardataria e retrospettiva, latrice di menzogne e malintesi; dall'altra, la coincidenza immediata con l'oggetto, se è la chiave di accesso all'Assoluto, implica la fine stessa dell'esistenza.

Félix Guattari parlava a meraviglia, riflettendo su Georges Aperghis, di questo «modo di giostrarsi con gli elementi caotici», sempre sottoposto al «rischio che non accada nulla, che si resti in un vuoto

²¹ V. JANKÉLÉVITCH, *La Présence lointaine. Albéniz, Séverac, Mompou*, Seuil, Paris 1983, p. 47. Cfr. C. DEBUSSY, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, cit., pp. 104-105, 134. Cfr. V. KANDINSKIJ, *Dello spirituale nell'arte* (1912), in *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1974, vol. II, p. 84.

²² Negli *Eroici Furori* di Giordano Bruno la farfalla che muore tra le fiamme attratta dalla luce è il folle di Dio che preferisce accogliere la morte per unirsi (estaticamente) con la verità che è l'oggetto splendente del suo amore, piuttosto che vivere e ammirarne (estheticamente) la bellezza dal di fuori. Cfr. G. BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, M. Ciliberto (cur.), Mondadori, Milano 2009, pp. 807-808, 847.

aleatorio», vale a dire, che si ceda infine al caos e al non-senso interrompendo orizzontalmente la dinamica osmotica con la processualità ordinatrice, con la «trama di un ordine costituito altrimenti» come «dimensione esistenziale non discorsiva»²³. Anche Guattari ha provato la «vertigine d'abolizione». «Credo sia questa fascinazione per l'abolizione, per il caos-rumore, che Aperghis raggiunge e vanifica radicalmente. Egli abbandona questa omogenesi grazie a un'eterogenesi delle componenti d'espressione. Il problema», specifica ricollegandosi alla nostra questione, «è come raggiungere proprio l'alternativa tra complessità formale», esemplificata da linee di discorsività barocche, «e caos aleatorio», dispiegato per esempio nelle cacofonie di John Cage²⁴. La soluzione è appunto mantenersi a metà, in equilibrio funambolico, è mantenere quella vertigine come «coefficiente di libertà creativa»²⁵, come virtualità di infinite creazioni: «Aperghis ha certamente acquisito la libertà di posizionarsi sul filo dell'acrobata, di rischiare la caduta. A differenza di altri, però, egli sa che l'acrobata non cade nel vuoto, ma su altri fili, e in quel caso può saltare ancor di più!»²⁶. Nel «dominio della musica», patico-inconscio, «deteritorializzato», privo di fissi referenti di significazione, l'eterogenesi dissolve «l'individuazione di enunciazione»²⁷: la musica, la musica «assoluta», è «la modalità di semiotizzazione più a-significante che ci sia»²⁸.

A contraddistinguere l'arte è in definitiva un *minimum* di componente soggettiva deformante – o per meglio dire, “informante”, poiché questa soggettività non contraddice l'oggettività. Ponte tra l'una e l'altra è l'irreversibilità del tempo la cui tonalità emotiva è la nostalgia e la cui espressione è la musica. Da una parte, il tempo irreversibile è l'oggettività per eccellenza nella misura in cui il pensiero e la volontà umana non ha alcuna presa idealistica sul suo corso imprevedibile. Dall'altra parte l'irreversibilità del tempo, implicando il destino di morte, ingloba e coinvolge l'interiorità e la memoria, coinvolge un pathos dell'esistenza – congedato come psicosi e ritrovato su un fondamento di realtà. E così avviene che «la musica, per quanto oggettiva voglia essere, penetra nella nostra intimità, e noi la viviamo come viviamo il tempo: attraverso una fruizione e una partecipazione di tutto il nostro essere» (MI, 82). «L'estasi ci riserva una sorpresa: nell'oggettività più acuta, l'io prova l'intensificazione fervente e appassionata delle proprie potenze»: «lo spirito, che accondiscende al dato e lo approfondisce dimenticando il suo io, ritroverà se stesso: sarà insieme faccia a faccia con sé e testa a testa con l'oggetto, e, come dice Plotino, solo a solo: *monos pros monon*» (HB, 209). Sul punto di cedere a una trasposizione meccanica dei rumori naturalistici, sul punto di morire, la musica

²³ F. GUATTARI, *L'eterogenesi nella creazione musicale*, A. F. de Donato (cur.), premessa di M. Marassi e postfazione di A. Sarti, Orthotes, Napoli 2024, p. 49.

²⁴ *Ivi*, p. 50.

²⁵ *Ivi*, p. 51.

²⁶ *Ivi*, p. 53.

²⁷ *Ivi*, pp. 55-56.

²⁸ *Ivi*, p. 85.

ritorna quasi-espressiva grazie alla memoria, a un'aggiunta di nostalgia nella prosa, alla nostalgia di un *qualcos'altro* «che fa di ogni percezione un ricordo-del-presente, un presente impercettibilmente già finito, un *presente quasi passato!*» (MI, 34). È nel *quasi*, in questo minimo distanziamento stilizzante, che dimora l'arte, in una prossimità assoluta con la realtà, da cui nondimeno si distingue: anzitutto, perché ci consegna tale realtà in una nuova luce, nel suo mistero reale, che ci avvolge e ci sconvolge. È un "quasi" che marca una differenza al contempo infinitesima e infinita, un quasi-niente che è infinitamente più che niente, un quasi-niente che è tutto.

5.2 Dal Dire al Fare: discorso, poesia e musica

È noto che il pessimismo, l'anti-dialetticismo, e il conseguente fascino per l'irrazionalismo del pensiero negativo (*Negatives Denken*), per le religioni orientali e per la musica assoluta affondano le loro radici in Schopenhauer. Tenebre tardo-romantiche si sono di qui propagate, con la mediazione del secondo Wagner, nella poetica simbolista del mistero, incardinata sull'anti-retorica e sull'esaltazione della musica priva di contenuto linguistico. È altrettanto noto che Debussy, che volentieri si avvale di una poetica simile e di richiami all'Oriente (ne è un caso la scelta delle scale esafonica e pentafonica), ha tratto dal simbolismo una grande fonte di ispirazione negli anni giovanili, sicché si potrebbe affermare che la dimensione di senso, filosofica, della sua arte gli derivi appunto dalla forza di suggestione della parola poetica. All'inverso, era convinzione comune tra i simbolisti che fosse la musica pura a restituire i significati più profondi, e pertanto la loro attività poetica si improntava più musicalmente che semioticamente. È questa alleanza filosofica tra musica e poesia che dovremo esplorare.

Ricordiamo per prima cosa che Debussy traspose, spesso seguito da Fauré ma riservando una maggiore aderenza ai testi, le poesie di Verlaine (*Fêtes galantes*, *Ariettes oubliées*, *Trois mélodies de Verlaine*)²⁹, di Baudelaire (*Cinq poèmes de Baudelaire*), di Mallarmé (*Trois poèmes de Mallarmé*) e di Pierre Louys (*Trois chansons de Bilitis*, *Six épigraphes antiques*). Soprattutto, Debussy è memore della lezione di Verlaine, di Mallarmé (*Variations sur un sujet*) e di René Ghil (*Traité du verbe*): il potere simbolico dell'Arte è inefficace se la poesia adopera il linguaggio viziato dalla quotidianità della vita pratica. Il poeta è tenuto a scardinare le referenze abituali, a moltiplicare le non-pertinenze semantiche, creando la poesia non a partire dai significati, ma dalla pura sonorità fonica delle parole, riducendo la nominazione a una "suggestione" evocativa. È un porsi ai limiti estremi della parola in direzione della musica: la poesia diventa un vero e proprio brano musicale, musica per eccellenza.

²⁹ Anche le *Gigues* (1905-1912) si ispirano vagamente a Verlaine, e in particolare alla poesia *Dansons la gigue*.

Soltanto la musica, in qualità di arte imprecisa e vaga, soddisfa il gusto simbolista per le profondità insondabili e per il mistero indicibile, per il “retro-mondo” ambiguo e inquietante delle apparenze. Tra discorso, poesia e musica si instaura una progressione assiologicamente ascendente: «se il senso di una frase è inerente alla totalità della frase stessa [...] e se a maggior ragione lo *charme* di un verso – che è il senso del senso – è inerente alla totalità di quel verso e del suo senso, la musica – che è lo *charme* di uno *charme* – si sviluppa dall’insieme di una poesia come un senso evasivo» (MI, 46). Se il senso della musica è uno *charme* alla seconda, il senso primario del linguaggio prosaico è assurdo, mescolando senso e non senso, vero e falso. Se la poesia deve sempre districarsi dal linguaggio ordinario, la musica lo sorvola. La musica è autonoma finanche dalla materialità del testo poetico: testualità e accompagnamento musicale intrattengono una relazione arbitraria, sia pure nei limiti delle possibilità estetiche. Nei poemi sinfonici, per esempio, dove il senso linguistico precede la sua traduzione musicale, il compositore inventa il senso esclusivamente musicale non già analizzando linguisticamente i significati testuali, bensì a partire dalla totalità indivisa della suggestione evocata, ossia, a partire dalla musicalità stessa inerente alla poesia. La musica non nasce da una grammatica corporea, ma si riflette su di essa, la anima internamente: «disvela il significato generale di una poesia (benché l’uno possa vivere senza l’altra), o meglio lo traspone su un piano completamente altro e in un clima del tutto diverso: insomma conferisce alla poesia un’atmosfera, ne imbeve tutte le sillabe, la impregna fino al silenzio» (MI, 46). «Il significato si forma per il compositore man mano che la creazione procede; per l’interprete e l’ascoltatore, invece, nel corso dell’esecuzione»: «deriva sempre dall’atto del “farsi”, vale a dire da un’operazione che è *in via* di evolvere nel tempo» (MI, 26), e si definisce, raffreddandosi in una rappresentazione convenzionale, solo a cose fatte, dopo l’ultima nota: durante il primo ascolto è incerto, è *a posteriori* che lo appiccichiamo in modo surrettiziamente normativo. Come il “fine” in Bergson, la rappresentazione è posta da una «*illusion de la rétrospectivité*», al futuro anteriore. È paradigmatico il fatto che i titoli dei *Préludes* debussiani siano messi tra parentesi alla fine di ciascun brano. Debussy non intende vincolare l’ascoltatore a formarsi una immagine determinata prima della fine dell’ascolto, rimettendo piuttosto la sua immaginazione alla libertà di una “semiosi continua”. (Poco a che vedere, da tale punto di vista, con un impressionismo pittorico.) Se poi intendiamo il senso come direzione a cui la musica tenda in modo univoco e predicibile, va da sé che la musica non presuppone un finalismo predeterminabile di questo tipo. «La successione temporale in cui evolve è cieca e può essere colta nell’insieme solo a posteriori» (QPI, 169)³⁰. «Imprevedibile prima che venga prodotta e per chi cercasse di anticiparla, sorprendente

³⁰ Cfr. L. PAREYSON, *La contemplazione della forma*, in *Conversazioni di estetica*, Mursia, Milano 1966, pp. 15-24.

sul momento, organicamente necessaria dopo e per una riflessione retrospettiva: tale ci appare in Debussy la novità rivoluzionaria» (MI, 90).

Ribaltando un verso di Stefan George, «nessuna cosa è (sia) laddove la parola manca» (*Das Wort*, 1914), Jankélévitch suggerisce, ritornando all'originaria versione di Leoš Janáček (da *Nelze domluvit – La parole manque*, in *Po zarostlém chodníčku - Sur un sentier herbeux*, 1900-1912): «dove la parola manca, là comincia la musica; dove le parole si arrestano, là l'uomo non può che cantare» (MI, 62)³¹.

La poesia, in quanto pur sempre costituita di segni significanti, non può dischiudere l'essere altrettanto bene quanto la musica: «anche quando si esprime per cenni, gioca con le allusioni, mescola il senso proprio e il senso figurato, il linguaggio poetico è ancora portatore di un senso determinato». Il risultato è che «non ci sono abbastanza tocchi sulla tastiera del linguaggio per esprimere le sfumature infinitamente diverse del pensiero e della passione»: «se non è sbagliato dire che si smette di parlare quando si recita una poesia, se è vero che la poesia è una sorta di musica impura che tende verso la musica pura per arrivare in essa al silenzio, resta che anche la poesia», nonostante l'impiego tutto metaforico, «reca il peso di parole usate fino alla piattezza e svuotate dall'esercizio didattico. Queste parole non possono dunque rivaleggiare con l'eterna giovinezza dei suoni» (QPI, 170-171).

La musica subentra dopo che l'efficacia del linguaggio si è esaurita, quando il *logos* si è fatto *phoné*, sia che si tratti del *logos* filosofico e scientifico sia che si tratti del verso lirico. Il problema con il “dire” (*Sage*) è che esso non può sfuggire, nonostante gli sforzi per assimilarsi alla musica, al fatto di doversi servire di una lingua naturale, costituita spesso delle stesse relazioni formali della scrittura alfabetica e delle stesse parole usate dalla ragione strumentale e dal concettualismo metafisico. L'espressione musicale invece, si è detto, non è mediata dal segno, è una forma di intuizione. Altrove Jankélévitch sembra voler riscattare la poesia, probabilmente nella misura in cui essa riesca a svincolarsi dalla sua valenza semiologica e dagli ingabbiamenti sintattici. Ne è un caso eclatante la poetica di Mallarmé, che di molto si allontana dagli standard di significazione della lingua naturale. In un caso limite siffatto, la poesia cessa persino di essere considerata come forma del dire. Recuperando la *Poétique musicale* (1942) di Stravinskij, e indirettamente a monte il corso di Poetica di Paul Valéry (1937-1940), «l'Espressivo inespressivo, che è l'operazione propria dello *charme*, non è un Dire, ma un Fare (ποιεῖν) – e in questo la musica si accomuna all'atto poetico» (MI, 67): «il Fare appartiene a un ordine completamente altro rispetto al Dire!». Senza relazione, incomparabile e

³¹ Cfr. V. JANKÉLÉVITCH, *Prefazione. Il Debussy di Jarocinski*, cit., p. XV: «quando le parole ci mancano, quando l'ambiguità infinita del senso rifiuta di essere contenuta nel linguaggio, allora è tempo di cantare; allora, nel silenzio delle parole, gli oboi d'amore delle *Gigues tristes* e la divina musica dei *Parfums de la nuit* innalzano la voce per dire, e per sussurrare all'orecchio della nostra anima cose indicibili». Janáček fu ripreso, prima che da Jankélévitch, dallo stesso Debussy nel formulare un'alternativa al *Gesamtkunstwerk* del primo Wagner: «la musica comincia dove la parola finisce. La musica è per l'inesprimibile; io vorrei che essa sembrasse uscire dall'ombra per poi tornarvi di quando in quando; vorrei che fosse sempre come una persona discreta...». La musica è per «personaggi che non discutono, ma subiscono la vita e il destino». E. LOCKSPEISER, «Conversazioni con Ernest Guiraud» (appendice B), in *Debussy*, cit., p. 537.

incompatibile. L'essere è in verità un Far(si): «la musica non esiste in se stessa, ma solo in quella pericolosa mezz'ora in cui, *suonandola*, la facciamo essere: la verità eterna diventa allora operazione temporale e comincia ad accadere effettivamente, secondo coordinate di orario e calendario» (MI, 68)³². L'arte musicale è tutta nel gesto, nella tangenza imponderabile delle dita che sfiorano lo strumento, nel movimento “drastico”, nell'azione capace di ricreare il pianissimo sonoro: «grâce au jeu, qui est un acte, le toucher sait à la fois léger et appuyé, comme le fut sans doute le toucher de Debussy lui-même – car le toucher est une sorte de science infuse, plus immédiate que l'intuition, plus infaillible que l'instinct» (DMI, 245-246). Anche Giovanni della Croce, commentando la seconda strofe della sua cantica, *Llama de amor viva* (1618), intercetta la contraddizione del tocco delicato e allo stesso tempo potente della brezza divina. Il mistero dell'istante debussiano, come l'intuizione tattile in Bergson, è questo gesto: non una cosa, per quanto minimale e infinitesimale, né dunque *qualcosa*. Il quasi-niente non è definibile né come essere parmenideo né come non-essere, e neppure come successione cronologica eraclitea: «tra l'essere e il nulla c'è il Fare», l'istantaneo Far-essere senza essere (ἐργάζεσθαι, nel vangelo di Giovanni), «che non è né essere né non-essere» (PP, 217). L'istante «non è né non è – ciò significa che *accade* o *avviene*» (PP, 249), come καιρός, «pur événement sans dimensions» (DMI, 263). Dio non è, direbbe Eckhart, ma diviene (*wird*) e dis-viene (*entwird*). Si rivela come “evento” che si fa e si perde, più che come un'essenza sostanziale e quantitativa (οὐσία) oggetto di una conoscenza tesaurizzabile. «L'intuizione irrazionale dell'istante», nell'istante, è, secondo le etimologie greche, «meno *gnostica* che *drastica* o *tetica*» (PP, 202). Si dirà: «la contraddizione drasticamente, *gordianamente* risolta, è tutto l'opposto di una sintesi razionale!» (JNSQ, 259).

In *Philosophie première* la creazione poietica del genio, che è improvvisazione, è equiparata al mistero della *creatio ex nihilo*: «l'Uomo, alla lettera, è Dio; Dio naufragato nei discorsi, Dio di un miliardesimo di secondo», «Dio dell'istante», «secondo creatore» (PP, 282). Non c'è che «una sola maniera di riflettere sulla creazione: creare» (MI, 69). L'intellezione intuitiva riproduce e rivive l'originario atto creativo. La creazione divina formulata dalla *Genesi* ebraica è risolutamente anteposta, anche se privata dell'idea di un Creatore, all'eternalismo greco espresso nel *Timeo*, il cui corrispettivo estetico sarebbe che «una mimetica fondata sulla contemplazione dell'archetipo eterno esige dal saggio non tanto ispirazione, invenzione o improvvisazione, quanto fedeltà; si tratta di copiare, non di creare...» (PP, 115). Il demiurgo non crea il mondo, si limita a plasmarlo e a

³² Cfr. G. DELEUZE, *Un manifesto di meno*, in C. BENE, *Sovrapposizioni*, tr. it. di J. P. Manganaro, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 87-88, 89, 95: «Lo spettacolo comincia e finisce nel momento in cui lo si fa!». La fine del teatro come “rappresentazione” significa una «sottrazione degli elementi stabili di Potere». «Si amputa il testo, perché il testo è come il dominio della lingua sulla parola, e testimonia ancora un'invarianza e un'omogeneità». Carmelo Bene fu maestro nell'arte della deflagrazione verbale e del risalto del gesto: l'afasia del balbettio, del sussurro, dell'allusione, raggiunge in lui i più intensi livelli espressivi.

imprimere al suo ricettacolo un ordine preesistente: non inventa, ma genera un atto contingente a partire da una potenza già data, imitando l'archetipo. Al contrario, «il genio osa l'inaudito, l'inedito e l'inconcepibile» (PP, 263). Soltanto *a posteriori* e per mezzo di una ricostruzione retrospettiva si fa preesistere una situazione di possibilità. «L'intuizione bergsoniana, che fende a tratti il tetto dell'intervallo, non è forse un omaggio all'improvvisazione preveniente?» (PP, 264). L'improvvisazione realizza ciò che non si pensava possibile: è una effettività del tutto imprevedibile. È innovazione continua. L'opera operante del genio non è solo un atto di composizione, ma anche di esecuzione e di ascolto, non è solo produzione, ma ri-posizione, un ri-fare sempre primo e incoativo. Non solamente la musica e la poesia, ma anche l'amore e la libertà, «non è fatta perché se ne parli, ma perché si *faccia*», e si rifaccia infinite volte nell'esperienza vissuta, come se fosse sempre la prima volta: «non è fatta per esser detta, ma per essere “messa-in-opera” [*joueé*]» (MI, 68). Anche qui retroagisce la *Poétique musicale*: un'etica della “responsabilità artistica” distingue l'esecutore meccanico dall'interprete innamorato che riesce a unire il compositore all'ascoltatore facendo della propria arte «un elemento di comunione con il prossimo, e con l'Essere»³³. Come il Bergson morale delle *Deux Sources* (1932) invitava a non ascoltare ciò che si dice ma a guardare ciò che si fa, così Jankélévitch sui musicisti: «non leggete ciò che professano, ma ascoltate ciò che fanno» (MI, 70). «Faire comme on dit, ou mieux encore Faire sans dire: telle était déjà la sagesse drastique de Tolstoï [...] l'être de l'homme n'est-il pas tout entier acte et operation, ποιήσις, c'est-à-dire Poésie? [...] C'est la personne qui est le message et l'appel»³⁴. «La différence entre le Dire et le Faire mesure toute la distance qui sépare un engagement partitif et unilatéral, parce que verbal, et un engagement total, parce que drastique»³⁵. La parola, che nel discorso morale non fa ma fa fare, è spesso farisaica, mentre in poesia il dire ritmico, liberato dalle strutture di testo, diventa esso stesso un fare creativo. Come per Wittgenstein, l'esperienza etica ed estetica esula dal linguaggio proposizionale e dai limiti della scienza-conoscenza, è ineffabile, non può essere detta ma appena *indicata*. Essa pertiene a un tacere “mistico”, potendo sussistere non già come asserzione appropriativa, né come domanda riflessiva e ritardataria, né, al limite, come negazione, ma come silenziosa attività dinamica e operativa. Jankélévitch aveva già arguito da Bergson: «vi sono cose che non sono fatte perché se ne parli, ma fatte perché le si faccia; queste cose, vicino alle quali la parola, espressione abortita e atrofizzata, espressione per ridere, sembra così miseramente fittizia, sono le più importanti e preziose

³³ I. STRAVINSKIJ, *Poetica della musica*, Curci, Milano 1983, pp. 109-110. Cfr. *ivi*, pp. 117, 124.

³⁴ V. JANKÉLÉVITCH, *N'écoutez pas ce qu'ils disent, regardez ce qu'ils font*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 64(1959), 2, pp. 161-162; poi in *Premières et Dernières Pages*, cit., pp. 82-83.

³⁵ ID., *Hommage solennel à Henri Bergson*, in «Bulletin de la Société française de philosophie», 1960; poi in *Premières et Dernières pages*, Seuil, Paris 1994, p. 91.

della vita – il loro nome è: Amore, Poesia, Musica, Libertà» (HB, 368). A queste occorre rivolgersi *avec l'âme tout entière*³⁶.

5.3 La contraddizione

Il senso musicale, in virtù della sua asemanticità, ammette un principio di contraddizione. Giano bifronte, non è costretto alla sintesi o alle alternative dell'intelletto analitico: la sua evidenza è l'«equivoco» (MI, 1). «Come la coscienza con i suoi retropensieri subconsci e le sue retrointenzioni inconscie, la musica ignora il principio di non contraddizione» (MI, 63), è al di là dei valori del vero e del falso della logica binaria, assumendo entrambi simultaneamente. Non si tratta di un'anti-logica, ma di *altro* dalla logica. La logica classica non è negata, ma provvisoriamente “sospesa” dall'improvviso istante metafisico quanto ai suoi principi cardinali: il principio di non contraddizione (dandosi insieme l'essere e il non-essere) e del terzo escluso (dandosi un *tertium* tra il puro essere e il puro nulla). «La musica non è tenuta a scegliere fra sentimenti contraddittori, ma anzi compone con essi – a onta di ogni alternativa – un solo stato d'animo complessivo, ambivalente e sempre indefinibile» (MI, 63): «non avendo l'obbligo di optare, come la logica, tra impossibili e contraddittori impenetrabili, sa tradurre i presentimenti evasivi e condurre parallelamente, grazie alla polifonia, diverse linee indipendenti del discorso» (DM, 17-18).

I moderni contrappunti polimelodici, oscillanti tra l'incanto inebriante e il quieto fascino, con il loro registro in diverse voci – così temuto da Platone e dai canti gregoriani – esprimono una lingua plurivoca, antinomica, evocatrice di gusti e sensazioni opposte e non raccordabili dialetticamente. Vivere la cusaniana *coincidentia oppositorum* implica una «simbiosi irrazionale di eterogenei» (MI, 17), una collisione, una *concordia discors* esprimibile per mezzo di un sincronismo concertante di accordi incompleti e fluttuanti, ma irriducibile a una unità sistemico-tonale congrua e coerente. La coincidenza di diverse linee di senso, impossibile per il linguaggio verbale – sia a un livello semantico sia a un livello acustico, come denota un frastuono di voci – può essere imitata solo dall'intuizione estetico-musicale:

certamente perché la musica, grazie alla polifonia, possiede più mezzi di ogni altra arte per esprimere la compenetrazione intima degli stati d'animo. La polifonia non permette forse di condurre parallelamente più voci sovrapposte che si esprimono simultaneamente e s'armonizzano tra loro pur restando distinte ed anche opposte? Si ricordi il misterioso preludio di *Pelléas* nel quale, dalla diciottesima battuta, Debussy mette in scena il tema di Golaud e di Mélisande, esprimendo con ciò l'unione tragica che si intreccerà tra questi due destini. [...] I temi si affrontano, si mescolano, si contaminano reciprocamente, e ciascuno di loro porta la firma di tutti gli altri. Lo stesso fa la vita interiore ad ogni momento: associa in contrappunti paradossali esperienze che ci parevano senza legami, di modo che ciascuna dà testimonianza della persona

³⁶ Cfr. ID., *Avec l'âme tout entière*, in «Actes du Xe congrès des sociétés de Philosophie langue française» (Bergson et nous), PUF, Paris 1959, vol. I; poi in *Henri Bergson*, PUF, Paris 1959, pp. 286-296.

intera. La “mescolanza totale” che gli Stoici proponevano come un paradosso non è forse una realtà continuamente vissuta?» (HB, 18).

«Quale termine medio collegherà mai un dolore alla gioia? Eppure la durata compie questo miracolo» (HB, 60). La durata «accetta subito le originalità inconciliabili dei nostri sentimenti e dei nostri stati d'animo, i loro voltafaccia sconcertanti, le loro pretese contraddittorie» (HB, 63). «Nella durata si realizza così a ogni momento quella fusione dei contrari di cui ci parlano i mistici e che sperimentiamo, precisa e totale, nella concatenazione bizzarra delle nostre emozioni» (HB, 64). Senonché dopo l'*Henri Bergson*, in cui si dava risalto all'esplicazione (*explicatio*) degli impossibili, possibili nella successione temporale (sulla falsariga di Schelling e del pensiero rinascimentale), agirà maggiormente l'influsso de *L'istante* (1855) di Kierkegaard: la contraddizione è ora simultanea, avviene nel salto, è ammessa al di fuori del tempo, nell'istante dissonante. Gli impossibili diventano ora compossibili.

Les faits divers du monde non point réglés ni accordés l'un sur l'autre comme dans la polyphonie, ni présentés l'un après l'autre comme dans la tragédie, mais confrontés dans la réalité flagrante, décousue, inélaborée de leur discordance, la mélancolie et l'allégresse non plus alternantes, mais coexistantes – telle est chez Debussy la crue et nue vérité de la coprésence universelle (DMI, 171).

Al progresso dialettico-graduale del sapere sintetico e «al riconoscimento definitivamente acquisito, al riconoscimento che riconosce per sempre e che Aristotele chiama ἀναγνώρισις, contrapponiamo ora il riconoscimento folgorante, immediatamente obnubilato dal misconoscimento; lo chiameremo ἐπίγνωσις» (JNSQ, 266). Dal vangelo di Luca: «i loro occhi si dischiusero (ἐπέγνωσαν) e lo riconobbero. Ma lui sparì dalla loro vista» (Lc 24,31). Le *méconnaissance* è quel disconoscimento della luce da parte delle tenebre di cui parla il *Prologo* di San Giovanni. Così anche «per Kierkegaard, filosofo degli pseudonimi e del divino incognito, c'è nell'equivoco cristologico una sorta di misteriosa finzione. Riconosciamo Dio dal fatto che ci possiamo ingannare al suo riguardo» (JNSQ, 266).

Al passaggio scalare dall'ignoranza alla scienza in Aristotele, contrasta la peripezia, l'acrobatisma ai bordi dell'incognito, il brusco mutamento di carattere di un personaggio tragico (μεταβολή), la conversione radicale e istantanea di Calvino (*conversio*, μετένοια). «Nel dischiudimento epignostico, il nuovo sguardo sugli uomini e sulle cose deve essere incessantemente rinnovato: la gnosi di questa epignosi è non solo improvvisa, ma anche evanescente, e la rivelazione che essa ci conferisce è il contrario di un disvelamento definitivo». Non l'illuminazione del “lume interno”, né un'agnizione soprannaturale, ma un lampeggiamento, intermittente, chiaroscurale, semignostico, intermedio tra la luce del sapere e la tenebra della nescienza. Intuizione immediata o, secondo la mistica, «riconoscimento-lampo, riconoscimento-scintilla» (*Augenblick* in Nietzsche), «l'apparizione disparente è una musica» (JNSQ, 283-286). Irriproducibile, poiché svanisce nell'istante in cui appare

una sola volta e per sempre, il riconoscimento della *sur-vérité* si sottrae alla conferma e alla confutazione riflessiva, ai principi di verifica e di falsificabilità: «il vertice di questo Quasi e di questo Appena lascia poco spazio al triturare e al ruminare di un ragionamento molto occupato a masticare i suoi concetti» (QPI, 37).

Scandalosa e paradossale come, in *Timore e tremore* (1843), la fede nella natura teandrica di Cristo, la musica è misconoscibile nella misura in cui si dimostra doppia e contraddittoria: espressiva e rappresentativamente inespressiva, priva di un significato determinato eppure dotata di infiniti sensi virtuali, trasparente e oscura, profonda ma povera di spessore allegorico. Come una «bitonia di sonorità», dove «due tonalità indipendenti e senza un determinato rapporto acustico si fondono in maniera irrazionale l'una nell'altra» (DM, 102), così la realtà, nel crocevia di vita e morte, nel chiaroscuro di suono e silenzio, di un “qui” e di un “altrove”, appare bivalente, ambigua, multiforme. Lo «sapeva già la tragedia greca – prima e al di qua di Platone – incentrata sul “doppio” Apollo-Dioniso. Tragedia che, *perciò*, Platone *doveva* espungere dalla *polis*, insieme alle musiche dionisiache eseguite da strumenti a “più” corde capaci di “molteplici” armonie, se voleva realizzare il suo progetto», scrive Lisciani-Petrini, «di centrare la visione delle cose su un Uno indefettibile ed eternamente risplendente»³⁷. La mano sinistra, nella sua accezione letterale e pitagorico-simbolica, in passato solo mezzo di accompagnamento, è riabilitata per le note gravi. Bitonalità dell'Apollo-Dioniso, di tasti bianchi e neri (*En blanc et noir*), creazione e distruzione di forme, penombra intermedia tra bene e male, felicità e infelicità, conoscenza e nescienza, infinitamente grande e infinitamente piccolo, tutto e nulla, essere e non-essere, Eros e Thanatos. Platone, i Rinascimentali, Pascal, Gracián, Fénelon e Simmel avevano colto assai profondamente questa “medietà” (*metaxù*, *mitoyenneté*, *Mittelstellung*) anfibia, centaurica dell'uomo: angelo e demone, scisso tra istante e intervallo, grandezza e miseria.

Ecco la moderna sonorità dell'indecisa grisaglia autunnale, ipnotica, onirica, come il vespero che confonde, sommergendo, i colori e le forme plastiche dei corpi, lo spazio e il tempo frammentato del Grande Giorno. *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*. Sono le atmosfere catalane dei *Parfums de la Nuit* e le chitarre di *Iberia* e *Ibéria*. *Harmonie du soir*, armonia lugubre e folle del *Crépuscule du soir* di Baudelaire. È la terza e quarta *Prose lyrique*. «Ma il crepuscolo, soprattutto, resta per l'esperienza musicale un momento privilegiato, perché traduce il regime ambiguo della

³⁷ E. LISCIANI-PETRINI, *Introduzione*, in V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. XV. In quest'ottica nietzschiana, Debussy proponeva di ripristinare la Tragedia greca (arricchita con le infinite risorse dell'orchestrazione moderna), per parlare direttamente e gratuitamente al maggior numero di persone, al *demos*. E per evitare il razionalismo e favorire un istintivo bisogno di arte, «sarebbero fonte di preziose indicazioni gli spettacoli offerti dai principi giavanesi, in cui l'imperiosa seduzione di quel linguaggio senza parole che è la Pantomima raggiunge quasi l'assoluto, poiché procede per azioni e non per formule. – La disgrazia del nostro teatro è che abbiamo voluto limitarlo ai soli elementi intelligibili». C. DEBUSSY, *Monsieur Croche*, cit., p. 113.

ragione che declina e dell'intuizione che urge» (QPI, 169). Sfuma e si eclissa la visione sinottica diurna, sovranamente imperante su un panorama di contrasti: la notte costringe a camminare a tentoni, a sondare il cammino in successione, a raffinare l'udito per carpire i minimi rumori, per intravedere e presentire nell'ombra l'invisibile e minacciosa presenza dell'assenza. Ma a mezzanotte il cammino si arresta: la musica di mezzanotte è raccoglimento, fusione cromatica, comunione oceanica con la Presenza Totale, féérica onnipresenza di tutti gli esseri, magia simpatica che avvicina e unisce ciò che è massimamente distante, diffuente smaterializzazione in onde vibratorie di estensioni impenetrabili e masse dimensionali inerti, «deliquescenza dionisiaca», istante di onniveggenza delirante e danzante a ritmo di ballata, istante in cui la sostanza solida e gravitazionale dell'universo si scopre non essere altro che imponderabile energia, mentre «le forme e le immagini sprofondano nell'indistinto del caos» (MI, 81)³⁸.

Vaporizza l'elemento tellurico, la sostanza massiccia e georgica. «Perché non dovremmo opporre, con Michelet³⁹, alla lira apollinea il flauto dionisiaco, strumento del delirio orgiastico e passionale?» (DM, 119) Se la saggezza di Apollo è una serenità poggiante su un fondamento sempiterno, la musica, esistenza minimale che sopravvive appena nell'attimo in cui è suonata, non può essere saggia, ma è infinitamente preziosa proprio in virtù della sua irripetibile fuggevolezza: «lo *charme* è labile, fragile, e il presentimento della sua caducità avvolge di una poetica malinconica lo stato di grazia ch'esso suscita». Atteso che la realtà delle cose è vanità, il suono è «vanità delle vanità» (MI, 126). Quando è seria, quando coinvolge totalmente, la musica è piuttosto un'ebbrezza sconvolgente priva di un potere catartico eticamente pacificante: «evoca piuttosto un'esistenza illogica e un po' orgiastica, una coscienza frenetica sconvolta da tragedie e deliri, in preda alla nostalgia del passato e alle tempeste della passione furente» (MI, 103). È qui, con un ritorno alle origini, che si attua paradossalmente il salto in avanti oltre la tradizione olimpico-omerica e platonico-aristotelica: le molteplici apparenze qualitative, l'aura misterica di Bacco, sono riabilite dalla contemporaneità, il non-essere è una follia illogicamente possibile, l'urto scabroso della contraddizione non è più un tabù, dopo la riscoperta di quel totalmente-altro dove la morte e il silenzio si ricongiungono con la vita e la permeano

³⁸ Cfr. E. SCHURÉ, *Histoire du drame musical*, Perrin et Cie, Parigi 1882, I, p. 153: «se dal mondo delle forme visibili e delle idee, in cui si muovono la poesia e le arti plastiche, entriamo nel mondo dei suoni e dell'armonia, la nostra prima impressione è quella di un uomo che passi bruscamente dalla luce ad una profonda oscurità. Là tutto si spiega, si concatena e si fa immagine; qui, tutto sgorga dall'insondabile, tutto è tenebre, mistero. Là la fissità dei contorni, la logica inflessibile delle forme immutabili; qui, il flusso ed il riflusso di un elemento liquido, sempre in movimento ed in metamorfosi, che nasconde tutto l'infinito delle forme possibili». Cfr. S. JAROCINSKI, *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, cit., p. 10: «Monet decompone progressivamente la forma della materia, pietrificata dal tempo di Eraclito; la polverizza in serie di quadri, ne trasforma la sostanza in energia, un'energia lirica il cui effetto è quasi musicale, per chiuderla infine in un simbolo universale, l'acqua dello stagno delle *Nymphéas*».

³⁹ J. MICHELET, *Bible de l'humanité*, F. Chamerot, Paris 1864, p. 218. Nel capitolo LI di *Das Prinzip Hoffnung*, Oltrepassamento e massima intensità del mondo umano nella musica, Ernst Bloch avrebbe in séguito celebrato, nel 1959, il suono puro del flauto di Pan, in quanto capace di infondere la nostalgia e il desiderio dell'amore perduto, quel "pathos della mancanza" presente in molte favole antiche.

conferendole respiro con i loro vuoti. Dopo la sinfonia *Jupiter*, riemerge dalla terra la «sinfonia Dioniso» (DM, 39)⁴⁰.

Claude Debussy assomiglia al Dioniso di maggio, quello che Nietzsche descrive come un incantatore delle coscienze. Misterioso e alcionio, equivoco e problematico con i suoi scatti di terribile violenza e di infinita dolcezza, egli è il Seduttore per eccellenza [...] non esiste musica al mondo, salvo forse quella di Modest Petrovič, che riesca a parlare all'uomo del suo mistero in maniera più profonda, che riesca a infondere nel suo cuore un simile turbamento, che sappia dare all'immaginazione uno scuotimento più intenso (DM, 122).

5.4 L'innocenza

«In verità la questione fondamentale in musica è una questione morale, ed è la questione della sincerità» (QPI, 195). «Certamente la sincerità in se stessa non costituisce un valore artistico, ma senza sincerità non si potrebbe cominciare a pensare ai valori artistici»⁴¹. Già Henry Peyre (*Literature and Sincerity*, 1963) contrapponeva la mistificazione del sentimentalismo romantico all'età della Sincerità, coincidente con la rivoluzione artistica tra il 1908 e il 1913. La sincerità in arte non è che una naturale spontaneità inventiva e improvvisativa derivante dalla mancata preassunzione di finalità extramusicali, come la bramosia di un successo comunicativo volto alla persuasione, se non all'inganno. La buona riuscita della creazione estetica dipende dall'assenza a priori di questa preoccupazione: solo quando si bada più al fare che al dire si riesce a essere genuinamente convincenti, così come l'espressione più efficace è quella che non vorrebbe comunicare nulla a nessuno, l'espressione del silenzio. Questa sincerità priva di intenzionalità vettoriale si chiama "innocenza".

L'*innocence* è la morte dell'egoità (quella che la mistica chiama "morte della psiche" o *mors osculi*), la rinuncia a sé («aseità»), al pensiero e alla parola, la distruzione dell'essere e delle sostanze, della verghiana "roba". Il disinteresse del *nolente* bandisce ogni cattiva affettazione e ogni falsa ipocrisia melodrammatica. L'innocente non parla e non ha nulla da dire: non (si) riflette interiormente, il suo agire è irriflesso, preriflessivo o per così dire automatico. A fondamento dell'interiorità non troviamo nessuna relazione riflessiva dell'Io a sé. È il «puro amore» di Fénelon (*Lettres et opuscoles spirituels*, I, II; I, V; I, XXII; I, XXVI) e di Francesco di Sales (*Traité de l'amour de Dieu*, IX, X), è l'amore dello Spirito di Meister Eckhart. Coincidendo estaticamente con il reale, in cui si estingue morendo, il soggetto esce di sé, si spoglia della sua identità e del suo sapere, di ogni predicato superfetatorio, facendosi piccolo come un bambino (ἄπλωσις). La nuda ipseità quodditativa risponde al principio di umiltà professato da Eckhart: l'Io, creatura impermanente e finita, distinta e anzi separata dal Bene-

⁴⁰ Dioniso è il dio incarnato da cui nasce la Natura, l'arte e la mitologia, dio della sensibilità e dell'immaginazione. Cfr. V. JANKÉLÉVITCH, *L'odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, Alcan, Paris 1933, pp. 232-246.

⁴¹ E. LOCKSPEISER, *Debussy*, cit., p. 480.

Creatore, deve farsi nulla, scomparire come centro di volontà, di forza e di appropriazione violenta (*eigenschaft*). Così l'uomo, con supremo distacco (*abegescheidenheit*) dalle opinioni e dalla volontà che lo asserviscono, da se stesso e da ogni cosa o persona riconoscibile nello spazio-tempo, non è più separato da Dio e dal tutto, pertanto è Dio e tutto lo spirito, realizzando quest'unità nell'Uno. Il pensiero diventa pensiero del nulla, pensiero *di* nulla, non-pensiero, abolizione nirvanica di ogni contenuto determinato, diventa il "vuoto intuire" aborrito da Hegel e dalla filosofia. Analogamente alla *μαυρία* platonica, l'innocenza è inconsapevolezza, significa diventare vuoto vaso del divino (*κένωσις*): «è la felice trasparenza di un'anima che dimentica se stessa nel suo oggetto [...] L'innocente coincide col suo oggetto in un grande movimento di simpatia extralucido. È il caso di quella sorta di estasi che Bergson chiama percezione pura» (QPI, 66). «Chi cerca Dio in modo imperioso non lo troverà; mentre invece accade che chi lo cerca nel modo più innocente, e senza la minima compiacenza per tale ricerca, ha già trovato: ha trovato distogliendosi dallo specchio nel quale la coscienza-di-sé gli rinvia la propria immagine...» (MI, 74).

Jankélévitch può aver avuto in mente l'intervista di Debussy sul *Martirio di San Sebastiano*, pubblicata su *Excelsior* l'11 febbraio 1911: un sentimento religioso autenticamente cristiano (e forse qui Debussy pensava soprattutto a Eckhart e a San Francesco) implica l'abbandono di ogni interesse personale, la negazione dell'Ego, l'umile spoliatura da ogni avere. Ma il "quasi" estetico è salvato dal naufragio mistico: sentendosi lontanissimo da quello «stato di grazia», Debussy dichiara di essersi accontentato di «una religione della natura misteriosa». «La vasta natura si riflette sulla mia anima sincera [c.n.] e fragile». «Chi potrà mai conoscere il segreto della composizione musicale? [...] Per quanti sforzi si facciano non si potrà trovare nulla di più esatto, né di più sincero [c.n.]». «Le dottrine e la loro impertinenza mi fanno orrore. È per questo motivo che voglio scrivere il mio sogno musicale con il più completo distacco da me stesso [c.n.]. Voglio cantare il mio paesaggio interiore con il candore ingenuo dell'infanzia [c.n.]». L'arte ha una «innocente [c.n.] grammatica»⁴². È una condizione analoga a quella descritta da John Keats come *Negative Capability* nella lettera ai fratelli del 22 dicembre 1817, come capacità di accettare l'annebbiamento dell'intelletto e, inversamente all'*Egotistical Sublime*, la perdita di sé per il perseguimento della Bellezza; vale a dire come capacità ricettivo-intuitiva «di stare nell'incertezza, nel mistero, nel dubbio senza l'impazienza di correre dietro ai fatti e alla ragione»⁴³, senza ricercare i lumi del sapere assoluto nei grandi sistemi idealistici. L'innocenza dell'arte che Schiller definiva "ingenua", è sinonimo di autenticità: una sincerità di ispirazione immanente non edulcorata da calcoli di convenienza, di bieco opportunismo politico o economico, né da tradizionalismo o da moralismo coatto. L'autentica musica, come la pura morale,

⁴² C. DEBUSSY, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, cit., pp. 303-305.

⁴³ J. KEATS, *Opere*, N. Fusini (cur.), Mondadori, Milano 2019, p. 1076.

non conosce forma di simulazione né di artificio: «allo stesso modo un rimorso sincero e serio, cioè veramente disperato, ottiene forse la redenzione se non l'ha pretesa come una specie di pagamento dovuto ai propri meriti» (MI, 73). L'inderogabile istinto di esprimersi per esprimersi, l'impulso di creare per creare – al di là di ogni convenzione e cogenza esteriore, per il processo stesso piuttosto che per la capitalizzazione dell'esito finale – discende casualmente come una grazia, come *charme*. La “grazia”, dicono i teologi, non si ottiene con i propri sforzi razionali né per cause note: è una *efférence*, un'intuizione istantanea e semplice qualitativamente differente dalle erranze della ragione. L'ispirazione è donazione immediata, fuori dal tempo e dalla rappresentazione, donazione improvvisa e imprevedibile. È l'ἔξαιφνης della terza ipotesi del *Parmenide* di Platone studiato da Wahl (1926), del segnale della presenza divina in Omero e della subitanea visione del Bello-in-sé nel *Simposio*. Incoscienza, inconnoscenza, *docta ignorantia* o, in termini schellinghiani, *nicht-wissendes Wissen* e *wissendes Nichtwissen*, il superficiale, esteriore mistero dell'innocenza è incarnato dalla candida saggezza infantile e da figure femminili inconsistenti e inconsapevoli di sé, della propria fragile e preziosa esistenza: non eroi scolpiti né forti ed edificanti personalità, ma l'*Enfant* di Tolstoj e di Ravel, la Dolly di Fauré, la principessa di *Guerra e Pace*, l'insignificante Fevronija di Rimskij-Korsakov, l'angelica Margherita-Gretchen di Liszt, l'acerba Bilitis di Pierre Louys, e nel Debussy preraffaellita la delicata e nostalgica, spirituale eppure sensuale, *Damoiselle élue* di Dante Gabriel Rossetti, che dall'alto del Paradiso attende languida il ritorno dell'amato dal suo esilio terrestre. E ancora: le Sirene tentatrici, le aeree *Exquises danseuses*, la *Danseuse aux crotales* della quarta *Épigraph*, l'Egiziana della quinta, le *Danseuses de Delphes*, la raffinata ma semplice *Fille aux cheveux de lin* di Leconte de Lisle e l'incostante, perseguitata, esangue Mélisande di Maeterlinck, che non sa quel che dice. Senza dimenticare la *Camera dei bambini* di Musorgskij, intorno a cui Debussy spese parole di entusiastica ammirazione dichiarando la sua «costante devozione» verso il compositore russo⁴⁴, e che preparerà al *Children's Corner* (1908) – dedicato all'amata figlioletta del compositore⁴⁵ – e a quella rocambolesca avventura di giocattoli animati che ci è narrata da *La Boîte à Joujoux* (1913). Innocente è, infine, il Semplice di Dostoevskij e l'*enfant terrible*, il *gaffeur* della favola di Andersen ripresa da Tolstoj (*I vestiti nuovi dell'imperatore*), allorché denuncia il vero con ingenua spontaneità, dicendo ciò che non si deve dire, nel momento e nel luogo in cui non si dovrebbe

⁴⁴ Sulla *Revue blanche* del 15 aprile 1901 Debussy dirà che l'arte di Musorgskij è raffinata ma semplice, istintiva, priva di aride formule, fatta di «piccoli tocchi successivi, uniti da un legame misterioso». Arte di «piccoli drammi» che si stagliano su uno sfondo oscuro, appena illuminati (come avrà a ripetere anche Jankélévitch) da una «chiaroveggenza». Cfr. C. DEBUSSY, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, cit., pp. 47-48.

⁴⁵ Cfr. A. MANTELLI, *Claude Debussy*, in «L'Approdo Musicale» 7/8, ERI, 1959, p. 91: «quando avvenne che Debussy si trovò ad avere per le stanze di casa e nello scarso giardino che l'adornava i pianti, i sorrisi e i giochi della piccola Claude Emma, detta Chouchou [...] s'avvide anche che la bambina viveva la sua avventura infantile con una sincerità di sentimenti e con un'adesione del suo spirito puro ed ignaro, quali, ad infanzia sfiorita, sembrano non più rinnovarsi se non in quegli istanti stellari quando si vive e non ci si guarda vivere».

dirlo: che il re è nudo, liquidando ogni malinteso, tutte le false credenze che sono le vesti illusorie di cui per condizionamento ammantiamo la vita, nonostante le sue nude evidenze. Sono Cassou, Maeterlinck, Roussel e Janáček che hanno colto, nei vocalizzi presemantici, nei microdrammi dei bambini, l'importanza salvifica di questo "farsi piccoli", di questo «véritable "trésor des humbles"» (DMI, 213). «Io non so quel che so», dice Mélisande nell'atto V, «portavoce di una verità che essa non riflette, poiché essa è questa verità medesima» (DM, 113). Inglobata nel suo mistero, non sa di sapere. Mélisande non è poi così diversa dalla marionetta di Kleist: la sua grazia promana tutta dalla sua natura non riflessiva⁴⁶. L'innocenza, cara a Šestov (*Kierkegaard e la filosofia esistenziale*, 1936), è il contrario dell'autocompiacimento romantico (*complaisance*), di per sé troppo simile all'autocontemplazione delle ipostasi che comporta la loro caduta ontologica verso la materia nel processo di emanazione, troppo simile al *placuit Deo* da cui discende o decade la creazione: è il contrario di quel compiacersi di sé che fa approfondire l'espressione dell'Ego, autoriflesso nella propria purezza e pronò a esporsi alla frammentazione concettuale e alla miscomprensione, e dunque alla tragedia del proprio fallimento:

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

Infatti il soggetto può restare se stesso (*ipseità*) solo nell'istante, ma diventa coscienza e ipostatizza la sua sostanza ontica solo nel corso del tempo, quando *ha tempo* per dirigere lo sguardo su se stesso e riflettere sui propri atti. La riflessione è un ritorno verso un precedente atto dello spirito, una ripetizione che solleva il fatto accaduto dalla sua 'collocazione' temporale originaria e lo sposta in un differente momento del tempo, dove esso non si trova più a suo agio. Forse anche il fatto più spontaneo, dal momento in cui subisce un minimo spostamento temporale, perde la sua innocenza e la sua freschezza.⁴⁷

La divina innocenza del creatore di genio subentra quando egli desiste dal considerare la materia come un che di dominabile, e si lascia trascendere e guidare ciecamente da essa ponendosene in ascolto e rinunciando al proprio volere. Il contatto con lo strumento tecnico e con il materiale sonoro è ostacolo ed insieme *organo* dell'improvvisazione. «La materia sonora dunque non è puramente e semplicemente a rimorchio dello spirito e a disposizione dei nostri capricci, ma è recalcitrante e talvolta si rifiuta persino di condurci là dove vorremmo andare; o meglio», come concorderebbero Adorno e Pareyson: «lo strumento, che così spesso ci è d'ostacolo, ci conduce altrove, verso una bellezza impreveduta [...] Questo servitore dell'intenzione creativa, lungi dall'essere manipolabile a nostro piacimento, si serve piuttosto del proprio padrone» (MI, 25). Su questo anche Dewey⁴⁸ sarebbe

⁴⁶ Cfr. H. VON KLEIST, *Sul teatro delle marionette, aneddoti, saggi*, G. Cusatelli (cur.), Guanda, Parma 1986, p. 33.

⁴⁷ C. MIGLIACCIO, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, cit., pp. 61-62.

⁴⁸ Cfr. J. DEWEY, *Arte come esperienza*, cit., pp. 121-144.

perfettamente concorde: è la conoscenza implicita dei limiti e delle potenzialità insite nel *medium* espressivo che conduce all'intuizione, la quale risulta subito esprimibile o subito espressa nella misura in cui sorge come contenuto in concrescenza con la forma, con la più efficace *maniera* di espressione. Il mezzo oggettivo a cui è vincolata l'intuizione è "ostacolo" agli arbitri della volontà egoica, e perciò "organo" di una emozione impersonale e storicamente universale: è ostacolo negativo solo quando sussiste una volontà che si oppone ai limiti del linguaggio anziché assecondarli automaticamente come legge del proprio atto. In quest'ultimo caso, suono e senso sorgono simultaneamente in un tutt'uno indivisibile.

5.5 Rapporti con la poetica leopardiana

Le "affinità elettive" tra i due filosofi poetanti, Jankélévitch e Giacomo Leopardi, sono comprovate da una serie di citazioni ne *L'aventure, l'ennui, le sérieux*. Sarebbe scontato soffermarsi su temi quali la noia o la finitezza, le cui fonti più ricorrenti sono piuttosto Pascal, Kierkegaard e Schopenhauer. A legare il Debussy di Jankélévitch al poeta recanatese è, in misura maggiore benché meno evidente, la poetica della vaghezza e del non-so-che del primo Leopardi e la poetica dell'«arido vero» e degli «ardiri» del secondo, paragonabile grossomodo alla seconda fase debussiana degli *Études*. Premettendo nello *Zibaldone* che il desiderio infinito di piacere (desiderio efrattivo, dissonante) non si può soddisfare con la conoscenza della realtà, ma solo con il potere trasfigurante dell'immaginazione, in atto nelle speranze e nelle illusioni, nell'arte e in poesia di fronte all'ignoto – «la malinconia, il sentimentale moderno [i.e. romantico] ec., perciò appunto sono così dolci, perché immergono l'anima in un abisso di pensieri indeterminati, de' quali non sa vedere il fondo né i contorni. Perché in quel tempo l'anima si spazia in un vago e indefinito»⁴⁹. Riguardo a Debussy, Gaston Bachelard parlava di una «immaginazione materiale», aderente agli elementi naturali, e Jankélévitch di una «esthétique du flou» (DMI, 74). Le idee *indefinite* sono destinate da tutti quegli oggetti che per diverse ragioni giungano ai sensi in modo indistinto e imperfetto. Non solamente oggetti visibili, ma anche i suoni:

è piacevole per se stesso, cioè non altro, se non per un'idea vaga e indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando, e divenendo insensibile o anche viceversa (ma meno) o che sia così lontano, in apparenza o in verità, che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi [...] È piacevole qualunque suono (anche vilissimo) che largamente e vastamente si diffonda, come in taluno dei detti casi, massime se non si vede l'oggetto da cui parte.⁵⁰

⁴⁹ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, in *Opere*, Giovanni Getto (cur.), Mursia, Milano 1969, p. 656.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 777-778.

Similmente si esprime Jankélévitch sulla musica di Debussy: «è soprattutto l'effetto di lontananza la grande prerogativa magica di quest'arte» (DM, 53). Donde proviene il “don” di una campana? Come localizzare la fonte dell'eco? L'indeterminatezza stereofonica e le dissonanze sono «prélude à l'inspiration poétique», «réminiscence du chaos inspirant d'où est née la musique» (DMI, 174). Nulla come il richiamo del flauto o dei corni, il cui lamento lontano corre all'infinito, evoca un *altrove* così malinconico, misterioso, indefinito: «Debussy era affascinato particolarmente dalle tre note lontane che costituiscono il malinconico richiamo del corno, all'inizio di *Oberon*»⁵¹. «La “lontananza” è una delle forme che questo pudore della presenza fisica riveste: la presenza non viene addomesticata, ma viene resa poetica dall'assenza e dal mistero dell'orizzonte [...] Grazie al mezzo interposto il vicino si allontana senza muoversi e il presente si assenta sul posto» (DM, 65). «Tu regardais ailleurs...», dice Pelléas, «Je te voyais ailleurs...»; «sì, sì», risponde Mélisande «je suis bien heureuse, mais je suis triste...»⁵².

Sempre in Leopardi, poeta delle *Ricordanze*, come sarà per Pascoli, ricorre l'ossessione del tempo che fugge e del ricordo nostalgico: «la rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago»⁵³. «La musica che mi tocca è essenzialmente *Ricordanza* [in italiano nel testo]» (QPI, 175). Poetiche sono tutte quelle parole, prive di significati univoci e definiti, che evocano il passato, la notte con i suoi sogni e i suoi chiarori, l'immensità e l'eterno, il tremore metafisico della morte, il silenzio e l'assenza, il tempo irrevocabile.

In Debussy convive, con il primo, anche il secondo Leopardi, il poeta arreso all'asprezza della realtà: «ridurre il debussismo a un'estetica della sfocatura, della dissolvenza e della melanconia, tener conto unicamente di ciò che in Debussy è vaporoso, nebuloso e fuso, misconoscere il *pointillisme* che lo apparenta con Signac e Seurat, è trascurare metà della verità debussista» (VMMD, 88). E ancora: «c'è in lui una “dialettica della durata” che esclude il vago e che si situa all'opposto di ogni

⁵¹ E. LOCKSPEISER, *Debussy*, cit., p. 328.

⁵² M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, cit., atto IV, scena IV, pp. 122-123. Si legga la lettera dell'11 settembre 1906 di Fauré: «mi rammento di aver tradotto, quasi involontariamente, il ricordo lontano d'un carillon di campane che, la sera, a Montgauzy [...] ci giungeva da un paese chiamato Cadirac quando il vento soffiava dall'ovest». «Su questo mormorio si eleva una fantasticheria che, come tutte le fantasticherie, sarebbe letteralmente intraducibile. Soltanto, non accade forse di frequente che un fatto esteriore ci faccia scivolare in una serie di pensieri così imprecisi da non essere realmente dei pensieri, ma comunque qualche cosa in cui ci si crogiola? *Desiderio di cose inesistenti forse* [c.n.]: ed è proprio lì il regno della musica». L'incomparabile superiorità del sogno sulla realtà trova un equivalente nell'*Axel* di Villiers de l'Isle-Adam, in origine musicato da Debussy e rappresentato nel 1894, durante la stesura di *Pelléas et Mélisande*. La partitura debussiana, andata perduta, fu sostituita da quella di Alexandre Georges. Cfr. E. LOCKSPEISER, *Debussy*, cit., pp. 128-129.

⁵³ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., p. 921.

confusionismo» (VMMD, 89). La falena conserva la distanza simmeliana. La separa dalla morte solo un velo impalpabile:

tra la qualità sensibile e il sensorio, Debussy, dicevamo, non ammette interposizione deformante, ma ammette almeno la mediazione dell'arte che vaglia le impressioni e abbellisce senza ornare. Come ci si può avvicinare il più possibile mantenendo le proprie distanze? essere allo stesso tempo vicino e lontano, puntinista e approssimativo, preciso e insieme evasivo? Questa contraddizione, la cui soluzione richiederebbe dei prodigi acrobatici, svanisce in un sol colpo con il miracolo del genio (VMMD, 93-94).

Da una parte la discontinuità puntinista enfatizza l'analisi dei minimi e impercettibili dettagli, delle "minuzzarie" più insignificanti e derisorie della realtà. Dall'altra, la luminosa precisione che risulta da questo realismo estremo diffonde in un mistero notturno. In questo periglioso gioco con l'anti-musica, l'oscillazione umoristica che va dalla sfumatura all'ecfrasi, dall'impressionismo a un nuovo oggettivismo, può avvenire senza dissolvere l'arte nel rumore letterale o in un razionalismo formale, e nel contempo evitando il carattere tragico-espressivo del sentimentalismo accademico. L'arte debussiana sfuma le antitesi romantiche e le dualità manichee, i contrasti chiaroscurali dei paesaggi scolpiti e dei bassorilievi, ma possiede anche una tecnica divisionista. È «la chanson grise où l'Indécis au Précis se joint». Si vedrà che questa coincidenza bilaterale di opposti, di impressionismo soggettivista e puntinismo oggettivista, di poetica del vago e poetica dell'arido vero, è complementare alla coincidenza di continuità e discontinuità che è alla base dell'interpretazione della temporalità debussiana in rapporto a Bergson.

Capitolo 6. Debussy come alternativa al bergsonismo?

6.1 La questione del tragico

Si è sostenuto¹ che Jankélévitch abbia mancato l'incontro con la tragedia greca, adducendo il fatto che l'eterno transitare dal suono al silenzio e dal silenzio al suono rimanderebbe al gioioso continuazionismo tra la vita e la morte del terzo capitolo dell'*Évolution créatrice* e delle *Sources de la morale et de la religion*. Lo si è accennato: Jankélévitch in realtà critica proprio questo panbiotismo universalista che resta tutto sommato indifferente e atarassico di fronte alla perdita dell'inestimabile singolarità della persona, al salto discontinuo e istantaneo nel totalmente altro, in quel "nulla" già respinto da Bergson come pseudo-problema. Allo stesso modo, Jankélévitch è ben discosto dall'approvare la speranza (tutta razionale) di una sopravvivenza dell'anima dopo la morte, che alla fine non è che l'ennesimo tentativo per nascondere e dominare un terrore originario potenzialmente anti-vitale. La fiducia bergsoniana in una perennità eterna, in un avvenire quasi salvifico dello spirito è definita un'attesa «atragica» nel *Bergson* (HB, 315-318). Il tragico è invece accolto da Jankélévitch a partire dal confronto con la poetica di Maeterlinck e di Debussy. È vero che in *L'Aventure* si invita a un modo di guardare le cose con una «profondità media o atragica»². Ma qui si parla di una saggezza morale, improntata a una stoica *aurea mediocritas*, che è assai diversa dai furori richiesti all'esteta. In Debussy, la sola accezione di "tragico" non contemplata è quella connessa al modello drammaturgico classico, assunto a paradigma del pensiero occidentale nel suo duplice rimando all'esemplarità del gesto solenne e alla prevedibilità dell'intreccio nel prologo, dove la contraddizione – come notò anche Nietzsche riflettendo sul socratismo euripideo – è resa intellegibile e per così dire ipostatizzata.

La perdita irrevocabile del Tu come ipseità, come incomparabile e insostituibile micro-cosmo monadico, non è un che di accidentale rispetto a un "universale" più importante (il divenire eterno della Vita), ma imprime una irreparabile catastrofe metafisica. Ogni istante di vita, e ogni vita come istante, non si ripete nel tempo irreversibile: brevissimo *unicum* nella storia dell'universo,

¹ Cfr. E. LISCIANI-PETRINI, *Introduzione*, in V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 2001, p. XXI. Contrariamente: Cfr. *ivi*, pp. XV; Cfr. EAD., *Introduzione*, in *La morte*, Lisciani-Petrini (cur.), Einaudi, Milano 2009, p. XXIII. Altrove la studiosa riconosce che la "doppia" sonorità, una più lussuosa e l'altra più silente, sotterranea e luttuosa, «senza nulla togliere all'ascendenza bergsoniana del filosofo, mostra senza equivoci il netto stacco che fin dall'inizio Jankélévitch volle segnare rispetto al grande *maître à penser*, recuperando quel "negativo" e quel senso della morte che Bergson aveva espunto dalla sua visione». EAD., *Charis. Saggio su Jankélévitch*, Mimesis, Milano-Udine, 2012, p. 44. L'influenza di Simmel e del suo «conflitto tragico» è ricordata in nota. Cfr. *ivi*, pp. 126-127.

² V. JANKÉLÉVITCH, *L'avventura, la noia, la serietà*, introduzione di E. Lisciani-Petrini, tr. it. di C. A. Bonadies, Einaudi, Torino 2018, p. 179.

inconsistente e prezioso come una «bolla di sapone»³, come un riverbero giocato dalla luce, è una presenza misteriosa in un certo senso già assente, dis-apparente come una stella cadente. La minaccia del Destino, del Fato-Moira, che senza tregua spia l'uomo nella sua angoscia senza soggetto, la minaccia, invisibile ma sempre incombente, della morte che patetizza l'esistenza, l'assurda esperienza di quel vuoto d'essere, di quel "disordine" – spettri sì, ma non allucinatori – sono al cuore della sensibilità jankélévitchiana, simbolista e debussiana. Sono le *Heures dolentes* di Gabriel Dupont, amate e magistralmente interpretate dalla sorella di Jankélévitch, Ida. È la vita stessa di Debussy il quale, per molto tempo oberato dai debiti ed emarginato, scrive «in una lettera a Pierre Louÿs, citata da P. Landormy: "...Mi sento solo e sconsolato. Nulla è mutato nel cielo oscuro che costituisce il fondo della mia vita"» (DM, 23)⁴. Tragica è infine la storia, il destino della cultura intellettuale e del suo dominio tecnico.

Si può forse ritenere "atragico" il pensiero poetante jankélévitchiano e lo stile debussiano nella misura in cui l'elogio dell'inespressivo si contrappone al romanticismo degenerare, dove il ruolo del soggetto tragico era predominante? In verità, il sentimento tragico inverte semplicemente il suo moto: non più dall'interiorità all'esteriorità, come nei romantici, ma dall'esteriorità all'interiorità (se è lecito avvalersi ancora di queste immagini spaziali). In altri termini: non più dalle fantasticherie alla loro espressione, ma dalla realtà alla custodia silenziosa del suo tragico mistero. L'oggettivismo non implica affatto una assenza di tragicità, anzi: di fronte all'oggettiva irreversibilità delle cose, l'inespressivo-espressivo prevede una tensione drammaticamente nostalgica, non psicotica e pertanto non convulsa.

Questa coscienza infelice è una coscienza oggettivista, nel senso che attinge il sentimento della sua miseria non da una patetica compassione dell'individuo nei riguardi del proprio io, come fa l'intimismo, ma dalla pura e semplice constatazione del suo destino, che è sempre un dato di fatto; nel momento preciso in cui l'essere universale si presenta nudo nella sua effettività, la nostra gioia può trasformarsi in disperazione. Infatti l'oggettività-limite non ha più la funzione di liberare o scaricare la cattiva coscienza, bensì di aggravare, senza ragione e in modo assurdo, la sua ansietà e la sua apprensione (DM, 63).

Andando «alle cose stesse», è lì che si scopre la matrice di un destino tragico non meramente personale, ma reale, universale, metafisico, che di conseguenza interessa *anche* il soggetto che ne è inglobato. L'uomo non ricerca più una eco di sé negli elementi terrestri, proiettando la propria interiorità in un paesaggio umanizzato, ma si pone in ascolto della Natura stessa. E così il soggetto estatico, perdendosi, di rimbalzo è restituito al suo vero Sé. Ma si ritrova secondo una radicale differenza qualitativa, riconoscibile nel mutato modo di intendere quell'interiorità: non come in

³ W.H. WACKENRODER, *Scritti di poesia e di estetica*, Sansoni, Firenze 1967, pp. 143-144.

⁴ Cfr. E. LOCKSPEISER, *Debussy. La vita e l'opera* (1962, 1965), tr. it. di D. de' Paoli, Rusconi, Milano 1983, pp. 204-205.

termini sostanziali, ma come continuo passaggio di umori, come cambiamento “umoresco” di emozioni divenienti e contrastanti. Dall’imprevedibile transitorietà del reale l’individuo, in quanto parte di quel reale, apprende che i suoi stati d’animo, «le lacrime e il riso», sono parimenti vani e transeunti, «semplici episodi della vita patica» (MI, 27-28), privi di quella memorabilità e di quell’assolutezza sentimentale comunicate dalle forme nobili dell’Appassionato, della Sonata e della Sinfonia.

Certo, la serietà della musica dipende dal fatto che essa trascende come intero, «nella profondità stessa della vita vissuta» (MI, 56), la distinzione categoriale che vede opporsi i generi del comico e del tragico. Ma con ciò si intende dire che la musica non è né solo comica né solo tragica, se non a una analisi unilaterale – unilateralità (*Odnostoronnost*) considerata “peccato contro lo spirito” dalla cultura russa. Superando le alternative, la musica assume entrambi i contraddittori, avendo in sé il doppio, inesauribilmente ambiguo, di Apollo e Dioniso. La serietà della musica non può prescindere dalla «serietà del tragico che si esprime al futuro con la morte, al passato nell’irreparabile» (QPI, 48). Scrive Debussy, facendo il verso a Proust, allo stremo di una lunga malattia e all’esordio della guerra: «alla mia età, il tempo perduto è perduto per sempre»⁵.

Eppure, la vita e la morte, anche in Bergson, sono sempre prese insieme come due inseparabili tendenze di un identico principio: vita e morte, espresse nelle monografie debussiane nei termini, rispettivamente, di una ascensione leggera e di una ricaduta gravitazionale della frase, appaiono nel *Bergson* non solo anticipate ma definite circa la loro origine come tema. Nel capitolo terzo di *Matière et mémoire*, la vita sta alla morte come la durata mnestica sta alla materia e ai meccanismi inerziali:

la verità è che vi sono nel bergsonismo non tanto due “principi” opposti quanto due movimenti inversi: l’uno ascendente, l’altro discendente [...] l’opposizione è piuttosto tra le direzioni che non tra le cose, una assolutamente positiva l’altra assolutamente negativa. Così pure il “nulla-in-sé” che, paradossalmente, è in Plotino il principio del male, si trova sempre al di là, sempre più basso del Basso: il non-essere assoluto non coincide insomma con l’intenzione di discendere, portata al suo limite? [...] I coefficienti “più” e “meno” presentano dunque due tendenze e non due sostanze, e il bergsonismo ci appare come un *monismo* della sostanza e un *dualismo* della tendenza (HB, 218).

La dereificazione e dinamizzazione della vita e della morte, in qualità di inversi “movimenti” di un solo e unico principio, implica la mutua immanenza tra le due tendenze. Il nesso si chiarisce se sostituiamo transitivamente la nozione di “male” con quella di “morte” tramite il “non-essere”: la morte non è un’entità separata, ma è in noi, immanente alla vita, così come il male della materia, in Plotino e nell’Agostino anti-manicheo, è una privazione quantitativa di essere e di bene. Se il non-essere, letteralmente, non è, non vi è l’opposizione di una sostanza all’essere: si dà un monismo duale.

⁵ *Ivi*, p. 492.

Sennonché, come si è detto, l'immanenza della morte alla vita in Bergson non dà luogo a esito tragico: alla fine dei conti prevale l'organo sull'ostacolo, prevale la vita. Non così avviene per Jankélévitch, il quale benché si serva di immagini tratte da Bergson, ne ribalta le implicazioni, enfatizzando il melisma discendente. Sull'organo prevale l'ostacolo. Quest'ultimo assume tutta l'aria di una fascinazione malvagia, di un'attrazione irrazionale e fatalmente sirenica. «Bergson chiama spesso *fascinazione* l'azione di ritorno con cui la materia distrugge l'opera dello slancio vitale» (HB, 213), paralizzandolo e obbligandolo a turbinare sul posto, in orbì e spire, ammalato da monotone catene di note ribattute. «Ora, parlando il linguaggio intransigente dell'*Essai*, [Bergson] sottolinea soprattutto la perfidia delle sue seduzioni e lo fa in termini che ricordano certe formule di Plotino: a ogni momento il corpo strega l'anima (*goēteuei...*) con i suoi giochi di prestigio da ciarlatano e la minaccia d'anchilosi» (HB, 213). «Comme Falla, Satie et Ravel, Claude Debussy a connu les sortilèges fascinants de l'obsession» (DMI, 133). Rispetto quindi a Bergson, Jankélévitch, riflettendo su Debussy, non vede alcuna ottimistica soluzione né scioglimento consonante. L'esito finale non è un dinamismo ascensivo ma, se non per forza un declino, una equipollenza neutrale e staticizzante tra le due tendenze:

il ristagno delle specie stazionarie non è che il compromesso intervenuto tra levitazione e geotropismo, tra la vita che vorrebbe salire e l'inclinazione antispirituale che vorrebbe discendere, tra l'inerzia della pesantezza e la vocazione del progresso o, come Bergson dirà più tardi, tra la pressione e l'aspirazione; la coscienza, lacerata in se stessa, adotta una media e gira su se stessa (HB, 220).

L'acqua in Debussy non zampilla come nelle fontane signorili di Liszt o di Ravel, ma si solleva per un istante supremo solo per ricadere, spezzato lo slancio vitale, sul Do diesis maggiore, che è «anche il tono dell'annichilimento letale» (DM, 107)⁶. Non cade per alzarsi, come invece in Bergson: la tendenza inversa dello slancio non fornisce più il contrappeso necessario alla tendenza ascensiva della vita, ma al contrario, «nel suo penoso sforzo ascensionale è già in azione il tropismo contrario della pesantezza che gli farà fare dietro-front [...] la gravitazione, cioè l'inclinazione discendente, prevale sulla levitazione» (DM, 46). Un geotropismo abissale attrae in basso, nei bassi, la frase: come le radici delle piante – si pensi agli arabeschi vegetali e floreali dell'Art Nouveau – gravitano verso il centro della Terra, così l'anima, ammalata dalla Sirene e pietrificata da Medusa, per una inconscia, ctonia, insondabile pulsione di morte, non desidera che tendere verso i profondi abissi di un dolce nulla.

⁶ Si veda *Jet d'eau*, terzo dei *Cinq poèmes de Baudelaire*: come il getto d'acqua si alza e ricade, così l'animo del poeta «s'élance, rapide et hardie, / vers less vastes cieux enchantés. / Puis elle s'épanche, mourante, / en un flot de triste langueur, / qui par une invisible pente / descend jusqu'au fond de mon coeur». In *En Sourdine*, al crescendo fino al Mi acuto di *extasiés* segue la ricaduta.

Questo appesantimento gravitazionale di primo acchito può contraddire l'imponderabilità del quasi-niente insustanziale, espresso da apparenze smaterializzate, miraggi di tinte ed effluvi, generalmente privi dell'elemento aristotelico terrestre. E tuttavia anche gli elementi più leggeri ricadono con pesantezza. La caduta si compie con la polverizzazione puntillista, destrutturata, del cielo e del mare in arpeggi e motivi in staccato: è il crollo della pioggia, della neve, delle onde, delle foglie, dei *Brouillards*, dei *Feux d'artificie*. Monotono stillicidio di gocce parallele senza *clinamen*, radiazioni di luce scomposta in colori impressivi e riflessi di superficie. Per riprendere un titolo di Francesco Liszt: «Leggerezza; car la matière qui subit l'attrait des profondeurs n'est pas, chez Debussy, massivité impénétrable, mais quintessence impondérable: nous montrerons, en parlant du presque-rien, que la "physique musicale" de Debussy préfère les créatures ailées et merveilleusement inconsistantes au corps pesant et compact, et qu'elle ressemble à la poésie de Marguerite Clerbout en cela» (DMI, 48).

L'acqua è la cifra stilistica debussiana, malinconizzante, ma altresì sensuale e fascinosa. L'oceano, caos tormentato di vortici, è immagine dell'Uno primordiale, dell'origine prenatale a cui l'anima anela tornare; sull'orlo di una vasca appare a Golaud, cacciatore smarrito nella selva oscura, non la dea Diana, ma la piangente, minuta e freddolosa Mélisande⁷; sulle acque cupe del mare si allontana verso la notte e la tempesta, in un cono di luce nebbiosa, la nave che ha condotto la fanciulla⁸; nell'acqua cade infine l'anello nuziale di Golaud subito dopo aver brillato alla luce, lanciato in alto verso il sole⁹.

Certo, l'acqua è il tema simbolista per eccellenza e anche in questo ancora Debussy è vicino ai suoi contemporanei. Si può dire che tutta quest'epoca possiede una visione del mondo riflessa dalle immagini molteplici dell'acqua. Il movimento simbolista, che cerca di liberare la parola dai suoi significati per ritrovare la musica originaria e incantatoria della parola, reinventa infatti uno degli aspetti più profondi del linguaggio poetico, la "liquidità" della parola. Questa liquidità è il grande simbolo universale dell'armonia primitiva che il poeta simbolista ricerca nei suoni del linguaggio. [...] Attraverso questo linguaggio bisogna ritrovare l'ambiguità delle cose, le impressioni fugaci e delicate che esse producono. In questo gusto per l'impreciso, il vago, l'asimmetrico, cioè per un'arte che non taglia mai di netto i significati, ma lascia sempre il lettore libero di scegliere o di non scegliere tra le sensazioni e le immagini contraddittorie, l'acqua appare come il tema privilegiato, l'immagine prima dell'ambiguità e del doppio senso.¹⁰

⁷ Cfr. M. Maeterlinck, *Pelléas e Mélisande*, Paul Lacomblez, Bruxelles 1892, atto I, scena I.

⁸ Cfr. *ivi*, atto I, scena III.

⁹ Cfr. *ivi*, atto II, scena I.

¹⁰ M. IMBERTY, *Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano*, in «Nuova rivista Musicale Italiana», XXI (1987), p. 400. La predilezione di Debussy per l'elemento liquido è riscontrabile direttamente o indirettamente in pressoché ogni sua opera. Per menzionare le principali: *Le jet d'eau*, *La mer est plus belle*, *Jardins sous la pluie*, *Reflets dans l'eau*, *Poissons d'or*, *La cathédrale engloutie*, *Ondine*, *En bateau*, *Pour remercier la pluie au matin*, *Sirènes*, *La mer*, *De l'aube à midi sur la mer*, *Jeux de vagues*, *Dialogue du vent et de la mer*. Nell'immaginario acquatico, spicca la presenza del mare. La passione per il mare trova diverse conferme nelle lettere. Cfr. C. DEBUSSY, *I bemolli sono blu. Lettere 1884-1918*, tr. it. di M. Premoli, a cura di F. Lesure, Archinto, Milano 2012: «il mare mi è stato molto propizio, mi ha mostrato infatti tutte le sue acconciature. Ne sono ancora tutto inebriato» (lettera a Jacques Durand del luglio 1904, p. 99); «avrei voluto intraprendere la bella carriera del marinaio, solo per caso ho cambiato strada. Ciononostante ho

Bachelard in *L'eau et les rêves* (1942), anche sulla base dell'omofonia *mer-mère*, considerava il nesso psicologico tra il tema ispiratore dell'acqua e l'immagine archetipica della donna e in particolare della madre¹¹. La corrente si trasforma in una chioma fluente come una melodia: è la chioma di Mélisande, è la chioma della fanciulla dai capelli di lino. «La capigliatura, nota Camille Soula» in *Essai sur le symbole de la chevelure* (1945)¹², «per l'imprecisione dei suoi contorni, rientra nel caso della nuvola e, per la sua inconsistenza e il suo esser diffuente, assomiglia alla fiamma di una torcia [...] la forma giunge alla fusione, dapprima diffuente e deliquescente, poi gassosa, per perdersi finalmente nel Niente; non c'è altro che il vuoto» (DM, 51). Profusa voluttuosamente dall'alto di una torre in una notte stellante, avvolgendo nelle sue spire d'oro lo spasimante, la chioma è simbolo di massima fecondità vitale, e insieme, di declino e caduta¹³. «L'ossessione della chioma, che trasparirà ne *La Habanera* di Louis Aubert, non esprime forse in qualche modo la tentazione del Niente, della voluttuosa perdizione o, come dice Baudelaire», in *Chevelure* (1861), «della “tenebrosa e profonda unità”? Senza dubbio Françoise Gervais riscontrava in questa ossessione la nostalgia debussista della fusione con il tutto. La capigliatura vellosa e le pesanti trecce trascinano l'amante nell'estrema profondità della comunione notturna» (VMMD, 30-31).

L'atragico bergsoniano sembra derivare da una concezione del tempo unilineare, dal tempo messianico, kairologico, tempo della libertà e dell'attesa di novità parusiache, benché privo di profezie e apocalissi, essendo un tempo aperto a un avvenire senza inizio né fine: «l'ebraismo messianico – quello che più interessa a Jankélévitch –, con l'attesa perenne di un Messia che è sempre da-venire, si mantiene in uno stato di “feconda inquietudine” e di continua, benefica allerta»¹⁴. «La depersonalizzazione del Messia, rimasto personale solo nelle credenze popolari, è un fenomeno essenziale nella storia filosofica dell'ebraismo», che è arrivato a fare «del messianesimo il campo di una speranza pneumatica, indeterminata, di natura così morale e religiosa da implicare una trasfigurazione morale degli uomini»¹⁵. È lo sviluppo in Ravel e Fauré e più in particolare il tempo della *Pénélope*, opera per eccellenza dell'avvenire, del presente sbrecciato dalla continuità del

mantenuto una passione sincera per il mare» (lettera a André Messager del 12 settembre 1903, p. 94), «che culla la malinconia di chi ha sbagliato spiaggia» (lettera a Jacques Durand del 26 agosto 1911, p. 157).

¹¹ Cfr. G. BACHELARD, *L'acqua materna e l'acqua femminile*, in *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, tr. it. di C. Hemsì e C. Peduzzi, Red Edizioni, Milano 2015, pp. 137-157. «Notre bonne mère la mer», scrive Debussy a Lerolle il 28 agosto 1895. E. LOCKSPEISER, *Debussy*, cit., pp. 237-239.

¹² C. SOULA, *Essai sur le symbole de la chevelure*, in *Gloses sur Mallarmé. Préface de Jean Cassou*, Editions Diderot, Paris 1945, p. 113.

¹³ Cfr. M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, cit., atto III, scena I.

¹⁴ E. LISCIANI-PETRINI, *Vladimir Jankélévitch*, in A. Fabris (cur.), *Il pensiero ebraico del Novecento*, Carocci, Milano 2015, p. 209.

¹⁵ V. JANKÉLÉVITCH, *La coscienza ebraica*, La Giuntina, Firenze 1986, p. 58.

divenire e oggetto vitale di attesa e speranza, finalmente ripagata dal νόστος dell'eroe di Itaca e dal lieto fine del ricongiungimento con la sposa fedele. Ma il *Pelléas* di Debussy e di Maeterlinck è la tragedia dell'irrevocabile partenza e dell'assurda separazione, preannunciata fin dall'inizio, dall'amata Mélisande, la tragedia di un *amore di lontano*, quanto più ostacolato tanto più istigato, illegittimo eppure innocente:

la necessità d'amare e l'impossibilità d'amare si smentiscono reciprocamente: ecco tutta la negatività del tragico! [...] L'immobile *Pelléas* si oppone alla mobile *Pénélope*. Ella non conosce né la morte dell'innocente né il tragico colpo di spada nella notte, ma solamente la gioiosa strage, che è punizione dei colpevoli e trionfo della giustizia, in modo che l'evidenza e la ragione riconquistano i loro diritti (DM, 27).

Con la linea ascendente e la temporalità salvifica faureana fa a pugno la disperata tragedia del dannato, la tragedia dell'uomo immeritatamente destinato non certo a un nuovo inizio, alla rinascita e alla risurrezione di un *Requiem*, bensì all'annientamento della sua irripetibile unicità. Fa a pugno, cioè, un tempo chiuso e circolare, talora ossessionante. «Un tempo *gnossien*» (VMMD, 47). Questa temporalità semantizza un che di murato, di fatale, di non revocabile (di “sigillato”, direbbe Eugène Minkowski), come le porte che si chiudono nel *Pelléas*, come il tonfo delle catene nel registro grave di *Seconde dissonanti*.

Senza scadere nel cronachismo, Jankélévitch rintraccia l'origine delle due distinte poetiche nelle rispettive biografie di Fauré e Debussy, elevate a emblemi di due condizioni umane generali: «da un lato troviamo una lunga vita, stretta, rettilinea, laboriosa, che termina con la speranza soprannaturale del *Requiem*, l'immortalità della *Chanson d'Ève* e la serena eutanasia del tredicesimo *Notturmo*; dall'altro», in Debussy, «una vita breve, voluttuosa, sballottata tra il godimento e la sofferenza, troncata alla fine da un male senza rimedio [...] È la serenata interrotta» (DM, 24-25). È il *Tombeau sans nom* di un anonimo viandante, abbandonato e sommerso dalla neve. Da qui dipende una differente escatologia, che in Debussy si esprime nel dolore «non redento», nel destino creaturale del ritorno alla morte e al silenzio eterno del non-essere, che inibisce, velocizzando all'impazzata, il tempo vissuto; mentre in Fauré l'aldilà «non si presenta come un nulla, ma come un cominciamento» (DM, 25). «Il tempo debussiano non è aperto sull'avvenire e sulla speranza, ma esala piuttosto lo charme inesprimibile delle stagioni trascorse» (DM, 24): nella *Sonata per violino e piano* «non c'è aerazione della vita tramite la speranza, ma piuttosto condensazione, intensificazione e accelerazione di tutti i ritmi per il pericolo della morte» (DM, 26). «Al Paradiso del *San Sebastiano* [...] boreale e quasi pietrificato con i suoi iceberg di luce, l'“In Paradisum” finale del *Requiem* [...] oppone l'aerea mobilità della sua immortalità, la quiete della sua Gerusalemme mistica» (DM, 25). «Lui [Debussy]

che non era credente, cantare con una tale forza e convinzione la vittoria della resurrezione sulla morte!»¹⁶. E in effetti non la canta.

6.2 Il silenzio tra istante e intervallo

L'insularità sonora, grande istante-scintilla della vita, piena di danze e risate ma sospesa sull'oceano infinito del non-essere, emersa da un silenzio prenatale e destinata a un silenzio mortale, è una *Isle* tutt'altro che *joyeuse*. Piuttosto, sembra una disperata evasione. Questo mondo è, per riprendere Chesterton, un quadro luminoso all'interno di una cornice fosca. Non giova sapere che altre vite sorgeranno eternamente: la vita di questa o quella ipseità, di un Io o di un Tu, è cessata per sempre. Tutto al contrario in Fauré: l'isola musicale è un'incantata oasi di pace e silenzio in mezzo alla perenne continuazione del rumore e dell'essere, dove il "nulla" non è che aberrazione. L'istante del quasi-niente, qualitativamente diverso dal "momento" come durata minimale, vertigine del fare senza essere, presenta un'ambiguità: è istante di positività, di vocazione alla decisione fattiva e all'affermazione di vita che si rivela all'intuizione? È l'istante creativo di un non-so-che ineffabile e quodditativo, oppure l'indicibile istante di una morte senza messaggio? Del resto, la morte e l'azione etica segnano ugualmente una discontinuità, una conversione improvvisa: «ciò che è vero della morte è anche vero di tutte le grandi decisioni morali che mettono in gioco l'ipseità»¹⁷. Gli istanti che lacerano il tessuto ontogonico-fanico della consequenzialità temporale sono istanti connessi a una dimensione esistenziale autentica: «sono gli istanti delle *decisioni* e della *morte*» che «marcano ogni volta l'irruzione istantanea, perché assolutamente improvvisa e imprevedibile, di un evento "tutt'altro" rispetto al già-costituito», e che segnano un cambiamento qualitativo nel «divenire umano», uno iato, un'interruzione dell'anodina continuazione temporale che una semplice ricerca di novità avventurose, dongiovannesche – tipiche di una «vita estetica» e per così dire pre-etica – non potrebbe stabilmente aprire.

Se gli istanti sono istanti di morte e, a dispetto di Bergson, di nulla, allora la continuità che essi interrompono è, empiricamente, la continuità creatrice della vita e dell'essere; mentre se gli istanti del ritmo sono attimi decisionali, secondo una dimensione etico-deliberativa estranea al primo Bergson, la continuità è un intervallo di morte o almeno di esistenza inautentica. In musica, un intervallo di silenzio. È il silenzio della morte e del non-essere che fa da intervallo, da *continuum*, e la musica o il rumore della vita non sarebbe che un'isola puntiforme su questo sfondo oceanico, o non è piuttosto l'essere sonoro la continuità intervallare e i silenzi discontinui dell'istante le sue oasi

¹⁶ M. IMBERTY, *Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano*, cit., p. 404.

¹⁷ V. JANKÉLÉVITCH, *L'ipseità e il «quasi-niente»*. *Due scritti di filosofia teoretica*, G. Valle (cur.), Edizione Solfanelli, Chieti 2017, p. 39.

di quiete, le sue cave porosità che gli conferiscono ossigeno? Da una parte, dal silenzio, dal nulla originario, emerge il brusio della vita e su di esso la vita fluttua per poco: «questa profondità silente, sulla quale la vita galleggia come su una zattera, è ciò che rende così precari i rumori umani e così preziosa l'isola incantata dell'arte» (MI, 112-113). Dall'altra, «secondo una prospettiva totalmente empirica, è il silenzio a costituire una “pausa” discontinua nella continuità di un rumorio incessante». Esaminando l'*Isle joyeuse*, prepotente “parentesi”¹⁸ in mezzo al silenzio delle acque, meridiano *excursus* di risate, canti e danze come in un dipinto di Watteau, «è in Debussy che la musica sorge dal silenzio, come a volerlo provvisoriamente interrompere o sospendere. All'inverso», prendendo per esempio quell'*hortus conclusus* che è *Le jardin clos*, «la musica di Fauré, interamente *En sourdine*, è essa stessa un silenzio e un rumore interrotto, ossia un silenzio che interrompe il rumore e quindi non è più, come il nulla, oggetto d'angoscia, bensì un porto di raccoglimento e di calma» (MI, 114). Agisce in ogni caso un flusso: dal silenzio alla musica, dalla musica al silenzio, dalla vita alla morte – ma non dalla morte alla vita.

La musica non solo emerge dal silenzio ed è diretta verso una inanizione silente – si ricordi il titolo dell'edizione complessiva dei saggi di filosofia della musica, *De la musique au silence* (1974-1979) – ma è anche intrisa di silenzio, ed è il silenzio poetico della prosa, l'*altro* dai rumori e dalle chiacchiere, durata immanente all'interiorità che è qualitativamente diversa dal tempo dell'orologio:

la musica si staglia *sul* silenzio – ma appunto perciò ha bisogno del silenzio stesso come la vita della morte e come il pensiero, secondo il *Sofista* di Platone, ha bisogno del non-essere [...] *E silentio, ad silentium, per silentium*: dal silenzio al silenzio attraverso il silenzio – tale potrebbe essere il motto di una musica penetrata da tutte le parti dal silenzio. E se la musica di Debussy è sotto questo aspetto come una sorta di cosmogonia in compendio, un riepilogo della storia del mondo, *Pelléas et Mélisande* a sua volta è il compendio di questo compendio! (MI, 113).

Mette in scena l'invasione del nulla. «Alla fine del quinto Atto, l'inconsistente *Mélisande*», piccolo essere misterioso e silenzioso, venuta dal niente fa ritorno alla notte, «dispare in un mormorio: la quasi inesistente cessa di esistere del tutto» (MI, 114). «Come l'essere si staglia sullo sfondo illimitato del non-essere, così la musica di Debussy è completamente immersa nell'oceanografia del silenzio» (DM, 108).

Il silenzio materno è l'alfa e l'omega, cioè nel contempo silenzio originario da cui ogni musica proviene e silenzio terminale a cui ogni musica ritorna, come i fiumi ritornano al mare dopo aver compiuto il ciclo cosmico. Ma il silenzio non è solamente prima e dopo, infra e ultra... esso è anche durante! C'è tutto un silenzio inframusical che pervade l'opera di Debussy, ne penetra i pori, distanziando le note e arieggiando i righi musicali; questo non-essere virtuale – che non è solo circostante ma anche immanente – è in certo senso l'ambiente oceanico nel quale gli accordi respirano, poiché non solamente esso arieggia il discorso con pause, sospiri e grandi vuoti, che sono un silenzio precisato e misurato, ma ne attenua persino i fortissimi. (DM, 109).

¹⁸ È Louis Vuillemin (1879-1929) a chiamare “parentesi” le improvvise apparizioni disparenti.

Il silenzio è il «berceau de la musique»¹⁹. È quell'arpa angelicata «musicienne du silence» della *Sainte mallarmeana* musicata da Ravel. Un silenzio intramusicale, del Non-ancora e del Non-più: «questo doppio limite di silenzio designa il non-essere che assedia e delimita (allo stesso modo in cui lo abita) il regno dell'udibile» (DM, 110). Ma il silenzio iniziale è, ancora una volta, un quasi-niente virtuale, indistinzione notturna, potenzialità infinitamente libera e feconda dell'espressione attuale:

come sosteneva già Aristotele, *ou pan to akineton eremei* (tutto ciò che è immobile non è in riposo) – anche un'indolente staticità nasconde una qualche attività profonda. Il silenzio, dice Bacone, è il sonno che nutre la saggezza; e ancora: è la fermentazione del pensiero. Insomma, è una di quelle “grandezze negative” di cui Kant, in opposizione a Leibniz (il filosofo delle “piccole percezioni”), avrebbe sostenuto la positività. Si dice: il niente non ha proprietà, e di conseguenza un niente non si distingue da un altro niente [...] E tuttavia il silenzio possiede proprietà differenziali, di conseguenza non è “niente del tutto”; in altre parole: non è, come il nulla parmenideo, il niente di tutto l'essere, non è un non-essere totale che neghi o contraddica l'essere totale. (MI, 116)

Il silenzioso pianissimo iniziale è espressivo almeno di un esordio imminente, mentre il pianissimo finale, in cui la musica ritorna, è un silenzio trasformato, indicibile, «e ciò in virtù dell'irreversibilità del tempo: la musica ormai inudibile e insensibile ha fatto di questo silenzio un silenzio musicale. Siamo passati attraverso la musica – e niente, dopo di essa, sarà mai più come prima...» (QPI, 162). Due pianissimi, con la stessa intensità empirico-quantitativa, sono portatori di due opposti messaggi pneumatici: da una parte la promessa, la speranza, la profezia, l'annuncio dell'incominciamento, dall'altro l'attenuazione, lo svanimento. «Il silenzio non è la negazione di tutte le qualità sensibili messe insieme, ma esclude una sola categoria di sensazioni: l'udito. Bergson, denunciando da vero nominalista l'assurdità irraggiungibile del nulla, mostrava che non è possibile sopprimere una categoria di percezioni senza ricostruirne un'altra da un'altra parte», poiché si può sopprimere tutto, tranne l'atto stesso del sopprimere (il pensiero). «Il silenzio è dunque non-essere relativo o parziale – e non niente assoluto» (MI, 117): o meglio ancora, «il silenzio non è un non-essere, ma *altro* dall'essere» (MI, 130). «Il niente [...] non è un niente buio, un niente di perdizione; non è il niente dell'annientamento nelle tenebre! Questo niente è l'abisso di un'immensa notte di primavera» (QPI, 212).

6.3 Il mistero dell'istante nella temporalità debussiana

Come possiamo spiegare l'incongruenza tra l'ininterrotta ammirazione di Jankélévitch per l'autore di *Matière et mémoire*, ottimista come Fauré, e il non-bergsonismo che lui stesso scorgeva nella tragica,

¹⁹ J. CASSOU, *Trois poètes. Rilke Milosz Machado*, Plon, Paris 1954, p. 73. Cfr. *ivi*, p. 110.

misteriosa, istantanea temporalità di Debussy come unico vero genio *novateur* in ambito musicale? «L'“impressionista” qui non è tanto bergsoniano quanto epicureo. Fauré è bergsoniano, non Debussy» (DM, 32). «Mais surtout la temporalité fauréenne est, par-delà la mort, entièrement tournée vers la continuation de l'être. Nous le montrerons, ce n'est pas Debussy qui est bergsonien, comme on le croit ordinairement, c'est plutôt Gabriel Fauré, le musicien du devenir continu et du legato...» (DMI, 34).

Come si potrebbe porre in parallelo Debussy e Bergson? Il vero bergsoniano, a non tener conto che del tempo, non è Debussy, ma è piuttosto Gabriel Fauré, il musicista delle tredici *Barcarole*... La “melodia della vita interiore” di cui ci parla il *Saggio sui dati immediati della coscienza*, è Fauré che ne percepisce la fluida corrente, è il Sanctus del *Requiem* ed è la Berceuse di *Dolly* che ce la fanno udire! I tempi composti, la continuità agile e concisa delle modulazioni, l'enaarmonia stessa – tutto contribuisce a rendere più scivolosa in Fauré la ninna-nanna del divenire (VMMD, 44-45).

In Debussy *le plus doux chemin*, la calma e fluida continuità del divenire si segmenta in singolarità puntuali, in istanti discontinui: la memoria e l'attesa si assottigliano fino a scomparire in un «presentismo» (DM, 31). Françoise Gervais si sbaglia. La linearità continuo-progressiva si infrange con «la ripugnanza di Debussy a “sviluppare”» (DM, 38). Dall'interruzione dello sviluppo tematico emerge l'istante. «Tutto ciò è il contrario sia della fluidità faureana sia del dinamismo stravinskijano» (DM, 33): «il flusso eracliteo delle acque correnti non è stato per Bergson un'immagine sensibile del tempo vissuto? Almeno sotto questo aspetto, quindi, la continuità faureana è più vicina a Bergson della discontinuità debussiana e le tredici *Barcarolles* sono più bergsoniane della *Mer*» (MI, 81). «Per parlare qui con il linguaggio di Gaston Bachelard nel suo libro *L'eau et les rêves*, diremo che l'opposizione tra Debussy e Fauré è l'opposizione tra “acque profonde” e “acque primaverili”» (DM, 49). La «eau vivante» della *Chanson d'Ève* e la «sora aqua» del San Francesco di Liszt, che sorella chiama anche la morte, contrastano con le acque pesanti, dormienti e mortifere, con la forma chiusa e piatta dello specchio di uno stagno, con le superfici care ai laghisti che, secondo l'allegoria della caverna, riflettono i φαντάσματα.

Distinguendo ulteriormente tra «acque chiare» (*Ondine, Bruyères, Voiles*), «acque violente» (*Ce qu'a vu le vent d'ouest, Jeux de vagues*) e «acque morte» (*Brouillards, Pas sur la neige, Feuilles mortes*), Imberty nota che l'inerte acqua lacustre simboleggia il fantasma stagnante della morte, e che pertanto la frammentazione del tempo musicale non risponde ad altro che a «un immenso tentativo disperato di proteggere il tempo inafferrabile degli istanti felici dalle minacce dell'invecchiamento e della morte»²⁰. Si coglie così con acume una conclusione rimasta inespressa nelle analisi di Jankélévitch, ancora irretito nell'idea simmeliana che Debussy abbia accolto la morte nella sua musica come parte

²⁰ M. IMBERTY, *Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano*, cit., p. 402.

organica della vita. Al contrario, Imberty vede nel compositore francese uno sforzo di negare simbolicamente, attraverso la sua arte, il divenire continuo che conduce alla morte e al nulla, immobilizzando il tempo musicale in istanti isolati idealmente eternizzati, in pause espressive o accordi giustapposti: «l'arte contemporanea che, a questo livello, comincia con Debussy, non è più né dominio», come rappresentazione, «né accettazione, ma *negazione* del tempo»²¹. Una negazione illusoria, questa, che lascia trasparire, in qualche crepa e cedimento violento, l'angoscia da cui vorrebbe difendere, l'impossibilità effettiva di afferrare e fermare il movimento puro. Il movimento del mare, del vento, del caos. «È il “divenire bloccato”, è la durata bruscamente interrotta che provoca il riso secondo Bergson. L'ironia è distanza nei confronti della vita, è segno che qualcosa si sta per spezzare. Sì, la musica di Debussy è senza dubbio dominata dalla paura della morte e la sua scrittura», scrittura del tempo, «è un vero e proprio esorcismo per tentare di rendere al tempo la sua dimensione vitale»²². «Se *La chute de la Maison Usher* non fu mai terminata, è senza dubbio perché non conteneva nessuna speranza di sopravvivenza: la morte doveva inevitabilmente entrare nella musica e Debussy, preso dal panico, non ha potuto farlo! (Nella stessa epoca egli sogna una piccola casa ben chiusa che lo protegga dalle sue angosce...)»²³. Melanie Klein chiamava “posizione depressiva” lo stato del soggetto in cui questi scopre che le stesse cose possono suscitare in lui sentimenti opposti. Questa ambivalenza è superata quando l'Io è sufficientemente forte per assumere queste contraddizioni in una forma di unità e di “integrazione totale”. Ebbene, ciò è possibile, secondo Imberty, nel Romanticismo grazie a un tempo ciclico, omogeneo-continuo e reversibile che risolve la contraddizione dei sentimenti con l'alternanza dei ritmi e delle armonie espressivamente contrastanti. Nel tempo ciclico la morte può essere integrata nel tempo esistenziale, riceve un'apoteosi dalla vita stessa. In caso contrario, interviene un processo di “scissione” e di “negazione”: gli aspetti luminosi della vita vengono separati, quasi manicheisticamente, dalle ombre. Queste ultime vengono forcluse da un meccanismo di difesa atto a proteggere il soggetto da una fobia potenzialmente distruttiva. Nella scrittura musicale, il meccanismo si traduce nella disintegrazione della materia sonora e nell'immobilizzazione dello sviluppo tematico, come riflesso di una temporalità responsabile della senescenza. Tuttavia, si è ben lontani dall'esito sperato: la vita, privata della necessaria antitesi, deprime e languisce. L'esorcismo della morte, concepito in funzione della più intensa esaltazione della vita, si ritorce paradossalmente contro la vita. Il pensiero della fine, soggiacendo segretamente anche sotto le più gioiose isole sonore, può irrompere e spiazzare improvvisamente, come se non fosse mai stato presente o preannunciato.

²¹ ID., *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, tr. it. di D. Zazzi, M. Baroni (cur.), Unicopli, Milano 1990, pp. 196-197.

²² ID., *Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano*, cit., p. 403.

²³ Ivi, p. 404.

Chiuso all'avvenire, Debussy attua una disgregazione istantaneiforme della temporalità bergsoniana: il suo musicare, inquietamente posato sul suono immobile del pedale di risonanza, sulla scala esatonale equalizzata, sui bassi ostinati, risulta statico come le acque silenziose degli stagni, oppure – non potendo, in quanto musica, fermare letteralmente il tempo – risulta caratterizzato da un moto circolare apparentemente privo di *senso*, cioè di direzione e di significato. La temporalità debussiana è la mobilità dell'immobilità, l'immagine mobile dell'eterno (*Timeo*, X), un moto ateleologico non orientato da nessuna parte e dunque stazionario, senza *Unde* e senza *Quo*, senza intenzione né obiettivo: come nel *De grève* delle *Proses lyriques* le mille «petites vagues», che «ne savent plus où se mettre», o come nel *Godot* di Beckett o nei drammi di Ionesco. «La plus paradoxale et la plus debussyste est l'immobilité du mouvement ou, si l'on préfère, le mouvement immobile...» (DMI, 122). Il movimento senza causa e senza corpo mobile (*Mouvement* che è *mouvant*, atto del divenire senza che nulla divenga, o l'astratto tempo assoluto di Newton?) assomiglia piuttosto al moto rotatorio, più cinematografico che veramente dinamico, di un carosello, a un vorticoso turbinio *sur place*, a un girare in tondo che non è spostamento né cambiamento, ma «un inebetimento e un'ubriacatura della durata» (DM, 35-36), finché «la tarantella delle vanità fa ritorno al grande marasma originario» (DM, 38).

Le note ripetute non sono soltanto l'ultimo grado della decomposizione: esse esprimono anche l'immobilizzazione del divenire [...] Anche il tempo è fermo, disaggregato. È in definitiva l'allentamento di tutte le sue molle, è il rilassamento dei ritmi progressivi della durata che spiegano l'inclinazione discendente (VMMD, 42).

L'ordine sillogistico della Sonata, anziché procedere per amplificazione, si sfilaccia in irripetibili Preludi eternamente preludianti e inconcludenti²⁴. *Préludes* che non preludiano a nulla, preludi di mistero, come la vita preludia alla morte. Il Preludio non è più, come in Bach, introduzione a una Fuga. Nato come canto popolare, il Preludio è una forma incompiuta, poco strutturata, aperta sull'indeterminato, senza esordio né conclusione. Attesa vana di sviluppo, mai grandioso, mai smorfioso, il preludio «se termine parfois brusquement, arbitrairement, prématurément» (DMI, 249) – come la vita di Mélisande e con essa anche la vita stessa di Debussy e della sua giovane figlia. Preludio è il *fiat* della creazione, l'istante iniziale dell'ispirazione prima del suo prendere forma, principio di improvvisazione e innovazione.

L'istante imprime l'istantanea fotografica di una scena di genere, un quadretto eterno e caduco, *Visions fugitives*²⁵. Nel suo impressionismo Debussy sembrerebbe così passare dal dato audio-

²⁴ Cfr. T. W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. par H. Hildenbrand et A. Lindenber, Gallimard, Paris 1962, pp. 192-193:

²⁵ Op. 22 di Sergej Prokófiev (1915-1917), basata sui versi di Konstantin Balmot: «Dans chaque instant fugitif je vois des mondes / Où se déroule un jeu changeant et irisé...».

temporale al dato viso-spaziale. Ecco un'altra grande differenza da Bergson: «ogni “immagine” debussyana è come una vista istantanea e statica sulla “presenza totale”» – per usare un titolo di Louis Lavelle (1934)²⁶ – «ognuna immobilizza, per così dire, un minuto della vita universale delle cose, uno spaccato della storia del mondo», precisamente, i più futili e umili fatti della vita quotidiana, e «fissa questo taglio verticale nel suo *aeternum nunc*, cioè fuori di ogni divenire, senza relazione con il prima e con il poi. Come Claude Monet, Debussy tenta di fissare l'apparenza inafferrabile, illusoria quanto il velo di Maya» (DM, 32). Niente evolve, né matura, né si trasforma. Si rigetta la successione omogenea dei punti tanto quanto il prestigio conferito alla durata interiore: «l'istante musicale in Debussy è proprio rottura del prolungamento della coscienza e accettazione di un salto in ciò che la trascende»²⁷.

L'istante supremo è l'*instant en instance*, istante in istanza, un istante pendente, l'istante che coincide con lo scoccare di un mezzodì di domenica, quando nacque Mélisande: quando nel solstizio d'estate il sole è nel punto più alto del cielo e la vita è al suo apice culminante, quando il giorno più luminoso è in un equilibrio instabile, già sul punto di declinare verso l'oscura agonia del tramonto, quando le giornate inizieranno ad accorciarsi e Mélisande trarrà l'ultimo respiro, *Une légère respiration*²⁸. Grande *Heure immobile*²⁹, «Midi sans mouvement»³⁰, «è in effetti proprio quando il giorno è al suo apogeo e l'esistenza al suo massimo livello d'essere, che l'apprensione si fa più gravosa. Il mistero meridiano dell'esistenza» – mistero di luce estivale, di pienezza, di ineffabilità assoluta – «non è altro che l'aspetto inverso del mistero notturno del nulla» (DM, 66). Gli opposti coincidono in un solo mistero: «fin dall'aurora la notte si prepara» (DM, 68). Come l'inverno incomincia dalla primavera e

²⁶ Eppure, l'istante di “presenza totale” non è forse analogo al fenomeno ipermnestico in Bergson? Se il primo consiste nella visione dell'onnipresenza di ogni esistenza, il secondo è una visione panoramica che restituisce in un istante al moribondo la totalità della sua esistenza. L'uno e l'altro esprimono lo stesso imbarazzo su come «coniugare la successione con la simultaneità tutta spaziale del “panorama” [...] Da un lato [Bergson] lo considera orientato verso la durata, dall'altro come una spazializzazione. Se alla fine privilegia la prima opzione lo fa per rispettare la coerenza interna del sistema». È l'istante in istanza del mezzogiorno nicciano, il piano del sogno, quando l'arte si converte in una forza anti-vitale che ci trattiene «in balia di un esistere anonimo, di una potenza neutra di affermazione che non conoscendo vuoti e oblii fecondi, segna il definitivo tramonto di ogni evoluzione creatrice». R. RONCHI, *Bergson. Una sintesi*, Marinotti, Milano 2011, pp. 157-158.

L'interpretazione figurativista che della musica di Debussy è data a partire dalla monografia del '49 verrà in séguito scartata: «spiegare Debussy attraverso il simbolismo piuttosto che attraverso l'impressionismo: questo è il filo conduttore di Stefan Jarocinski». V. JANKÉLÉVITCH, *Prefazione. Il Debussy di Jarocinski*, prefazione a S. JAROCINSKI, *Debussy, Impressionismo e simbolismo*, tr. it. di M. G. D'Alessandro, Discanto, Fiesole 1980, p. VIII. Jankélévitch mette in guardia contro le insidie della rappresentazione, «contro qualsiasi analogia ingannevole fra la musica e la pittura e contro la tentazione di trasporre l'ordine temporale delle sensazioni uditive nell'ordine visuale della coesistenza spaziale, o viceversa. All'ascoltatore ed all'interprete Jarocinski rifiuta il diritto di proiettare la musica nelle tre dimensioni dello spazio ottico; al creatore, egli contesta la possibilità di tradurre un paesaggio in termini di successione. Jarocinski non si lascia ingannare dai titoli pittorici che Debussy dà alle sue *Images*, alle sue *Estampes*, ai suoi *Préludes*». *Ivi*, p. VII.

²⁷ S. VIZZARDELLI, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Quodlibet, Macerata 2003, p. 150.

²⁸ Titolo in traduzione francese di un racconto di Ivan A. Bunin (1916).

²⁹ Primo dei nove pezzi per piano di Florent Schmitt (Op. 27).

³⁰ P. VALÉRY, *Le cimetière marin* (1920), Alberto Tallone, Torino 1971, v. 75. Il verso seguente, «En soi se pense et convient à soi-même», allude all'auto-contemplazione estatica dell'Uno, associato al sole, che preludia alla caduta emanativo-espressiva nell'intervallo.

la morte si prepara dalla nascita; come il Do diesis maggiore, tonalità della luce bianca in Debussy, sancisce allo stesso modo il ritorno dell'innocente al non-essere alla fine del quinto atto del *Pelléas*. Solarità notturna o luminoso buio, come i paesaggi canicolari dei *Nocturnes* e come il *Clair de lune* bergamasco³¹.

Mistero dell'istante permanente, sospeso nel silenzio bucolico delle campagne, attesa trepidante che preludia alla tragedia di un'imminente catastrofe: «il tempo si ferma e l'uomo trattiene il respiro» (DM, 66). È il momento della tentazione femminile, connesso al «fascino del vuoto», alla «idea di vertigine», alla «caduta imminente» e al «salto pericoloso»³². «Non vedi», dice Fedro a Socrate nel dialogo platonico, «che ormai è quasi mezzogiorno, la cosiddetta ora della stasi?» (*Fedro*, 242a). Se per un verso la notte è «virtualità di possibili», il sole allo zenit annulla le ombre, come nelle stampe giapponesi, e riduce tutte le cose a uno zero di possibilità, all'atto puro, al loro compimento diurno, alla fine del loro sviluppo vitale. «J'admire cette grande heure sans ombre», «grand jour immobile»³³. «Midi au ciel! midi au centre de notre vie! [...] Le soleil torride à son apogée pleure des lingots!»³⁴. In questo giorno di lutto per Goethe, di accidia per Laforgue, si può perdere tutto. Non si può più sperare altro: l'avvenire è in sospeso, il divenire del tempo è bloccato dall'eterno presente. Non è più possibile attendere un avanzamento dell'ascesa, ma si presagisce una decadenza astronomica verso la mezzanotte, verso il nadir, verso il basso assoluto, verso il piano orizzontale che è valore nullo di altezza, di luce, di esistenza. Come nel poema sinfonico *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, egloga mallarmeana in cui il ballerino e coreografo Vaslav Nijinskij, nel ruolo di un fauno assopito, osò scandalosamente mimare il «coito con il Niente» (DM, 72), con il velo vuoto lasciato dalla candida Ninfa del sogno, svaporante nell'aria infuocata di un paesaggio estivo nell'attimo del suo meridio. *Maioresque cadunt altis de montibus umbrae*. «Il sole non è più, come nella *Repubblica* di Platone, il re del cielo, l'Apollo benefattore e discendente del Bene». Ora «ciò che illumina è al tempo stesso ciò che immobilizza» (DM, 69), pietrificando con il suo sguardo di Medusa. Nel «crudele azzurro» di Mallarmé, nel *blavor* di Déodat de Séverac, un sole pieno, mortale, opprime di troppa vita la coscienza, abbacinata dal troppo biancore. «Mon âme meurt de trop de soleil!»³⁵.

Nel grandioso silenzio del meriggio siculo dove, nella mitologia di Schelling, il rustico Pan, il dio-tutto invocato nella prima *Épigramme antique*, sonnecchia durante la siesta al rezzo, suo figlio Baccano insinua il concerto universale degli esseri, insinua un potenziale «elemento di angoscia [...]

³¹ In realtà *Nuages*, *Fêtes* e *Sirènes* si ambientano in paesaggi notturni.

³² V. JANKÉLÉVITCH, *La coscienza ebraica*, La Giuntina, Firenze 1986, pp. 68-72.

³³ P. CLAUDEL, *Partage de midi* (1906), Mercure de France, Paris 1948, acte I. Si confronti anche con il *Midi* di Charles Koechlin, il *Phidylé* di Henri Duparc, composti sui poemi di Leconte de Lisle, e con le *Impressioni d'estate* di Josef Suk. Senza dimenticare il *Pan* di Vítězslav Novák.

³⁴ J. LAFORGUE, *Paysages et impressions*, in *Mélanges posthumes*, Mercure de France, Paris 1912, p. 25.

³⁵ C. DEBUSSY, *Proses lyriques*, III - *Des fleurs*.

causa di quei misteriosi terrori, che si chiamano panici appunto, che non hanno mai una causa particolare» – immensamente espansi sulle piane, ovunque e in nessun luogo come i frusci di Golaud intento a sorprendere gli adulteri – «essendo provocati dal principio invisibile, immemorale e generale della natura» (DM, 71). Dalla derisione del caso, dall'assurdità stessa del destino creaturale che trascina alla tomba senza nome. «La musica allude tacitamente a una specie di tragedia lontana e diffusa, una tragedia senza motivi, che è il tragico dell'esistenza», cioè la miseria della nostra condizione. «Questo tragico immotivato», metempirico, «è l'irreversibilità del tempo» (QPI, 209-210).

È l'ora misteriosa e solenne in cui nessun pastore suona il suo flauto. L'ardente meriggio dorme sui campi. Non cantare! Silenzio! Il mondo è perfetto... Non sussurrare, anima mia! Non è perfetto l'universo, rotondo e maturo?... Oh, il rotondo anello d'oro!... Fonte d'eternità! sereno, inebriante abisso meridiano, quando riberrai in me l'anima mia? (DM, 72)³⁶.

Ma è un sole caduco e già moribondo, un sole baudelaireano: dopo i dodici rintocchi di mezzogiorno cade l'anello di Mélisande, come cadde la corona nell'acqua primordiale. Golaud cade senza ragione da cavallo, come crolla l'onda di Hokusai. All'avanzare della sera – l'istante è già passato, decaduto nel tempo: fu eterno solo idealmente! – una *Angst*, un'angoscia esistenziale, insorge barbaramente sulla coscienza addormentata nell'abisso del pomeriggio. E al calar del sole, il sorriso di Zarathustra, la felicità che esortava al canto, non convince più.

Questo *Maintenant* atemporale, istantaneo, propone forse un eternalismo gnostico (immanentizzato) e un disprezzo della durata bergsoniana? «L'intuizione, come il puro amore e lo sforzo eroico, non dura che il Quasi-nulla di un istante, ossia non dura – ma questo *Quasi-nihil* è già come l'eternità in rapporto all'assurdo *Nihil* della disperazione» (HB, 318). «L'Istante», della creazione e dell'intuizione, «si oppone al Divenire e all'Essere, che sono le due varianti dell'Intervallo» (PP, 250). In realtà, la musica si definisce senza tempo, fuori dal tempo, intemporale solo in quanto stilizzazione e sospensione provvisoria del tempo ordinario, del tempo amorfo e invertebrato della quotidianità. L'opera musicale «è, *nel tempo banale* [c.n.], come un'oasi di intemporalità in cui vivono degli istanti scelti, strappati al divenire, istanti musicali eterni, eternamente raccolti nella continuità vivente e creatrice del tempo musicale»³⁷. Altro è il tempo della musica: «il tempo stilizzato è un'interruzione non solo temporale ma anche temporanea della durata priva di stile» (MI,

³⁶ Esclama Zarathustra, poppando nella notte alle mammelle della luce. Cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, tr. it. di M. Montinari, Adelphi, Milano 1968, pp. 335-337 (IV, «Mittags»). Mediatore tra Nietzsche e Jankélévitch non fu Heidegger, ma molto più probabilmente Valéry. Cfr. P. VALÉRY, *L'anima e la danza*, in *Tre dialoghi*, tr. it. di V. Sereni, Einaudi, Torino 1990, pp. 17-18: «FEDRO. Delizioso istante... Quel silenzio è contraddittorio... Come fare a non gridare: Silenzio! SOCRATE. Istante assolutamente verginoso. E istante in cui qualcosa deve rompersi nell'anima, nell'attesa, nell'assemblea... Qualcosa rompersi... E tuttavia, anche è come un qualcosa che salda...». Cfr. ID., *Il dialogo dell'albero*, in *Tre dialoghi*, cit., pp. 119-121.

³⁷ G. BRELET, *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, PUF, Paris 1949, pp. 586, 716-717.

104). Qui la durata è dunque il tempo cronologico, fisico e oggettivo, piuttosto che la durata bergsoniana. «Il tempo stilizzato è vissuto al presente come un Ora eterno. Ma questa eternità è, per dir così, un'eternità provvisoria – non l'eternità definitiva e letteralmente intemporale promessa dall'immortalità escatologica, bensì l'irrisoria eternità di un quarto d'ora: l'eternità di una sonata!» (MI, 104). Di alcuni suoi istanti che animano il tempo della prosa. «L'esercizio dell'atto creativo è discontinuo quanto i sacri istanti del nostro diletto e della nostra estasi» (MI, 106): nella discontinuità vicissitudinale di salita e discesa, «è il mediocre intervallo empirico che fa dell'istante benedetto un'evasione e una vittoria-lampo sull'alternanza del divenire». «Il rapimento musicale è dunque sì un'evasione, ma nell'immanenza» (MI, 108), uno spiraglio da cui l'anima evade per pochissimo dalla sua finitezza. E tuttavia «questo divino istante ci colma di tranquilla felicità, più di interi anni» (MI, 109). Il saggio del '61, come l'ultimo capitolo del '68 («Il sorgimento»), rovescia così la sua portata tragica, approdando alla stessa conclusione del *Bergson*: un inno alla gioia. Ma non a una speranza di salvezza, ormai inattuale, di immortalità.

6.4 L'incontro con Puech: tra Gnosi e semelfattività dell'umanità crocefissa

Il tempo di Debussy, si è detto, è un tempo chiuso. Ciò nondimeno, a ben vedere questo tempo non è paragonabile al tempo circolare degli Stoici, tempo razionale, ripetentesi, reversibile, predicibile. Perché in Debussy centrale è l'istante irrazionale: «irrazionale» è ciò che è «*imprevedibile a parte ante e irreversibile a parte post*» (JNSQ, 109): «l'istante occasionale non è solo *infinitesimale* né solo *imprevedibile*; è soprattutto *irreversibile*. L'idea di un tempo ciclico e di una periodizzazione eterna», come notò Kierkegaard, «aveva impedito ai Greci di sentire con la stessa passione dei moderni l'“eccezionalità” dell'occasione» (JNSQ, 120). Almeno in questo la temporalità debussiana è accostabile al tempo cristiano. A spezzare il cerchio dell'Uroboro subentra l'eccezionale novità dell'avvento di Cristo: evento unico, «prim'ultimo», esso instaura il tempo come irreversibilità, spalanca le porte alla libertà ma anche a un nostalgico senso di precarietà. Lo si è detto: una ripetizione letteralmente identica è impossibile, a distinguere un accordo da un altro è almeno il fatto di essersi succeduto in un altro momento del tempo, in cui nel frattempo tutto è mutato. È quella stessa unicità e irripetibilità che rende la vita appassionante nella sua finitezza, nel suo essere una e ultima.

Indubbiamente, agisce qui il peso di Wahl, il quale meditando su Kierkegaard concepiva l'Incarnazione come istante unico capace di realizzare ambigualmente la sintesi tra il tempo e l'eternità, l'umano e il divino, la dialettica e la trascendenza. Come contraddizione e unione incomprensibile. Ma si legge anche l'influenza dell'amico e storico delle religioni, Henri-Charles Puech (1902-1986). Testimonianze di una conoscenza tra Puech e Jankélévitch come compagni di studi dal 1919 al 1934 ricorrono fittamente nelle corrispondenze private. Puech, sulla base di un

metodo fenomenologico, riconosceva il senso esistenzialistico, prima che filologico, dello gnosticismo come retroterra culturale di numerose religioni storiche. Lo spiritualismo gnostico si incentra su un concetto di salvezza gratifica conseguibile per mezzo della conoscenza di sé e dell'estraniamento dal male della materia, dalle potenze del mondo e del corpo normalmente soggette alla dimensione illusoria del tempo e della storia. Come illustrato da Franco Volpi (1996, cap. XI), nel Novecento si assiste a una autentica riscoperta dei temi gnostici, dapprima in filosofia tra gli esistenzialisti – dove questi temi perdono la loro prospettiva soterico-trascendente – e successivamente tra gli storici, in séguito al rinvenimento dei codici di Nag Hammadi nel 1945.

Prendo in esame alcuni saggi del volume *La Gnose et le temps et autres essais* contenuto in *En quête de la Gnose* (1978). Nel primo saggio, *Tempo, storia e mito nel cristianesimo dei primi secoli* (1951), si legge – in merito alla linearità irreversibile del tempo cristiano – che «ogni individuo mette in gioco il proprio destino una volta sola, una volta per tutte, nel tempo della vita che in quel momento gli è concessa e mai più si ripeterà»³⁸. Questa massima resta valida anche per Jankélévitch. Dall'altro lato, tuttavia, l'istantaneismo jankélévitchiano e debussiano, alla luce degli studi di Puech, assume un risvolto marcatamente gnostico: se per i Cristiani che accettano il Vecchio Testamento ebraico, la venuta di Gesù sarebbe stata preannunciata dai profeti secondo una coerenza temporale continuistica relativamente prevedibile e pertanto Dio, come nel secondo Schelling, si sarebbe rivelato teogonicamente nella storia, per gli Gnostici credenti del Dio-Amore, tutto al contrario, «la rivelazione, gli interventi di questo Dio trascendente avvengono controcorrente rispetto alla storia: essi non sono né preparati né annunciati prima; sono colpi di scena istantanei, improvvisi, che ne spezzano il corso; lungi dal portare a compimento il passato, lo negano denunciandone la falsità»³⁹. La discontinuità cristiana è al limite riconosciuta nell'ultimo Schelling che si interroga sull'origine del male nella dottrina della «caduta»: il tempo non è più solo continuo, ma conflittuale, segnato da drammatiche rotture, continuazione discontinua o discontinuità continua.

In *Posizione spirituale e significato di Plotino* (1938), dopo aver constatato l'«attualità» di Plotino rispetto alle «inquietudini» del proprio tempo, Puech vi legge una «mistica dell'immanenza nella cornice di una metafisica della trascendenza»⁴⁰, che prefigura a chiare lettere il «realismo mistico» di Wahl e Jankélévitch. Si deve allo stesso anno *La Tenebra mistica nello Pseudo-Dionigi Areopagita e nella tradizione patristica*. Molti sono gli elementi dello Pseudo-Dionigi, affrontati da Puech, destinati a passare per mutuaione diretta nella metafisica jankélévitchiana: l'opposizione tra «teologia mistica», o apofatica, e «teologia simbolica», o catafatica (quella che presto si sarebbe imposta

³⁸ H.-C. PUECH, *Sulle tracce della Gnosi*, F. Zambon (cur.), Adelphi, Milano 2016, p. 45.

³⁹ *Ivi*, p. 53.

⁴⁰ *Ivi*, p. 100.

dogmaticamente come *theologia disputatrix*, come degenerare esibizionismo dell'intellettualismo scolastico, o come vuota eleganza nella retorica umanistica); l'*agnosia* presumibilmente provocata dall'accecamento (o «Caligine») di una visione in piena luce (come limpido e oscuro è il mistero in Jankélévitch); il conseguente superamento della luminosa conoscenza dell'essere, inconnoscenza che conduce allo «svelamento» del Dio nascosto, assolutamente altro e trascendente (della «Tenebra al di sopra della luce»); l'elaborazione di una teologia negativa del «silenzio» e del limite umano rispetto all'inattingibile e all'«ineffabile». Anche il linguaggio che descrive la disparente apparizione della Presenza parusiaca è squisitamente jankélévitchiano: «Dionigi del resto la descrive come internamente illuminata o attraversata da *bagliori* [c.n.], al pari della Nube di *Es.* 19, 16 e 18 e di *Deut.*, 4, 11»⁴¹. Come Jankélévitch, Puech ricollega lo Pseudo-Areopagita alla «mistica notturna» dell'esegesi spirituale biblica.

Maggior interesse riveste il saggio *La Gnosi e il tempo* (1952). Secondo i Greci il tempo, ritornando uguale in un circolo eterno, viene assorbito verticalmente nella prospettiva dell'eternità, risultando di fatti annullato. Nella *weltanschauung* ebraico-cristiana, invece, ogni evento nella progressione rettilinea del tempo assume i caratteri di 1. Irreversibilità 2. Unicità. Puech individua nella concezione gnostica della temporalità un'alternativa tanto al tempo ciclico greco quanto al tempo cristiano, lineare-continuo e unidirezionale: «ecco sopraggiungere lo gnosticismo. Per bisogno di salvezza immediata, esso spezzerà la schiavitù e la ripetizione del tempo ciclico dell'ellenismo, così come la continuità organica del tempo unilineare del cristianesimo: farà andare in frantumi (la parola non è esagerata) sia l'uno che l'altro»⁴². Ecco che all'ossessionante circuito gimnopedico e alla linea retta del classicismo logicista, tesa a svilupparsi dialetticamente verso una Sintesi o provvidenzialmente verso una Nuova Gerusalemme o un Regno dei Cieli, si contrappone la «linea spezzata», la *Serenata interrotta*, la rapsodia incompiuta e fratta: il tempo continuo è di colpo spezzato dall'istante della Grazia e dello *charme*, dal mistero di un «totalmente-altro». Istante eternamente presente, recide i legami tematici con il prima e il dopo. Come nell'eresia gnostica, Dio non si rivela nel tempo storico come *logos* o *πρόνοια* che indirizzi verso un fine escatologico buono, ma in punti del tempo imprevedibilmente fuori dal tempo ordinato e cronico: «in colpi di scena istantanei, improvvisi, che ne spezzano il corso»⁴³. «La promessa messianica», invece, «ha soppresso il sorgere improvviso e inquietante della novità» (HB, 334). L'essere, o il quasi-niente, è un «impromptu». La durata si fraziona in tanti diversi *aeternum Nunc*.

⁴¹ *Ivi*, p. 159.

⁴² *Ivi*, p. 243.

⁴³ *Ivi*, p. 53.

E tuttavia, ancora, il tempo imprevedibile gnostico conserva del tempo cristiano l'andamento irreversibile: in Jankélévitch l'istante di grazia si perde per sempre e l'apparizione di ogni fenomeno e di ogni persona appare unica e mai più ripetibile, tragicamente prima ed ultima. Emblema di questa assoluta Unicità è l'Incarnazione e la Passione di Cristo: «l'Incarnazione è un fatto unico. Infatti, come affermano con vigore il capitolo 9 della *Lettera agli Ebrei* e la *Prima Petri*, 3,18, il Cristo è morto per i nostri peccati una volta soltanto, una volta per tutte (*hapax, ephapax, semel*); non è un evento reiterabile, che possa ripetersi a più riprese (*pollakis*)»⁴⁴. Jankélévitch, desumendo da questi passi biblici, più volte richiamati da Puech, i termini di *hapax* e *semelfattività* per riferirsi all'eccezionalità individuale, sembra alludere alla comparsa e scomparsa dell'ipseità umana in termini analoghi all'Incarnazione e alla Passione di Cristo, finendo per investire di laica sacralità la persona: come il dramma della Croce accadde una sola volta, così accade una sola volta il dramma dell'uomo crocefisso dalla sua finitezza. Mentre l'interpretazione metaforica della crocefissione è già legittimata dai significati mitici attribuiti ai dogmi dall'anti-storicismo gnostico, la cristizzazione dell'umanità è formulata espressamente solo in Puech, benché in termini diversi dall'analogia wahliana tra l'Incarnazione e l'intermedietà umana: «il destino dell'intera umanità, così come il destino proprio a ciascuno di noi, si decidono anch'essi una volta sola, una volta per tutte, in un tempo concreto e insostituibile che è quello della storia e della vita»⁴⁵. Il teomorfismo dell'uomo è anche in Schelling e in Bergson: la persona è una misteriosa ipseità incarnata, cioè la simbiosi indissolubile di un corpo mortale con una coscienza contrassegnata dalla vocazione sovrannaturale alla libertà. Ma nessuna divinizzazione dell'umano interviene a indurre il superuomo: data la sua natura mediana, l'uomo, ipseità relativa, mista di istante e intervallo, di fare ed essere, è infinitamente differente dall'Iipseità assoluta.

Ulteriore elemento di similitudine di Debussy-Jankélévitch con gli Gnostici è il disagio tragico di fronte a una fatalità cosmica, l'angoscia determinata da una "gettatezza" e da uno spaesamento nel mondo, da uno sradicamento paragonabile a un increscioso "esilio" – ancorché privo per i moderni del possibile ritorno a una platonica "patria celeste", a una destinazione prenatale. Salvo una differenza: la fatalità in Jankélévitch riguarda unicamente il destino ultimo del declino e della morte, la condizione esistenziale intrinseca alla finitezza, ma la libertà etica e l'imprevedibilità stessa dello *charme* nell'arte contraddicono il cupo determinismo cosmico-astrologico degli Gnostici, rintracciabile al limite solo nella colpevole innocenza dei personaggi di Maeterlinck. L'ossessione del vecchio Jankélévitch per il tempo irreversibile che conduce a una "morte seconda" è ciò che lo

⁴⁴ *Ivi*, p. 252.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 252-253.

allontana da quella fresca sensibilità giovanile, decisamente più favorevole a un Plotino o a un Bergson, con la quale scriveva:

il languore volge in gioia quando la creatura, cessando di guardarsi come esiliata nel bel mezzo del divenire eracliteo, riconosce nel cambiamento la sua vera patria e la sua stessa sostanza [...] L'uomo del tempo non deve espiare la sua temporalità come un peccato; se la coscienza catara non intravede la beatitudine che come un passato nostalgico o un avvenire soprannaturale, ossia come l'infelice speranza promessa alle coscienze sradicate, l'uomo della durata, per parte sua, trova la gioia sul posto, nell'immanenza stessa e nell'appassionante presente del suo *quaggiù* storico; l'uomo della durata non è più un pellegrino sulla terra, né la durata dell'uomo un'inutile digressione priva di senso. Finché il divenire era un circuito ozioso e una circonlocuzione fastidiosa, una perifrasi dell'eterno, la storia appariva sia come un castigo, sia come una noiosa attesa del giudizio ultimo. Bergson recupera tutto questo tempo perduto. (HB, 311)

Rifacendosi al biblista André Neher, Jankélévitch collocava dunque Bergson nel seno della cultura storicistico-temporalista ebraica, avversa all'eternalismo greco, riconoscendo nella pienezza del divenire rettilineo-irreversibile «il tratto più profondamente biblico del bergsonismo» (HB, 325-339). Ma successivamente alla dolorosa esperienza della guerra e della persecuzione tutto è cambiato: Jankélévitch ritorna sullo sradicamento gnostico, arrivando a farne la condizione stessa dell'ebreo – condizione diasporica, di mobilità, condizione sporadica, umoresca. Il desiderio nostalgico della casa perduta o della Terra promessa e mai davvero raggiunta verrà allora a rappresentare l'identità “altra” dell'ebreo apolide ed erratico e a esprimere nel modo più veridico la condizione della natura umana in generale, come i personaggi “utopici” della galassia debussiana contribuiscono a farcela conoscere.

6.5 Il dis-continuo. Dalla durata continua al ritmo di istante e intervallo

Lisciani-Petrini, riflettendo principalmente su *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux* (1963), sottolinea che la temporalità jankélévitchiana non è il tempo esteriore della tecnica come

continuum omogeneo costituito da una concatenazione di momenti tutti omologati fra loro [...] questa concezione temporale è quella dominante all'interno del mondo della “preoccupazione” (*souci*), del mondo cioè della vita pratica, regolato dall'urgenza di pianificare tutte le attività secondo un preciso e prevedibile ordine consequenziale.⁴⁶

È proprio il soggetto razionale, utilitarista, che concepisce la durata come una continuazione uniforme e matematizzabile: è in questo infinito intervallo vuoto di novità, rigidamente organizzato e senza

⁴⁶ E. LISCIANI-PETRINI, *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*, E.S.I, Napoli 1983, p. 69. Cfr. V. JANKÉLÉVITCH, *L'avventura, la noia, la serietà*, introduzione di E. Lisciani-Petrini, tr. it. di C. A. Bonadies, Einaudi, Torino 2018, p. 47: l'istante, terzo tra un qual-cosa e un niente, «alimenta la corrente del divenire e fa sì che si compia il mutamento». L'istante è il mutamento stesso: «l'istante non è ciò in cui accade qualcosa, ma è la venuta stessa, il puro fatto del sorgere; esso è l'avvenimento dell'evento, è l'“avvento” dell'avventura». *Ibidem*. «La futurizione si risolve in trilioni di minuscole mozioni e pulsazioni infinitesimali, che proseguono la modulazione interiore del divenire». *Ivi*, p. 52. «Bergson, filosofo della durata, ma anche del discontinuo, ha conosciuto la gioiosa trasfigurazione dell'istante; così, ignorava tutto dell'angoscia e negava insieme il nulla e la morte». *Ivi*, p. 57.

rotture nelle ripetizioni, che dilaga la noia dell'inerte comodità quotidiana e matura programmaticamente il profitto, è questo tempo morto e predeterminabile che congela la libertà del poter-essere e dell'agire. Sennonché, se ci si ostina a concepire unilateralmente la *durée* come pura continuità, si otterrebbe il risultato paradossale di avvicinarla proprio a quel *continuum* lineare e spazializzato, che ripugnerebbe totalmente alla prospettiva bergsoniana. Piuttosto, la temporalità psichicamente vissuta ha ad articolarsi – come evidenziò Jankelevitch – tra la continuità degli intervalli e la crisi degli istanti intermittenti che interrompono questi intervalli, purché ogni istante sia carico del “prima” e gravido dell'avvenire: «tutta la positività dell'intervallo riguarda l'elemento istantaneiforme dell'alterazione qualitativa che fa continuare la continuazione malgrado le discontinuità e grazie alle discontinuità» (PP, 285), così come, *mutatis mutandis*, la continuazione è organo e ostacolo dell'istante:

La questione che può sorgere è sapere se la continuazione, nella misura in cui ci fa cambiare, modulare, divenire, non sia a sua volta creazione continuata, e se l'intervallo non sia a sua volta brulichio di istanti all'infinito... Ciò non toglie che l'allungamento dell'Essere compatto in intervallo e la rastrematura del Fare in istante repentino e concentrato corrispondano a due tendenze inverse, l'una catagenetica e l'altra anagenetica. (PP, 241)

«L'uomo è pertanto una mescolanza di istante e di intervallo, ma a condizione di aggiungere che l'intervallo e l'istante sono a loro volta mescolanze, e non hanno senso che per la loro mutua correlazione nell'esperienza vissuta» (PP, 285). Istante e intervallo, temporalità lineare e lampo metempirico, compongono l'autentica *durée réelle*, il tempo originario della vita della coscienza. E in un articolo dello stesso anno («Le “presque rien”», 1954) si legge: «ci vuole, nello stesso tempo, una continuità e una frattura istantanea per comporre il divenire – dato che il divenire è l'unico modo di essere per l'uomo. È la combinazione di attimo e intervallo a costituire l'essere (*Esse*) creaturale»⁴⁷, cioè la sua medietà tra la vita e la morte, la gnosi e l'ignoranza. «L'istante è tale solo grazie all'intervallo che lo ricopre, e l'intervallo è tale solo grazie all'istante che lo fa andare avanti [...] l'intervallo è continuazione grazie all'istante»⁴⁸. Pertanto, «il tempo non è pura continuazione di essere, bensì innovazione continua: il tempo è l'intervallo che si risolve all'infinito in istanti virtuali; gli istanti formicolano innumerevolmente nella massa fluida della continuazione, e la continuazione stessa del divenire non è possibile se non nella discontinuità del “sopravvenire”» (JNSQ, 100). Lisciani-Petrini riassume il tutto con l'idea di una «“alterazione” irreversibile discontinuamente-continua»⁴⁹.

⁴⁷ ID., *L'ipseità e il «quasi-niente»*, cit., p. 73.

⁴⁸ Ivi, p. 74.

⁴⁹ E. LISCIANI-PETRINI, *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*, cit., p. 125.

Jankélévitch parte sì e si mantiene sul piano della “effettività” temporale, come Bergson, senza aspirare ad improbabili trascendenze o sostanze fondanti. Ma poi, a differenza di quest’ultimo, declina tale “effettività” nel senso di una “discontinuità” sfrangiata, ne compulsa tutte le sconnessioni (il “*décousu*”, lo “scucito” come egli dice) e gli interni paradossi, e soprattutto la contraddittoria, ineliminabile alternanza fra essere e non-essere, vita e morte, “faturizzazione” o innovazione continua e perdita inevitabile. In tal senso la riflessione di Jankélévitch sul tempo acquista un’intonazione nostalgica e tragica, ma al contempo paradossalmente ironica ed erotica, sconosciuta al dettato bergsoniano.⁵⁰

È sintomatico che alcune delle obiezioni a Bergson siano derivate dall’interpretazione (erronea) della durata come pura continuità, e ciò proprio in merito alla questione dell’arte e della musica. Risalendo al primo significativo antecedente anti-bergsoniano, si ricorderà, nel 1927, l’uscita di *Psychologie de l’art* di Henri Delacroix, per il quale

il problema del ritmo come questione fondante, almeno dal punto di vista psicologico, la sfera dell’esteticità, acquista forza e si caratterizza proprio opponendosi al dominio incontrastato dell’indistinta durata e specificandosi come il tempo proprio della vita di coscienza e, in particolare, dell’immaginazione creatrice.⁵¹

Ma è Gaston Bachelard l’analista del tempo più presente a Jankélévitch, che lo cita a più riprese con intenti mai polemici. Il filosofo della Ritmoanalisi avrebbe colto, in *Intuition de l’instant* (1932) e in *Dialectique de la durée* (1936), l’inadeguatezza del tempo bergsoniano per lo sviluppo di una filosofia dell’arte: «la durata bergsoniana, nel suo indistinto fluire, è incapace di costruire una “dialettica” del tempo, dialettica che costituisce la sua vera realtà profonda: il tempo costruttivo non è infatti un’incessante creazione», non è tutto pienezza, continua primavera di vita, «poiché è formato da un ritmo di vuoto e di pieno, di creazione e di pausa», che contempla la morte e la caduta verso il non-essere, e «che riflette la nostra interna temporalità e la temporalità degli oggetti, facendoli uscire dal regno confuso dell’indistinzione»⁵². «È vero che Bergson scrive», in *Durée et simultanéité* (1922), «che la melodia, continuità indistruttibile in cui tutto il passato entra nel presente e con questo forma un tutto indiviso ed indivisibile, può venire assimilata alla durata interiore nella sua “musicale” fluidità, ma egli aggiunge anche che l’identificazione è impossibile perché la melodia musicale ha ancora troppa qualità e determinazione»⁵³.

Una critica analoga è stata formulata, pochi anni dopo, da Brelet: la durata bergsoniana, come melodia ininterrotta, come *mouvant* puro senza oggetto, indiviso e fluido, non è il tempo musicale, che consiste di un ritmo articolato e differenziato. Ascoltare una melodia non significa lasciarsi cullare, secondo una continuità temporale immediata, ma riconoscere attivamente un ordine tra suoni discreti: «lo si vede bene nel contrappunto di Bach, dove la continuità dell’insieme nasce dalla discontinuità dei

⁵⁰ EAD., *Charis. Saggio su Jankélévitch*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 126-127.

⁵¹ E. FRANZINI, *L’estetica francese del Novecento*, Unicopoli, Milano 1984, p. 257.

⁵² *Ivi*, p. 154.

⁵³ *Ivi*, p. 155.

segmenti melodici che continuamente si collegano e per così dire si trasmettono il loro slancio temporale»⁵⁴. Bisognerebbe passare da una metafisica della durata continua alla concreta esteticità di un ritmo *discontinuamente* continuo, che con i suoi toni ascendenti e discendenti valga a semantizzare le pulsanti oscillazioni della vita, in perenne dialogo con la morte. Urge, cioè, una dialettica della durata ritmata, alternativamente scandita da momenti di essere e di non-essere, di affermazione e di negazione, di istante e di intervallo. Raymond Bayer, già autore di una *Esthétique de la grâce* (1933), riprendendo Bachelard, dirà nell'*Essais sur la methode en esthétique* (1953) che Bergson avrebbe persino escluso l'arte, in quanto oggettivazione tecnica e sensibile dell'esperienza intuitiva: l'opera prodotta presuppone espressione, comunicazione, industria, intelligenza, fattori con cui lo spirito si disperde nello spazio sociale e si reifica tragicamente in una cultura, in rapporti razionali tra elementi sonori o visivi distinti.

Anche Guanti⁵⁵ ritiene che Jankélévitch abbia seguito, per quanto riguarda l'evento-lampo, una lettura indipendente del bergsonismo, ricordando che se per Jankélévitch l'essere è istante e ricreazione di istanti, per Bergson l'istante era una mera astrazione dello spirito; se Bergson parlava di una "melodia ininterrotta", Jankélévitch parla di una *sérénade interrompue*, di una serenata interrotta da continue "apparizioni disparenti". Guanti ha forse in mente le osservazioni di Imbert-Vier: se in Jankélévitch la vita della coscienza è azione e ricreazione di istanti, piuttosto che una maturazione dialettica, «Bergson, al contrario, aveva messo l'accento sulla durata, scorrimento senza cesura. E, seguendo la logica stessa dell'idea di durata, giunse a considerare l'istante come una semplice astrazione dello spirito, il risultato del restringersi dell'attenzione su di un interesse attuale»⁵⁶. E così, mentre per il Bergson de *La pensée et le mouvant* il tempo è «la cosa più chiara del mondo»⁵⁷, secondo Jankélévitch è l'inconoscibile, «il mistero di tutti i misteri», appunto perché la temporalità è costituita da istanti che la riflessione "non fa in tempo" a cogliere né a classificare categorialmente.

È necessario aggiungere che le critiche in ambito estetologico si inquadrano nel solco di un più generale movimento anti-bergsoniano inaugurato da René Guénon (*Orient et Occident*, 1924), da Georges Politzer (*La fin d'une parade philosophique: le bergsonisme*, 1929) e dalla nascente fenomenologia esistenzialista, verso i cui principali esponenti Jankélévitch espresse sempre la sua più radicale opposizione. Agli occhi di Politzer, il "concreto" bergsoniano non è che una forma di astrazione obiettivistica camuffata sotto lo spettro mistificante di un'animazione ancora tutta concettuale. Per Heidegger la durata non è che la volgare, in fondo omogenea, successione analitica

⁵⁴ G. BRELET, *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, PUF, Paris 1949, p. 49.

⁵⁵ Cfr. G. GUANTI, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, La Nuova Italia, Milano 1999, p. 467.

⁵⁶ B. IMBERT-VIER, *Il favore dell'istante*, tr. it. di E. Lisciani-Petrini, «aut aut» 270 (1995), pp. 28-29.

⁵⁷ H. BERGSON, *Pensiero e movimento*, tr. it. di F. Sforza, Bompiani, Milano 2000, p. 140. Cfr. *ivi*, pp. 30, 36, 71.

di punti-adesso semplicemente presenti nello spazio statico di un piano cartesiano, una successione di istanti ancora legati alla *Fisica* di Aristotele. È un tempo – e qui l’opposizione di Jankélévitch sfuma implicitamente in un accordo – sostanzialmente indifferente alle vertigini della vita drammatica: alla morte dell’Esserci, alla finitezza, alla nullità, all’attimo angoscioso della “gettatezza”. Sartre, a sua volta, ne *L’être et le néant* (“Il problema del nulla”), restaura la dialettica di essere e nulla infranta dopo la repulsa bergsoniana della faticosa domanda di Leibniz.

Di ben altro avviso è Vizzardelli, la quale interviene a ridimensionare come parziali le critiche provenienti dal versante estetico, dimostrando innanzitutto come l’idea di ritmo inerisse a pieno titolo all’altro volto della meditazione bergsoniana. L’istante, già implicito o comunque rimasto marginale in Bergson, trova in Jankélévitch il suo esplicito risalto. Ne *La pensée et le mouvant* (1934) Bergson abbozza una semiosi del ritmo relativamente alla lettura prosodica dei testi letterari, il cui senso appare meglio espresso dalla scansione del fondamentale processo spirituale piuttosto che dai contenuti semantici. Quella di Bayer non sarebbe che

un’interpretazione di Bergson mutilante, perché sembra concentrarsi soltanto sull’aspetto della durata come cambiamento [continuo], lasciando da parte l’importanza che per Bergson ha la condensazione oggettuale della durata stessa e la dialettica organo-ostacolo, slancio-impedimento che rappresenta il ritmo stesso del divenire.⁵⁸

La coincidenza oscillatorio-dialettica tra organo-spirito e ostacolo-materia contribuisce al prendere corpo di un ritmo vitale, nel quale un opposto è ostacolo ma anche organo positivo del porsi dell’altro, come vita e morte, ascesa e discesa, suono e silenzio. «Jankélévitch insiste sulla discontinuità non tradendo Bergson, bensì enfatizzando un’esigenza fortemente presente nel suo pensiero»⁵⁹. L’ottimistica discontinuità bergsoniana parrebbe completare la cupa discontinuità esistenzialista kierkegaardiana: «al salto tragico di una modernità sventurata risponde il gioioso istante bergsoniano che è, in cima all’anima, l’intuizione acuminale e del tutto gratuita di assoluto» (HB, 318). Nelle *Deux Sources de la morale et de la religion d’après Bergson* (1933), Jankélévitch riconosce la discontinuità nel Bergson del 1932: il salto nell’etica e nell’amore è l’istantaneità della conversione eroica che spezza spiritualmente la staticità, la circolarità dell’obbligazione sociale interessata e il mortifero automatismo dell’eteronomia precettistica sedimentata nella “morale chiusa”⁶⁰.

⁵⁸ S. VIZZARDELLI, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Quodlibet, Macerata 2003, p. 25 nota 2.

⁵⁹ *Ivi*, p. 136. Cfr. E. BAZZANELLA, *Tempo e linguaggio. Studio sul pensiero di Vladimir Jankélévitch*, Franco Angeli, Milano 1994, p. 65: «l’accentuazione dell’istante come perno di tutta la concezione jankélévitchiana della temporalità, non deve essere interpretata come un ritorno ad un modello puntinistico e topologico, cioè non rappresenta di fatto un riflusso anti-bergsoniano e la riduzione della *durée* alla linearità infinita dei “punti-ora”, senza alcuna compenetrazione o sedimentazione».

⁶⁰ Nordmann – ricordando la critica dell’istante-punto matematico in *Materia e memoria*, come astrazione ideale e tempo spazializzato a cui Bergson oppone la durata come tempo vissuto e percezione presente, concreta e reale – definisce Jankélévitch, in cui l’istante è invece centrale, un bergsoniano inconsapevolmente eretico. Tuttavia sbaglia nel ritenere

«Congiungere il salto discontinuo di Kierkegaard con la continuità bergsoniana»⁶¹ non significa dunque forzare una sintesi tra i contrari, ma considerare le due prospettive come analoghe e complementari.

La discontinuità bergsoniana risulterebbe insomma dall'intuizione come istante. Si potrebbe obiettare che questa non è che una riformulazione dell'impostazione bergsoniana, del resto non sorprendente per un saggio definito originale già da Bergson nel '31 e per di più ampliato nella seconda edizione del 1959. Ne *La pensée et le mouvant*, infatti, l'intuizione è concepita più come intervallo e durata che come istante.

L'intuizione parte dal movimento, lo pone o piuttosto lo percepisce come la realtà stessa e vede nell'immobilità solo un momento astratto, un'istantanea presa dal nostro spirito su una mobilità. [...] L'intuizione, legata a una durata che è accrescimento, vi percepisce invece una continuità ininterrotta di imprevedibile novità.⁶²

Ne consegue la possibilità di un sapere progressivamente più rischiarato e definitivo, completamente diverso dalla *entrevision* – sfuggente, penombrale, contraddittoria – dell'intuizione istantanea e irriflessa, subito risolta in una “semignosi” all'interno di una defluenza intervallare. Ammesso che l'intuizione sia istante, si potrebbe distinguere tra l'istante dell'intuizione mistica o estetica, come slancio di creazione e atto poetico, e la continuità passiva dell'intervallo nel quale l'arte, resa visiva, spaziale, è contemplata, fatta spettacolo, sottratta alla dinamica temporale e staticizzata. Di qui discende, probabilmente, l'ambivalenza da parte di Jankélévitch nel considerare l'espressione artistica:

è come se Jankélévitch pensasse all'arte concentrandosi talora sull'atteggiamento distaccato dell'artista che contempla dall'alto lo svolgersi dei *contenuti* dell'opera e così facendo abbandona l'istantaneità dell'intuizione per godersi lo spettacolo dell'intervallo. Altre volte, invece, l'attenzione si sposta sullo slancio istantaneo della creazione artistica, e allora l'esperienza estetica non appartiene più ad una “coscienza seconda”, bensì diventa il regno privilegiato dell'intuizione metafisica.⁶³

In Bergson la materializzazione dell'atto creativo richiama quasi la caduta dell'Uno nella mondanità, di Dio nell'increato, dello spirito nell'espressione: «è come se l'uomo incapace di sopportare l'esperienza ineffabile di un tutt'altro ordine», rivelato dall'intuizione, e ripiegando sulle tecniche e

che l'istante morale, tradotto nella metafisica del quasi-niente, sia un dispositivo concettuale estraneo a Bergson, come se la durata coincidesse sempre con il puro intervallo. Cfr. S. NORDMANN, *Le temps de l'instant: Vladimir Jankélévitch et Walter Benjamin*, in F. Schwab, P.-A. Gutkin-Guinfolleau, J.-F. Rey (cur.), *Vladimir Jankélévitch*, Cahiers de L'Herne, Paris 2023, pp. 169-174. Sull'istante come dimensione dell'azione nel Nostro: Cfr. L. BARILLAS, *Jankélévitch, bergsonien paradoxal*, in F. Schwab, P.-A. Gutkin-Guinfolleau, J.-F. Rey (cur.), *Vladimir Jankélévitch*, cit., pp. 175-178.

⁶¹ V. JANKÉLÉVITCH, *La morte*, Lisciani-Petrini (cur.), Einaudi, Milano 2009, p. 282. Il rimando a Kierkegaard è quanto mai problematico: l'istante come salto nella vita etica o nella vita religiosa non è l'istante dell'intuizione estetica. L'autonomia dell'arte dall'etica e dalla fede è declassata al più basso stadio esistenziale, che al limite *precede* il salto.

⁶² H. BERGSON, *Pensiero e movimento*, cit., pp. 27-29.

⁶³ S. VIZZARDELLI, *Battere il tempo*, cit., p. 28.

sui mezzi espressivi, «assecondasse il movimento verso la meraviglia profana della bellezza, verso qualcosa di esteso e di contemplabile»⁶⁴. Secondo un moto inverso all'ascesa dell'anima in Plotino, preda del suo autocompiacimento, lo spirito *estatico* decade a una esperienza *estetica*; dal mistero di una invisibile e inesprimibile "poesia" alla meraviglia del "poema" compiuto, circoscritto e loquace; dall'istante intuitivo, dalla temporalità vissuta del fare (*fit*), al fatto (*factum*) e alla distensione della fruizione nella durata.

Sennonché, come lascia intravedere la studiosa, questa ambivalenza riguarda per lo più le arti figurative, non la musica: «la coscienza è così "coscienza seconda" solo se si pensa al momento della visione, della spettacolarità», alla contemplazione di forme statiche e solidamente incarnate nel volume della materia, «mentre diventa sinonimo di filosofia, vale a dire di *filosofia prima*, quando si privilegi l'atto creativo o si prenda ad esempio la musica»⁶⁵. Nella musica l'intervallo assume infatti, a mio avviso, un significato ben diverso da quello di una contemplazione o di una materializzazione letteralmente statica delle forme: in una prospettiva non più teoretica ma acustica, l'intervallo, per esempio delle pause, contribuisce esso stesso a creare ritmo e dinamismo, congiuntamente agli istanti sonori, come unitario atto di creazione. Anzi, sono proprio gli intervalli musicali, in rapporto alla sonorità, a consentire in Debussy l'intuizione dell'ineffabile, appunto in quanto momenti di silenzio rinunciatari di ogni espressione materializzata, e perciò tanto più densi di significati virtuali spiritualmente espressivi.

Anche Ronchi coglie mirabilmente l'ambivalenza del fenomeno estetico, che è già in Bergson. Da una parte l'estetica espressamente formulata ("l'estetica della gioia"), dall'altra, di nuovo, la tragedia della cultura: l'atto in atto (*energeia*), l'intuizione creatrice dell'arte, si affloscia nella contemplazione dell'atto compiuto (*entelecheia*), nell'opera. È avvertito sicuramente nella bellezza un pericolo che minaccia la vita stessa: «in questo sbocciare, di cui la bellezza significa potenza, la vita manifesta anche un arresto del suo slancio e un'impotenza momentanea a spingersi più lontano»⁶⁶. «Ed è proprio a questa dimensione "seduttiva" dell'arte, fatta di immagini che distraggono, che sviano dalla strada maestra, ipnotizzando e affascinando, che si rivolge la *seconda estetica* di Bergson»⁶⁷. Dobbiamo vedere l'arte (e in particolare, aggiungo, la musica di Debussy) come «una forza solidale, quindi, con quello spirito di gravità che trattiene l'uomo nel mondo dell'inerzia, della passività, della materia (percezione pura) non trasfigurata dalla "memoria-spirito"? Qualcosa, dunque, che dobbiamo lasciarci alle spalle, così come da sempre fa il mistico con le

⁶⁴ Ivi, p. 23.

⁶⁵ Ivi, p. 133.

⁶⁶ R. RONCHI, *Bergson. Una sintesi*, Marinotti, Milano 2011, p. 140. Traduzione di *Energia Spirituale*.

⁶⁷ Ivi, p. 141.

seducenti immagini?»⁶⁸. Ma la necessità della “tragedia”, si è ripetuto spesso in precedenza, «richiede che il pensiero speculativo s’imbastardisca contaminandosi con immagini che fungono da tracce dell’uno (*mouvant*) sempre in eccesso»⁶⁹.

Se l’intuizione è riflessione in Bergson, essa coincide con la durata, con l’intervallo, con l’*effort intellectuel*: «è lo sforzo lento, faticoso e metodico, con il quale, tramite il supporto di immagini mediatrici, il pensiero si volge alla propria origine sovraessenziale, facendo violenza alla naturale inclinazione analitica dell’intelligenza»⁷⁰. L’intuizione in Bergson, insomma, non è una visione istantanea. Eppure, vi è un elemento in lui che ci autorizzerebbe, come sembra aver autorizzato Jankélévitch, a pensare all’intuizione come istante e “punto acuminale”: la verticalità. «Ogni *imagerie* “orizzontale”, fondata sulla metaforica del flusso, appare in realtà del tutto inadeguata quando si affronti seriamente la durata di Bergson»⁷¹. «Perché si dia creazione il nuovo deve distinguersi dall’antico da cui proviene. [...] Dove c’è solo indivisibilità e continuità, dove c’è una memoria che non è rapporto al passato *in quanto passato*, vi è solo del “presente indiviso”»⁷². Un piano unicamente piatto produrrebbe automatismo, inerzia, rilassatezza.

Ma basta che si risvegli da qualche parte la nostra “inquietudine” di esseri segnati dalla “esitazione” nella risposta motrice, perché quanto prima fluiva su di un solo piano si disponga verticalmente su di una molteplicità di piani, i quali, sul modello delle sezioni di un cono (non rovesciato, questa volta), si stringono progressivamente verso il vertice. Ed è lì in quel punto inesteso e semplice che ci dobbiamo installare per poter lavorare intellettualmente: per rievocare, per comprendere, per inventare.⁷³

Il punto della questione è se la durata continuo-eterogenea di Bergson possa corrispondere al divenire continuo-discontinuo di Jankélévitch, se cioè il discontinuo jankélévitchiano sia da assumere come l’omonimo dell’eterogeneità pura bergsoniana, qualitativa, indivisibile e tutto sommato ancora continua (in accordo con il “principio di pienezza e continuità”). Ricordiamo quando Bergson traccia un segmento alla lavagna del liceo di Clermont-Ferrand per spiegare i paradossi di Zenone: il *mouvant* è indivisibile (continuo ed eterogeneo), solo il divenuto è composto e divisibile nello spazio (discontinuo e omogeneo). Pertanto l’istante discontinuo di Jankélévitch, se non contravviene alla *durée*, non è che l’Ora eterogeneo della continuità bergsoniana: Jankélévitch non farebbe altro che commentare Bergson, risemantizzando il lessico. In Aristotele (*Fisica* X) «l’aporia del continuo è l’evidenza stessa della successione [...] evidenza del passaggio, *dell’uno dopo l’altro*, che nel *to nun*

⁶⁸ *Ivi*, p. 159.

⁶⁹ *Ivi*, p. 173.

⁷⁰ *Ivi*, p. 170.

⁷¹ *Ivi*, p. 39.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

ha il suo magico perno»⁷⁴. Questa «soglia non localizzabile che è però fonte di ogni localizzazione [...] assicura alla successione la sua coesione e la sua incessante eterogeneità»⁷⁵. L'*exaiphnes* è la condizione di possibilità del mutamento.

Il cambiamento suppone, come ogni fenomeno continuo e non semplicemente contiguo, un *limite comune* (un *hama* che è *hen*) che non è né A né B. Il mutamento accade in quel non-luogo (*atopos*) neutro (né... né...), in quel *metaxú* senza consistenza ontologica (che non è parte). La continuità della durata creatrice bergsoniana non è affatto pacificata, come sosterrà erroneamente Gaston Bachelard nella sua requisitoria anti-bergsoniana (1932, 1936), ma è profondamente “drammatica”, maculata da vere e proprie crisi istantanee – da “accessi di individuazione” (Simondon 1989) da “biforcazioni e passaggi al caos” (Bailly-Longo 2006, 117) –, che la fondano come durata irreversibile e che la fanno “scorrere”. Il vivente si definisce insomma per Bergson come uno strato materiale che si mantiene in uno stato di costante criticità: il nulla che gli fa da trama non è il niente della metafisica [*nihil negativum*], ma il *presque-rien* [*nihil privativum*] (Jankélévitch 1980) dell’istante atopico e neutro che funge da articolazione (trascendentale) del divenire.⁷⁶

L’istante, inesteso e immateriale, è il «limite che *separando congiunge*, quel limite che assicura la continuità del processo»⁷⁷. Gli istanti sembrano, è vero, parti successive all’atto che sostanzializzandosi le divide e fissa. Ciò nondimeno, «quanto sembrerebbe interrompere la continuità, in realtà la genera, perché quell’atto sovraessenziale è il *limite comune* che, *congiungendo*, *separa* le parti in cui un continuo non cessa mai di dividersi. C’è insomma continuità», dice Ronchi, «dove c’è un essere *che è il suo dividersi in atto*, c’è continuità dove c’è progresso come differenziazione interna e sfasatura, dove c’è insomma *individuazione* in corso»⁷⁸. Ma in Bergson la differenziazione non implica degli istanti di vuoto: Bergson liquida senza riserve il *nihil absolutum*, il destino di nichilizzazione a cui sono votate le essenze individuali, e quindi la morte e il male in sé. «L’ineffabile nulla», scrive nel capitolo IV dell’*Evoluzione creatrice*, non è che uno pseudo-problema metafisico che ha generato «l’agitazione senza fine e l’eterna inquietudine»⁷⁹. «La contingenza bergsoniana non è l’essere-con-il-nulla, non è l’ente “oscillante”, non è l’ente in bilico su di un niente da cui proviene e a cui rischia sempre di ritornare. Tale è l’ente quale appare agli occhi dell’intelletto, tale è l’ente “concepito” sul fondamento dei principi della logica»⁸⁰. Per Jankélévitch, di contro, di

⁷⁴ Ivi, p. 60.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ivi, p. 61.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ivi, pp. 72-73. Cfr. R. RONCHI, *Postfazione. Una transizione intransitiva*, in W. JAMES, *Saggi sull’empirismo radicale*, L. Taddio e A. Colombo (cur.), Mimesis, Milano 2009, pp. 192, 195: «una transizione è continua quando il cosiddetto punto di congiunzione è un limite comune a due “parti” eterogenee. Un limite, dunque, *non congiunge nulla*, semmai è la soglia [...] Ne consegue che la “*transizione co-cosciente* [...] con cui una certa esperienza passa in un’altra quando entrambe appartengono allo stesso io” risulta essere una combinazione paradossale di continuità (“assenza di distacco”) e di eterogeneità, una combinazione che inevitabilmente produce crampi al pensiero logico». «C’è un modo “strano”, inquietante, un modo (che non è un “modo”) che l’arte moderna ha sondato, facendone il perno di una nuova esperienza del reale».

⁷⁹ Ivi, p. 174.

⁸⁰ Ivi, p. 178.

intellettuale vi è solo la necessità eterna postulata logicamente ma non realmente dall'effettiva contingenza delle cose: una speculazione disinteressata – anche al di là dell'impellenza dell'agire morale – dopo le rivelazioni delle due guerre mondiali non può più condurre all'ottimismo del progresso o di una teodicea neoplatonica.

Tenendo ferma la reinterpretazione di Bergson, gli istanti articolano il divenire: «questi istanti che separano delle pause lacunarie non sono forse l'ossatura e l'armatura del divenire? Gaston Bachelard troverebbe senza dubbio in Debussy la “struttura” di un tempo *pulsatile* ritmato da apparizioni intermittenti» (VMMD, 88)⁸¹. Non si dà un aut-aut imposto dall'intelletto analitico secondo il principio di non-contraddizione. Continuità e discontinuità sono vere entrambe simultaneamente:

Ciò che bisogna dire, è che Debussy supera l'alternativa della continuità e della discontinuità. Un divenire continuo progredisce grazie agli istanti discontinui che lo sospingono, ma questi istanti infinitesimali sono innumerevoli. Un cambiamento continuo risulta dai mutamenti intermittenti che ne ritmano la marcia, ma questi mutamenti impercettibili sono di numero infinito. I gatteggiamenti e gradienti della sfumatura sono anch'essi comparabili a flussioni infinitesimali. Vi è dunque una continuità debussista che è, in qualche modo, discontinuità all'infinito e che appare tanto continua, quanto discontinua secondo il punto di vista in cui ci si pone. (VMMD, 91)

«L'apparizione disparente lampeggia attraverso un invisibile *continuum*, ed è questa continuità che rende folgorante l'apparizione discontinua! E d'altra parte le armonie discontinue raggiano intorno a sé, con la complicità della nostra memoria e con il favore della risonanza, una continuità magica che nulla deve al discorso» (VMMD, 93). La lezione bergsoniana è forse superata, ma non rinnegata: «non è forse tutta qua, in fin dei conti, l'ambiguità di questa durata bergsoniana che tuttavia opponevamo all'immobilità debussista?» (VMMD, 91). Finché infatti si considerava solamente l'ottica dell'istante, dello staticismo presentista dell'eterno Ora, Debussy appariva in irriducibile opposizione alla durata bergsoniana, e in posizione di vantaggio; ma nel momento in cui Jankélévitch torna a considerare l'imprescindibile dimensione di continuità intervallare, in cui gli istanti sono situati, attribuisce la paternità del ritmo che ne risulta direttamente a quella stessa durata anziché alle analisi di Bachelard. «La discontinuità “quantica”», in apparenza bachelardiana e anti-bergsoniana, risponde al contrario «a un'esigenza di immediato: per un orecchio attento e senza pregiudizi, i rumori della natura formano un dato discontinuo che galoppa su uno sfondo di silenzio» (VMMD, 88). Ciò nonostante, nel passo citato della prefazione al *Debussy* di Stefan Jarocinski, Jankélévitch, correggendo il musicologo, sembra ritornare alla vecchia concezione del Debussy anti-bergsoniano («non è Debussy ad essere bergsoniano, ma Fauré. Questa deformazione continua non è né un'evoluzione, né un divenire, ma un susseguirsi di “flussi” istantanei»), smorzandone appena il

⁸¹ Anche secondo Deleuze e Guattari, Bergson non sarebbe arrivato a pensare la pulsazione, perché «tra due istanti, per quanto ravvicinati, c'è sempre del tempo». G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, C. Arcuri (cur.), tr. it. di A. De Lorenzis, Einaudi, Torino 2002, p. 154.

contrasto alla luce delle considerazioni svolte: «è la successione delle discontinuità infinitesimali che forma la continuità»⁸².

Dovremo aspettare la monografia definitiva del '76 per vedere dissiparsi i malintesi. «Cette contradiction, ce paradoxe de la continuité discontinue, n'est-ce pas le mystère même de Debussy?» (DMI, 218). «Comme les consonances processionnaires, les juxtaposition de dissonances révèlent à l'oreille une apparente discontinuité derrière laquelle il nous faudra déchiffrer une continuité ésotérique» (DMI, 106). «D'autre part ces solutions de continuité ne forment pas à proprement parler une discontinuité, mais elles nous renvoient à une continuité plus profonde et plus secrète dont le fondement serait une sorte de solidarité cosmologique» (DMI, 163). Ricordiamo: «una continuità magica che nulla deve al discorso». Di qui la chiave di volta per comprendere l'apparente discontinuità debussiana: non l'opposizione a Bergson, ma l'antiretorica musicale, l'anti-logicismo, secondo l'analogia stabilita da Hegel nella sua *Estetica* tra l'alternanza degli sviluppi tematici e la forma dialogica.

Le moment est venu d'ajouter ceci: le temps qui est désagréé chez Debussy, ce n'est pas le devenir vécu, c'est uniquement le temps inerte et dégénéré du discours ou des dissertations; ce n'est pas l'irréversibilité, c'est le radotage! Et par conséquent ce qui est en définitive recherché et passionnément attendu par-delà tout déclin et par-delà la tentation de la profondeur, c'est le surgissement de l'instant dans son intensité vécue et dans la ferveur de son apparition; la flamme de l'instant ne peut jaillir qu'à travers les déchirures et fractures du discours: elle a donc besoin du silence pour apparaître. Le refus de développer n'aboutit pas à la congélation du temps, mais bien plutôt à sa condensation! (DMI, 248)

È palmare il tentativo di bergsonizzare Debussy e di poter così rientrare nel solco del bergsonismo, per non lasciare sospetti di parricidio nei confronti del suo grande maestro. Debussy non disgregherebbe con la discontinuità delle pause il flusso irreversibile del tempo vissuto, ma unicamente il tempo inerte del discorso e della retorica musicale, da buon simbolista. L'inclinazione anti-vitale verso il basso è condizione di possibilità del sorgimento dell'istante apparente, intensamente vissuto in un tempo non immobile e morto ma anzi, come direbbe Bergson, “condensato” e tutto interiore. L'inesprimibile istante non sarebbe altro che il silenzio provocato dagli strappi del *logos* e dell'intelletto. Essendo il tempo continuo delle Sonate e delle Sinfonie talora ritenuto analogo al tempo logico, l'interruzione dello sviluppo, i disinganni della durata in *Danse de Puck* e *Minstrels*, significano allora, più che la negazione della temporalità vissuta bergsoniana, «la decomposizione del tempo oratorio, ossia il tempo del discorso, delle dissertazioni e della dialettica» (DM, 38). «L'arabesco debussiano», per esempio, non è un mero fronzolo decorativo, ma indica una precisa concezione del tempo, un tempo imprevedibile, oscillante, senza sviluppo tematico né

⁸² V. JANKÉLÉVITCH, *Prefazione. Il Debussy di Jarocinski*, cit., p. XIV.

motivico: «non è certo costituito da una curva continua, discorsivamente sviluppata secondo la legge interna del logos» (DM, 61).

Jean Wahl è il primo ad accorgersi che Jankélévitch rimane sempre legato al bergsonismo e che, anche quando sembra allontanarsene, ciò avviene in uno stile tipicamente bergsoniano⁸³. La filosofia jankélévitchiana sarebbe un «Bergson più zero, ma è uno zero che cambia tutto»⁸⁴, dove lo “zero” potrebbe interpretarsi come il negativo del nulla, della morte. Una simile prospettiva post-bergsoniana Wahl la ravvisava già in Alfred North Whitehead: «per Whitehead, la temporalizzazione è in realtà fatta di pezzi discontinui di continuità [...] La teoria della durata avrà questo carattere doppio che implica una continuità e una discontinuità, – una continuità in quanto legata alla grana stessa dell'estensione, una discontinuità in quanto legata a degli oggetti»⁸⁵. Si tratta davvero di una discontinuità “quantica”, che “ritma” la durata, la cui realtà atomica non uniforme sta al *continuum* potenziale dell'evento come la natura corpuscolare dell'elettrone di Bohr sta in rapporto complementare alla natura ondulatoria dello stesso. «Ci vorrebbe ovviamente una parola per designarlo [il miracolo dell'istante], una parola nuova che in realtà è molto vecchia e che prendo in prestito al metafisico-poeta ripensato tanto profondamente da Jean Wahl, intendo dire Whitehead; l'evento è qualcosa che non è niente ma che succede»⁸⁶. Lévinas, dal suo canto, poté dire che «tutta la sua [di Jankélévitch] opera rappresenta una maniera stupefacente di rimanere fedeli alla nuova intelligibilità ed alla nuova intelligenza della durata»⁸⁷. Alla musica tonale occidentale, generalmente imbrigliata in un sistema di regole armoniche, ripugna la musica moderna; la quale, tuttavia, non è semplicemente un'arte dell'istante atomizzato e immobilizzato⁸⁸, ma un'arte degli istanti al plurale, fondata su una successione continua di istanti molecolari, in cui il tempo *diviene* imprevedibilmente grazie alle dissoluzioni dello sviluppo:

la temporalità debussiana, pur svincolandosi dalla dialettica classica, non si irretisce affatto nella fissità dell'istante e nella spazializzazione della durata. [...] La “forza elementare” che Debussy riscontra nei suoi principali maestri, come Bach e Palestrina», spiega Migliaccio, «è una dinamica che riguarda quella particolare capacità del compositore di “mettere in scena” (“*mettre en place*”) gli eventi sonori, seguendo una “rigorosa scelta” in rapporto a “ciò che li precede e a ciò che li segue” (MC, 228-229), al loro *prima* e al loro *poi*, quindi obbedendo a quei criteri, precipuamente temporali, che trovano un riscontro teorico nella concezione filosofica di Henri Bergson.⁸⁹

⁸³ Cfr. J. WAHL, *La philosophie première de Vladimir Jankélévitch*, «Revue de Métaphysique et de Morale», 60(1955), 1-2, pp. 166, 180.

⁸⁴ *Ivi*, p. 167.

⁸⁵ *Id.*, *Verso il concreto. Studi di filosofia contemporanea*. William James, Whitehead, Gabriel Marcel, G. Piatti (cur.), postfazione di B. Wahl, Mimesis, Milano 2020, pp. 165-166.

⁸⁶ V. JANKÉLÉVITCH, *L'ipseità e il «quasi-niente»*, cit., p. 69.

⁸⁷ E. LÉVINAS, *Vladimir Jankélévitch*, in *Id.*, *Fuori dal Soggetto*, F. P. Ciglia (cur.), Marietti, Genova 1992, p. 89.

⁸⁸ Cfr. E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* (1964), Einaudi, Torino 1987, pp. 359-361. Cfr. *Id.*, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino 1973, pp. 122-124. Cfr. M. BORTOLOTTI, *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Einaudi, Torino 1969, p. 29.

⁸⁹ C. MIGLIACCIO, *Invito all'ascolto di Claude Debussy*, Mursia, Milano 1997, p. 72.

Su questo è concorde Imberty (2005), difendendo una tesi un po' diversa da quella sostenuta in *Les écritures du temps* (1981):

mi appare oggi che, se Debussy inaugura l'estetica della discontinuità nella storia della musica del XX secolo, l'arricchisce anche di una continuità nuova costituita non dai legami della sintassi tonale e delle sue estensioni, bensì dai legami di rassomiglianza, di assonanze, di contrasti sottili, a volte impercettibili, di giustapposizioni e di frammentazioni delle sonorità, degli accordi, dei ritmi, che generano movimenti, dinamismi imprevedibili e armoniosi, mille cambiamenti discontinui nel tempo che genera la continuità dei cambiamenti, come la durata creatrice bergsoniana, sempre, genera la novità imprevedibile nella mutevolezza degli stati di coscienza.⁹⁰

L'estetica della discontinuità assoluta è piuttosto inaugurata dall'avanguardia del dopoguerra a partire dal rifiuto della musica vocale. La novità introdotta dall'istante debussiano, invece, non segna una rottura della continuità, ma un'emersione di forme nuove dallo stesso flusso di temporalità: differenti microforme e microgesti confluiscono in una macrocontinuità. Microeventi istantanei si condensano nella durata irreversibile: sotto le imprevedibili discontinuità soggiace una segreta unità di fondo data dalla continuità della relazione tonica fondamentale. Persino l'apice della discontinuità rappresentato dalla poliritmia dei *Jeux* non è che una forma di continuità alternativa al modo ordinario di intendere la durata bergsoniana. «Si trova qui pienamente la dialettica del continuo e del discontinuo che fonda tutta la musica di Debussy, come fonda tutta la ricchezza della durata bergsoniana. Così come la trama del tempo della suggestione mallarmeana»⁹¹. Possiamo approvare l'accostamento di Debussy a Bergson tentato da Valéry nel necrologio al nobel francese, *Discours prononcé à la séance de l'Académie française le jeudi 9 janvier 1941*: «Permettetemi di osservare qui che questa ripresa» – di uno stile leggero, grazioso e ricco, libero e sfumato, spirituale – «fu pressappoco contemporanea a quella che si produsse nell'universo della musica quando si manifestò l'opera molto sottile e disimpegnata di Claude Achille Debussy. Furono due reazioni tipicamente francesi»⁹².

Il risultato più rilevante di Jankélévitch è stato, in conclusione, di aver reinterpretato la durata bergsoniana come irreversibilità discontinuamente continua dalla tonalità nostalgica e come mistero “inglobante”. Il realismo di un divenire naturale che coinvolge il tempo vissuto – “reale”, in quanto che contro il destino temporale la volontà nulla può, piuttosto che “oggettivo”, cioè “oggetto” (*objectum*) distanziato per la riflessione – fuga ogni dualismo sostanzialistico. L'intuizionismo di Bergson, secondo Jankélévitch, è 1. «temporale», giacché l'immediatezza dell'intuizione istantanea può scaturire d'improvviso solo dalla mediazione della temporalità; 2. «acustico», poiché l'udito è più immediato e intuitivo della visione; e segnatamente: 3. «musicale», poiché il tempo della

⁹⁰ M. IMBERTY, *Musica e metamorfosi del tempo. Da Wagner a Boulez: un percorso fra musica, psicologia e psicanalisi*, tr. it. di B. Landini, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2014, p. 15.

⁹¹ *Ivi*, p. 416.

⁹² P. VALÉRY, *Henri Bergson*, I. F. Baldo (cur.), Editrice Veneta, Vicenza 2006, p. 22.

mediazione non è il tempo del discorso né dello sforzo laborioso e progressivo, bensì il tempo della musica⁹³.

Bisognerebbe approfondire l'influenza di Philippe Fauré-Fremiet, figlio del noto compositore, Gabriel Fauré. Nel suo necrologio Jankélévitch ricorda i suoi studi sul padre come un memorabile esercizio di filosofia della musica. La presenza di Philippe Fauré-Fremiet nella costellazione degli interlocutori jankélévitchiani appare particolarmente significativa nella misura in cui costui, in *L'univers non dimensionnel et la vie qualitative* (1948, con prefazione di Bréhier), diresse la tradizione bergsoniana verso una «intemporalité» come essenza del tempo, scrive Jankélévitch in una recensione del '50⁹⁴, giungendo a un paradosso che molto sembrerebbe richiamare l'istante discontinuo-continuo debussiano, anche se privo quest'ultimo della prospettiva dell'immortalità. Jankélévitch fa perciò di lui il *trait d'union* tra il bergsonismo e lo gnosticismo, definendolo «le dernier des Cathares»⁹⁵. Jankélévitch riconosce che come Eugène Minkowski e Bachelard, anche Philippe si sarebbe avvalso del metodo pragmatista bergsoniano, ma per andare più in là di Bergson stesso: «plus bergsonien que Bergson lui-même, plus intransigeant dans ses déductions, plus rigoureux dans ses analyses»⁹⁶. Philippe radicalizza l'anti-spazialismo nel pieno solco bergsoniano, ma allo stesso tempo, in modo più o meno decentrato rispetto a questo solco, autorizza l'apertura all'esperienza poetica, musicale e mistica. Un ulteriore elemento di approfondimento del bergsonismo è, per l'appunto, l'intemporale come sempiternità non dimensionale. Da qui deriverebbe la simpatia per gli “ultraplatonici” Catari, di cui Philippe avrebbe ritrovato la “sublime chimera” nella musica del padre (*Pénélope* e *Requiem*). Ma appunto una chimera è questa eternità, se non è calata nella caducità del tempo e nello scandalo della morte come nichilizzazione dell'ipseità personale: la fede bergsoniana e fauriana in una ventura beatitudine stride con il *pathos* dell'assenza di Jankélévitch e con la disperazione di Debussy.

Resta una questione: come è possibile riformulare la nozione di istante al punto da renderla compatibile, come in Jankélévitch, con un realismo qualitativo dell'irreversibilità concreta, mantenendoci in direzione opposta rispetto a ogni forma di concettualizzazione, rappresentazione, ipostatizzazione e reificazione? A proposito del tempo vissuto, ne va di quella “verticalità” che dovrebbe distinguere il salto etico, mnestico e intuitivo jankélévitchiano dall'inerzia dell'intervallo-durata. Ma l'istante è ancora in Jankélévitch sinonimo di discontinuità, e pertanto, di divisione

⁹³ Si confronti con il corso alla Sorbona sull'immediato (1959-1960) contenuto in L.-TH SOMME, *L'immédiat chez Bergson et Jankélévitch*, in *Bergson, Jankélévitch, Lévinas*, F. Bastiani (cur.), Manucius, Paris 2017, p. 180.

⁹⁴ V. JANKÉLÉVITCH, *Fauré-Fremiet (Philippe)*. *L'Univers non dimensionnel et la vie qualitative*, «Revue de Métaphysique et de Morale», 55 (1950), p. 100.

⁹⁵ ID., *Philippe Fauré-Fremiet (1889-1954)*, «Revue philosophique de la France et de l'Étranger», 80 (1955), p. 252.

⁹⁶ ID., prefazione a *Esquisse d'une philosophie concrète* (1954), in F. Schwab, P.-A. Gutkin-Guinfolleau, J.-F. Rey (cur.), *Vladimir Jankélévitch*, cit., p. 181.

quantitativa di ciò che è divenuto nell'estensione spaziale: sinonimo di un "taglio" verticale nell'*aeternum Nunc*, appunto. Si fatica a concepire come l'istante discontinuo possa passare dall'essere opposto all'essere del tutto omologabile all'eterogeneo bergsoniano: in Bergson il divenire irreversibile è continuo e intermittente, articolato da istanti discontinui, una successione di momenti eterogenei compenetrati che insieme assomigliano e differiscono⁹⁷. Gli istanti infiniti e infinitesimali realizzano comunque il passaggio dall'astratto al concreto, come in Leibniz il concetto di limite matematico e di divisibilità all'infinito autorizza a postulare una discontinuità nel continuo: gli istanti, cambiamenti qualitativi, si fondono in un'unica continuità complessiva, l'immobilità si risolve in movimento, come in Debussy l'impressionismo non è che la risultante di un impercettibile *pointillisme*. È vero che è con Bergson che Jankélévitch può pensare il tragico senza nichilismo, ma non perché Jankélévitch come Bergson escluda il "nulla" e la "morte", ma perché questi problemi sono accolti e riassorbiti all'interno di una durata tutto sommato continua, sia pure nelle sue discontinuità, nei suoi vuoti, nei suoi silenzi. Sono proprio queste discontinuità che, benché non accentuate in Bergson, consentono la propulsione della vita⁹⁸.

⁹⁷ Cfr. V. JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 2011, p. 279. Questa posizione non è così diversa da quella continuista sartriana. Tra il "prima" e il "dopo" è data una relazione di identità e differenza: se il "prima" fosse meramente identico al "dopo" non si darebbe percezione di successione irreversibile, ma solo permanenza, e lo stesso accadrebbe se ne differisse radicalmente. Sartre introduce una dissonanza nella melodia ininterrotta: la puntualità dell'istante impedisce alla temporalità originaria di dissolversi nel flusso di una coscienza continuamente e pienamente presente a sé, mentre il nulla collegando separa gli "adesso". Cfr. J.-P. SARTRE, *L'essere e il nulla*, tr. it. di G. del Bo, Il Saggiatore, Milano 1984, pp. 180-194.

⁹⁸ Quello di Jankélévitch è un pensiero post-nichilistico nella misura in cui riconosce il ruolo positivo del limite. Cfr. S. ZACCHINI, *Le "logos" du silence: la philosophie de la musique de Jankélévitch*, in F. Schwab e J.-M. Rouvière (cur.), *Vladimir Jankélévitch. L'empreinte du passeur*, Le Manuscrit, Paris 2007, pp. 183-186.

Capitolo 7. Postilla

Sarei tentato di parlare di “criticismo estetico” in Jankélévitch. Certo, la definizione potrebbe sconcertare chi rammentasse il rifiuto di Kant da parte di Bergson, dei bergsoniani russi e dello stesso Jankélévitch. La critica kantiana della ragione non sarebbe servita ad altro che a riavvalorare un corretto uso della ragione per la fondazione delle scienze positive. Il soggetto trascendentale è disgraziatamente isolato dal reale in sé. L’interdizione della metafisica impedisce di andare alle fonti della vita, come sarà intesa da Nietzsche e da Simmel. Si attende ora che il meteorite dell’intuizione faccia breccia dal soffitto della necessità aprioristica. Nondimeno, come la Critica kantiana, stabilendo i limiti della ragione, aveva come principale obiettivo quello di demarcare uno spazio di inconoscibilità rispetto all’invasività dei lumi della conoscenza intellettuale dialetticamente progressivo-cumulativa – segnatamente lo spazio noumenico delle verità di fede – così anche la Critica jankélévitchiana è qui per indicarci i limiti del linguaggio, in particolare del sapere scientifico e filosofico, rispetto a ciò che essendo irriducibilmente azione e fare creativo può essere solamente *mostrato* come esperienza di un “non-so-che” inclassificabile. Di fronte all’intrusività del *logos* intende cioè circoscrivere con la musica una zona di ineffabilità che, colta immediatamente dall’intuizione, possa preservare la purezza spirituale dalla sua oggettivazione: «è lo spazio sacro, il recinto ludico dell’arte, il cui contorno chiuso delimita nell’oceano delle azioni serie l’isola incantata delle chimere» (MI, 107). Di queste azioni la musica non vuole essere che una piacevole accompagnatrice, aborre come la morte stessa l’idea di produrre apprezzabili effetti utilitaristici volgarmente capitalizzabili dall’odierna società industriale.

In *Debussy et le mystère*, il mistero non è un enigma matematico da risolvere né un indovinello logico da sciogliere né un arcano da scoprire: privo di problematicità (si ricordi la sentenza di Wittgenstein: «la soluzione del problema della vita si scorge allo sparire di esso»), sul mistero non c’è nulla di determinato da dire, da speculare positivamente o da insegnare con pretese apodittiche o dogmatiche, archiviabili una volta per tutte a discapito del dinamismo vitale di una incessante ricerca. Ma è compreso come dramma vissuto. Una scienza è fondata a condizione che tratti i segreti come segreti e rispetti i misteri come misteri, senza invadere campi in cui il limitato sapere umano non è di casa, pretendendo di spiegare un mistero come se fosse un segreto, di “decifrarlo”, come tentò l’illuminista Benito Jerónimo Feijoo. Ma l’indiscreta smania di sapere, la *vana curiositas* dello scienziato, ha l’ambizione di essere totalizzante. La superba e illimitata brama di dominio (*hybris*) non sopporta che esista qualcosa che non si possa attingere, come la morte e lo *charme*. La morte non può essere pensata direttamente per ciò che è (un nulla), né pertanto si impara a morire. Non servono a nulla i *Memento*

mori e le mortificazioni, non ci si può preparare a ciò che non si è mai fatto prima, di cui non si ha mai avuto esperienza. Dall'infanzia all'ultimo giorno di vecchiaia, affrontare la morte significa improvvisare. Sul modello del *velle non discitur* stoico sarebbe il caso di dire: *mori non discitur*. Se il bisogno teoretico dell'uomo è spesso abusivo e distruttivo, riconoscere «il mistero, invece, ci conduce alla genuflessione» (DM, 14). Ci conduce al rispetto di ciò che è *sacer*, di ciò che si rivela, letteralmente, “inviolabile”, *mysterium tremendum et fascinans*. Secondo la differenza ontologica, «esso non è più, come il segreto, una cosa, una *res*, ma un'atmosfera del nostro destino e, letteralmente, un sacramento». Questo mistero – lo si è ripetuto – «è lo specifico della musica» (DM, 14).

Un rilievo critico che si può muovere al Nostro è la sua tendenza, ultimo retaggio forse della metafisica classica, a considerare una fantomatica *Musica in sé*, capace di esprimere la realtà ultima e il fondo di tutta l'esistenza umana astrattamente dalle contingenze storiche e culturali. Ciò è forse l'esempio di una tendenza alla destoricizzazione del resto tipica di molta estetologia moderna e dell'esistenzialismo dopo Husserl, nonostante Dilthey e Simmel. Ma la normalità non deve fungere da alibi: associando un valore universale a un campo assai ristretto del panorama musicale europeo, Jankélévitch rischia di restituire una “deontologia estetica” istruente su che cosa è e come dovrebbe essere (sempre) la musica, nel momento in cui distingue, in base alla sua unica sensibilità e gusto, una musica autentica da una musica inautentica. Quest'ultima – tutta la musica barocca, classica e romantica fino a Chopin e la successiva musica austriaco-tedesca, compresi i suoi imitatori – sarebbe da censurare incontrovertibilmente per presunte ragioni di decenza morale, ragioni in realtà dettate da un'anacronistica attribuzione di responsabilità a un'intera cultura (la cultura tedesca *in toto*) di eventi politici più circostanziati, come l'ascesa del nazismo. Attribuzione fallace, probabilmente post-traumatica. Da questo *bias* consegue una discutibilissima mescolanza della retorica, dei sistemi filosofici e della musica da concerto – di tutta la cultura dell'espressione – con la propaganda dei regimi totalitari, improntata a esibizione e grandezza. Ma come la musica classica strumentale non può essere paragonata agli sviluppi del *logos*, in virtù della sua portata asemantica e sovrarappresentazionale, così neppure si può assimilare a un procedimento meccanico: purché non scada in criptici simbolismi numerologici e in giochi visivi, essa obbedisce a uno sviluppo organico semplicemente *diverso*, la cui “ciclotimia” appare in massima misura vitale.

La destoricizzazione emerge dalla prima pagina de *La vie e la mort*, in cui il pessimismo di Debussy non è rapportato neanche menomamente alla temperie culturale della Parigi di fine secolo, alla nevrastenia e allo spleen spesso ostentati dagli intellettuali atei dopo Schopenhauer e Baudelaire. Il Debussy della maturità è presentato come un personaggio miracolosamente avulso da influenze sociali, del tutto originale, profeta di una improbabile «sofferenza pura» (DM, 23), della Sofferenza

in sé, comune per natura a tutta l'umanità: «l'intuizione propriamente debussista non deve essere confusa con l'insieme dei temi lirici e dei metafisici luoghi comuni che formano, se vogliamo, la “filosofia” dell'epoca, e che ritroviamo più o meno in tutti i poeti di fine XIX secolo» (VMMD, 23). Contrariamente a ogni “ermeneutica universalistica”, come la definirebbe Leonard Meyer, sarebbe più ragionevole, ma non perciò riduttivo né triviale, considerare la musica come specchio di un'epoca specifica, come l'espressione più acuta e penetrante dello *Spirito* collettivo del tempo, limpidissima testimonianza di un divenire storico in cui si succedono verità assolute e non raffrontabili a distanza né classificabili su scala di primato. Verità paradossalmente accidentali, contraddittorie, varianti secondo il mutare dell'immanente struttura socio-economica, come insegnerebbe Adorno¹. Anche Dewey in *Art as experience* (1934) esortava a calare l'arte nelle pratiche della vita e dell'ambiente sociale. Solo di rado si riconosce che «la condizione dell'uomo *nella sua modernità* [c.n.] è la dissonanza» (QPI, 96) e che «Debussy, lui, est vraiment le miroir de son époque. Ravel aussi»². A Berlowitz: «le sue musiche appartengono tutte al XIX e al XX secolo. Lei non cita quasi mai i musicisti dei secoli precedenti, come se la musica per lei avesse inizio con Chopin»³, Jankélévitch risponde:

la musica è per me (sottolineo “per me” e non obbligo nessuno a pensarla allo stesso modo) la forma per eccellenza della modernità; e uno degli elementi di questa modernità è, paradossalmente, la nostalgia. Prima del XIX secolo, la musica non si preoccupa affatto di ritrovare i paradisi perduti, né di risvegliare l'infanzia perduta, o di rianimare il tempo trascorso, o di commuovere il cuore con le delizie del *Mai-più*... Essa ignora la dolcezza straziante delle consolazioni; non è tormentata da rimpianti né ossessionata dalle nostalgie che lacerano interiormente l'uomo moderno. (QPI, 175).

Atteso ciò, se la verità per un bergsoniano consiste unicamente nell'irreversibilità del tempo percepita come ricordo di ciò che non è più e che non tornerà mai più, e se soltanto la modernità, a partire da

¹ Contestualmente al diffondersi del futurismo, l'interesse di incarnare lo spirito del secolo era anche di Debussy: «non abbiamo ancora forse trovato la forma lirica che risponda allo spirito attuale». C. DEBUSSY, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, E. Restagno (cur.), tr. it. di A. Battaglia, il Saggiatore, Milano 2018, p. 225. «Il nostro dovere non è invece forse quello di trovare la formula sinfonica che la nostra epoca esige, quella che i progressi, le audacie e le conquiste moderne reclamano? Il secolo degli aeroplani ha diritto alla sua musica. Che non si permetta che i difensori della nostra arte siano bloccati all'ultima fila dell'esercito dei ricercatori; che siano distanziati dal genio dei tecnici». *Ivi*, pp. 231-232. E Baudelaire in *Le peintre de la vie moderne* (1863): «per il perfetto curioso, per l'osservatore appassionato», in particolare per l'artista, «è un immenso godimento eleggere come domicilio la folla, l'ondeggiante, il movimento, il fuggitivo e l'infinito. Essere fuori di casa e ciò non pertanto sentirsi in casa propria [...]. Parimenti l'innamorato della vita universale entra nella folla come in un immenso serbatoio di elettricità. Lo si può pertanto paragonare a uno specchio altrettanto immenso quanto questa folla; a un caleidoscopio fornito di coscienza, che, ad ogni movimento, rappresenta la vita molteplice e la grazia mobile di tutti gli elementi della vita. È un io insaziabile del *non io*, che, ad ogni istante, lo rende e l'esprime in immagini più vive della vita stessa, sempre instabile e fuggitiva». C. BAUDELAIRE, *L'arte romantica*, in *Charles Baudelaire. Critico d'arte*, Bottega di Poesia, Milano 1923, p. 247.

² Intervista in *Présence de Vladimir Jankélévitch. Le charme et l'occasion*, F. Schwab (cur.), Beauchesne, Paris 2010, p. 386.

³ E ancora: «sembra che per lei la storia della musica si concentri nella storia della ferita che la musica ha inferto a se stessa: come se tutto potesse avere inizio solo nel momento in cui la musica, cedendo al serpente, assaggia il frutto proibito della dissonanza e del cromatismo...» (QPI, 177).

Chopin, è arrivata a cogliere questa verità esprimendo la nostalgia nelle arti e nella musica, allora la musica moderna può essere la sola vera musica, in quanto conforme a quella verità prestabilita. Ora, ci si sbaglierebbe di grosso a ritenere che le dissonanze della nostalgia appartengano solo ai moderni: la nostalgia è stata provata ed espressa, in modo incommensurabilmente *diverso*, dai compositori di ogni tempo. La reale differenza è, tutt'al più, che l'umor nero contemporaneo non è generalmente redento da una speranza di fede, e si chiude nel trauma irrisolto. Inoltre, la cultura non è espressione dell'Uomo, di qualsiasi uomo sia pure di un certo periodo storico, ma di intellettuali: la serenità di solito ispirata dall'arte classica, per esempio, non ha quasi nulla a che vedere con il sentire dell'uomo comune, appartenente al misero volgo, ma è il sentire di una intelligenza che durante l'*Ancien Régime* godeva della sicurezza della corte e di un ricco mecenatismo, prima di "decadere" ai ranghi del sottoproletariato urbano.

Furono due gli eventi destinati a imprimere una radicale cesura nel linguaggio artistico e musicale: il Romanticismo e la Rivoluzione Francese. Le due guerre incupirono ulteriormente l'arte, parallelamente alla crisi delle certezze e dei valori tradizionali. Ma come la nostalgia o «la dolcezza delle consolazioni», nonché l'infrazione stessa della bellezza, non sono una portentosa scoperta di Chopin (si pensi, solo a titolo di esempio, alle più sublimi e intime sonate per pianoforte di Beethoven e di Schubert), così l'improvvisazione, il virtuosismo, la polifonia e la tecnica dell'interruzione dello sviluppo, che costituiscono la plurivoca e polivalente imprevedibilità del divenire discontinuamente continuo bergsoniano, sono tratti caratterizzanti già la musica barocca dopo l'introduzione del sistema tonale a partire dal XVII secolo⁴. Come dice Migliaccio, la *verve* imprevedibile si addice altrettanto bene alla Sonata quanto alla Variazione. Una Sonata può risultare persino più libera e trasgressiva di un Notturmo o di una Romanza. L'improvvisazione ha caratteristiche ben diverse da quelle attribuite da Jankélévitch, che ne fa «uno sviluppo di un istante iniziale privilegiato», quando invece «la pratica concreta dimostra che l'energia dell'improvvisatore avanza e cresce man mano che la musica procede; il musicista», in altri termini, «inizia a percorrere una strada, dapprima vaga e imprecisa, poi sempre più trascinante 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»⁵.

⁴ Cfr. E. LISCIANI-PETRINI, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 22-23, 64-65: «in vero già nel siderale, trasparente linguaggio musicale di Mozart fanno il loro ingresso qua e là sonorità "brutali" e "aspre" [...] come pure improvvisate rotture del ritmo»: «di fatto è nell'ultimo Beethoven che, come sottolinea intensamente Thomas Mann» (il Mann del *Doktor Faust* che riflette sull'Op. 111) «inizia l'*Abschied*, il "grande e spettrale" commiato – l' "Addio" – alla musica tradizionale». Spettrale anche perché qui, «nello "sconvolgimento" della forma artistica tradizionale messo in atto è contenuta la perdita – il "lutto" – di un'intera visione ontologica» che per secoli accompagnò la civiltà europea.

⁵ C. MIGLIACCIO, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, Cuem, Milano 2000, p. 179.

Come non cogliere l'ineffabile, o meglio il sublime, l'incommensurabile, anche in Bach e nel terzo stile di Beethoven come ci è rivelato da Hoffmann e dagli scritti postumi di Adorno degli anni '30? «Questa tecnica del “brandello” sonoro inframmezzato di silenzi che era stata inaugurata magistralmente, anche se in modo sporadico, da Beethoven nel Finale della *Marcia funebre* dell'*Eroica*, viene da Debussy innalzata a simbolo di dissoluzione e di distruzione»⁶. Non dimentichiamo Bloch in *Spirito dell'utopia*: il *lied* aperto è già nell'Opera d'azione corale di Beethoven. Pur ritenendo che abbia ancora a venire la musica capace di mettere in scena il «grande Io spirituale», Bloch sottolinea l'importanza della forma Sonata, del ritorno del tema progressivamente arricchito e trasfigurato dallo sviluppo temporale come successione e trama di relazioni. Come dimenticare poi la semplicità e l'innocenza infantile di Palestrina e di Mozart? O si vuole vedere nel nuovo Orfeo, così amato da Karl Barth, qualche compiacenza troppo diletta che lo avrebbe fatto ricadere su formule usate e abusate? Il suo ottimismo non è forse massimamente vitale e bergsoniano? Come ignorare, dall'altro lato, il Quartetto delle Dissonanze, le interruzioni nella Fantasia in D minore o, ancora, l'Adagio in Si minore? E ancora: che dire dell'improvvisazione jazzista? O di Alban Berg, “maestro del minimo passaggio”? Che dire del *Lied* di Schubert, *Der Wanderer*? E degli *Impromptus*? Dell'ironia dissacratoria di un Mahler? Come rileva la pianista e concertista Anne Queffélec in un dialogo immaginario con il defunto amico filosofo, anche la bellezza della musica classica affratella l'umanità: come il *Leiermann* di Schubert, che anticipa i *Pas sur la neige* con i suoi pianissimo, come l'Arietta del Beethoven op. 111, che estasiò Bergson alla fine della sua vita, come il Quintetto di Mozart che ispirò l'Adagio del concerto in Sol di Ravel, come i preludi e le fughe di Bach che hanno perseguitato Chopin per tutta la vita⁷.

Sotto questo e moltissimi altri aspetti, vi è un invisibile filo di continuità tra la musica classico-romantica e la musica prediletta da Jankélévitch. Non a caso Debussy non nutriva alcun rancore verso la musica tedesca in quanto tedesca: egli ammirava Johann Sebastian Bach, amava affettuosamente W. A. Mozart, stimava Carl Maria von Weber e Beethoven. «Il bersaglio polemico di Debussy non è dunque la musica tedesca in sé, ma l'atteggiamento di sottomissione dei musicisti francesi, colpevoli di dimenticare le proprie tradizioni [nazionali] incarnate in personaggi come Couperin e Rameau»⁸.

⁶ M. IMBERTY, *Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano*, in «Nuova rivista Musicale Italiana», XXI (1987), p. 393.

⁷ Cfr. A. QUEFFÉLEC, *En blanc et noir*, in F. Schwab, P.-A. Gutkin-Guinfolleau, J.-F. Rey (cur.), *Vladimir Jankélévitch*, cit., pp. 136-138.

⁸ E. RESTAGNO, *Finalmente*, prefazione a C. DEBUSSY, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, cit., p. 21. Cfr. C. DEBUSSY, *ivi*, pp. 92-95, 99: «dispiace, comunque, che la musica francese abbia seguito per troppo tempo strade che la allontanavano perfidamente da quella *clarté* nell'espressione, da quella precisione e concisione nella forma che sono qualità specifiche e significative del genio francese. – Conosco benissimo la teoria del libero scambio in arte e quali apprezzabili risultati essa ha dato, ma ciò non scusa l'aver dimenticato completamente la tradizione inscritta nell'opera di Rameau, ricca di inventive in tutti i sensi, inventive quasi uniche...». Dopo la logica armonica di Rameau non si ebbe più una tradizione veramente francese, rimpiazzata da importazioni straniere, per quanto grandi e geniali (Gluck, Liszt, Wagner, Strauss).

Infatti sul *Mercur de France* (gennaio 1903) scrive: «l'influenza tedesca ha effetti nefasti solo sugli spiriti suscettibili di essere addomesticati, o meglio su quelli che intendono la parola influenza nel senso di "imitazione"». Wagner stesso non è che «un mirabile documento sull'inutilità delle formule: il *Parsifal*... geniale confutazione della *Tetralogia*»⁹. Dopo l'infatuazione wagneriana contratta in gioventù, Debussy riconobbe che Wagner fu un grande artista, ma non un vero "musicista della vita". Invece il mistero di Debussy risiede qui, nel presagio del Destino, di una fine tragica quanto beffarda. Dopo una vita trascorsa nella malattia, nella povertà e in relativa oscurità, Claude Debussy morì prematuramente il 25 marzo 1918, mentre la sua Parigi, a cui diede l'afflato più vivo, veniva bombardata dai tedeschi, quei tedeschi che ne avevano invaso la musica. I violenti colpi di cannone dovevano suonare – nell'eco smorente di chi si allontana – come diabolicamente ironici rispetto alla volatile delicatezza di quegli spartiti, al pudore di quelle impressioni evanescenti e penombrali, inframmezzate di silenzi e di estasi contemplative, belle e sinistre come i sogni della *Belle époque* e *charmantes* come i misteri rosacroci. Preludio allora, forse, a una *décadence* vertiginosa come lo scoppio di una Grande Guerra. Con lui si spegneva l'epoca delle Sirene. Affogando negli abissi.

Cfr. *ivi*, pp. 194-195, 200-201, 211-212, 275. Cfr. *ivi*, p. 217: «ritroviamo il *nostro gusto*, non perché sia andato perso, ma perché lo abbiamo soffocato sotto nordici piumoni. Sarà il nostro miglior sostegno nella lotta da intraprendere contro i Barbari, diventati ancora più feroci da quando [correva l'anno 1913] hanno incominciato ad acconciarsi i capelli con la riga in mezzo». Debussy riconosceva dall'altro lato che la tecnica dell'*arabesque*, da lui spesso impiegata, si deve alla musica rinascimentale e ancor di più a Bach: «malgrado la severa disciplina che questo grande maestro imponeva alla Bellezza, essa ha potuto muoversi con tutta quella libera fantasia sempre rinnovata che ancora oggi stupisce». *Ivi*, p. 52.

⁹ *Ivi*, p. 80.

Bibliografia

All'interno della bibliografia primaria, si è preferito distinguere le Opere dell'Autore (Vladimir Jankélévitch), ordinate cronologicamente nella sottosezione «Fonti», dalle Opere di altri Autori di contesto, elencati invece in ordine alfabetico nella sottosezione «Altri testi». Tra le due sottosezioni, e in stretta correlazione con le fonti autoriali, è stata collocata la bibliografia secondaria di riferimento. N.B.: La presente bibliografia comprende unicamente i testi espessamente citati nel corso del libro.

1. Fonti

1925, *Georg Simmel, philosophe de la vie*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», T. 32 No. 2 (Avril-Juin 1925), pp. 213-257 & No. 3 (Juillet-Septembre 1925), pp. 373-386, Presses Universitaires de France, Paris 1925; poi pref. di G. Simmel, *La Tragédie de la culture et autres essais*, Rivages, Paris 1988; *Georg Simmel. Filosofo della vita*, in AA.VV., *Seminario. Letture e discussioni intorno a Lévinas, Jankélévitch, Ricoeur*, a cura di L. Boella, Unicopoli, Milano 1988, pp. 183-239; poi riedito da Mimesis, a cura di Laura Boella, Milano 2013.

1928, *Prolégomènes au bergsonisme*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», (35)1928, 4, pp. 437-490.

1929, *Franz Liszt et les étapes de la musique moderne*, in «Musique», n. 4, pp. 701-706 e pp. 898-907.

1931, *Henri Bergson*, 1° ed., Félix Alcan, Paris; 2° ed. aum., PUF, Paris 1959; 3° ed., ivi, 1975; 4° ed., ivi, 1989; trad. it. di G. Sansonetti, Morcelliana, Brescia 1991.

1933, *Les deux sources de la morale et de la religion d'après Bergson*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», T. 40, No. 1 (Janvier-Mars 1933), pp. 101-117; Presses Universitaires de France, Paris 1933.

1933, *L'Odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, Félix Alcan, Paris; 2° ed., préface de X. Tilliette, L'Harmattan, Paris 2005.

1933, *Valeur et signification de la mauvaise conscience*, 1° ed., Félix Alcan, Paris; 2° ed. aum., *La Mauvaise Conscience*, PUF, Paris 1939; 3° ed., *La Mauvaise Conscience*, Aubier-Montaigne, Paris 1966; poi in *Philosophie morale*, Flammarion, Paris 1998, pp. 40-201; *La cattiva coscienza*, a cura di D. Discipio, Dedalo, Bari 2000.

1936, *L'Ironie*, 1° ed., Félix Alcan, Paris; *L'Ironie ou la bonne conscience*, 2° ed., PUF, Paris 1950; trad. it. di F. Canepa, *L'ironia*, Il Melangolo, Genova 1987.

- 1939, *De l'ipséité*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», (2)1939, 5, pp. 21-24; poi in *Premières et Dernières pages*, cit., pp. 177-198; poi in trad. it., *L'ipseità e il «quasi-niente»*. *Due scritti di filosofia teoretica*, a cura di Gianluca Valle, Edizioni Solfanelli Chieti, 2017.
- 1949, *Debussy et le Mystère*, La Baconnière, Neuchâtel; trad. it. di C. Migliaccio, *Debussy e il mistero*, a cura di E. Lisciani Petrini, Il Mulino, Bologna 1991; SE, Milano 2012; ripreso in *Debussy et le Mystère de l'instant*, t. II della raccolta *De la musique au silence*, Plon, Paris 1976.
- 1949, *Traité des vertus*, 1° ed., Bordas, Paris; 2° ed. aum., tomo I: *Le sérieux de l'intention*, Bordas-Mouton, Paris 1968; 3° ed., Flammarion, Paris 1984; tomo II: *Les Vertus et l'Amour*, Bordas, Paris 1970; 3° ed., Flammarion, Paris 1986; tomo III: *L'innocence et la méchanceté*, Bordas-Flammarion, Paris 1972; 3° ed., Flammarion, Paris 1986; trad. it. parziale di E. Klarsy Imberciadori, *Trattato delle virtù*, a cura di F. Alberoni, Garzanti, Milano 1987.
- 1950, *Fauré-Fremiet (Philippe)*. *L'Univers non dimensionnel et la vie qualitative* in *Revue de Metaphysique et de Morale*, Jan 1, 1950 n. 55, pp. 99-100.
- 1953, *Mystique et dialectique chez Jean Wahl*, in «Revue de Métaphysique et Morale», 58(1953), n. 4, pp. 423-431.
- 1954, *Philosophie première. Introduction à une philosophie du «Presque»*, PUF, Paris; 2° ed., PUF, Paris 1986; trad. it. del capitolo *La via Negativa*, di G. Gabetta, in “aut aut”, 1987, 219, pp. 21-42; trad. di F. Fogliotti, *Filosofia prima. Introduzione a una filosofia del “quasi”*, a cura di L. Saviani, Moretti&Vitali, Bergamo 2020.
- 1955, *Philippe Fauré-Fremiet (1889-1954)*, in «Revue philosophique de la France et de l'Étranger», 1955 n. 80, pp. 251-252.
- 1957, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, PUF, Paris; 2° ed. aum., 3 voll., Seuil, Paris 1980; trad. it. di C. Bonadies, *Il non-so-che e il quasi niente*, Marietti, Genova 1987; 2° ed. a cura di E. Lisciani-Petrini, Einaudi, Torino 2011.
- 1961, *La Musique et l'Ineffable*, Armand Colin, Paris; 2° ed., Seuil, Paris 1983; a cura di E. Lisciani Petrini, *La musica e l'ineffabile*, Tempi Moderni, Napoli 1985 e Bompiani, Milano 1998, 2001.
- 1963, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Aubier-Montaigne, Paris; 2° ed., Aubier-Montaigne, Paris 1976; poi in *Philosophie morale*, Flammarion, Paris 1998; trad. it. di C. Bonadies, *L'avventura, la noia, la serietà*, introduzione di E. Lisciani-Petrini, Marietti, Genova 1991.
- 1966, *La Mort*, Flammarion, Paris; 2° ed., Flammarion, Paris 1977; *La morte*, a cura di E. Lisciani-Petrini, Einaudi, Torino 2009.
- 1968, *La Vie et la Mort dans la musique de Debussy*, La Baconnière, Neuchâtel; poi ripreso in *Debussy et le Mystère de l'instant*, t. II della raccolta *De la musique au silence*, Plon, Paris 1976.

- 1971, Prefazione a S. Jarocinski, *Debussy: impréssionisme et symbolisme*, Seuil, Paris; *Debussy, Impressionismo e simbolismo*, trad. it. di M. G. D'Alessandro, Discanto, Fiesole 1980.
- 1974 – 1979, *De la musique au silence*, raccolta comprensiva di:
- *Fauré et l'Inexprimable*, 1° ed., Plon, Paris 1974; 2° ed., Presses Pocket, Paris 1988.
 - *Debussy et le Mystère de l'instant*, 1° ed., Plon, Paris 1976; 2° ed., Plon, Paris 2019.
 - *Liszt et la Rhapsodie*, 1° ed., Plon, Paris 1979; *Liszt et la Rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, 2° ed., Plon, Paris 1989.
- 1974, *L'Irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris; 2° ed., 1983; 3° ed., 2011.
- 1977, *Debussy: Pelléas et Mélisande* (intervista), in «L'Avant-scène Opéra», n. 9, pp. 131-145.
- 1978, *Quelque part dans l'inachevé* (conversazione-intervista a V. Jankélévitch condotta da B. Bérlowitz), Gallimard, Paris; 2° ed., Gallimard, Paris 1987; trad. it. parziale del capitolo XVIII, “Vagabondo umorismo”, in R. Rezzo (a cura di), *Ridere la verità*, Cortina, Milano 1994, pp. 176-183; trad. it. parziale di M. Osti del capitolo XXI, “Il rumore del silenzio”, in “Tellus”, 1993, pp. 12-13; trad. it. di E. Lisciani-Petrini del capitolo II, in “aut aut”, 270 1995, pp. 15-22, e del capitolo XXII, pp. 105-111; trad. it. completa di V. Zini, *Da qualche parte nell'incompiuto*, a cura di E. Lisciani Petrini, Einaudi, Torino 2012.
- 1983, *La Présence lointaine, Albéniz, Séverac, Mompou*, Seuil, Paris.
- 1984, *Sources*, a cura di Françoise Schwab, Seuil, Paris; trad. it. parziale di D. Vogelmann, *La coscienza ebraica*, La Giuntina, Firenze 1986, 2° ed. 1995.
- 1988, *La Musique et les heures*, a cura di F. Schwab, Seuil, Paris.
- 1994, *Penser la mort?*, a cura di F. Schwab, L. Levi, Paris; 2° ed., L. Levi, Paris 2000; trad. it. a cura di E. Lisciani Petrini, *Pensare la morte?*, Cortina, Milano 1995.
- 1994, *Premières et Dernières pages*, a cura di F. Schwab, Seuil, Paris.
- 1995, *Une vie en toutes lettres (lettres à Louis Beauduc 1923-1980)*, a cura di F. Schwab, L. Levi, Paris.
- 1998, *Plotin, «Ennéades» I, 3. Sur la dialectique*, prefazione di L. Jerphagnon, a cura di J. Lagrée e F. Schwab, Le Cerf, Paris.
- 1998, *Liszt, rhapsodie et improvisation*, a cura di F. Schwab, Flammarion, Paris.
- 2017, *L'Enchantement musical. Écrits 1929-1983*, a cura di F. Schwab e J.-M. Brohm, Albin Michel, Paris.

2. Bibliografia secondaria

- Basset, M. (cur.) (1978). *Écrit pour Vladimir Jankélévitch*. Paris: Flammarion.
- Bastiani, F. (cur.) (2017). *Bergson, Jankélévitch, Lévinas*. Paris: Éditions Manucius.

- Bazzanella, E. (1994). *Tempo e Linguaggio. Studio sul pensiero di Vladimir Jankélévitch*. Milano: Franco Angeli.
- Boella, L. (cur.) (1988). *Seminario. Letture e discussioni intorno a Lévinas, Jankélévitch, Ricoeur*. Milano: Unicopli.
- Conca, C., *L'ineffabile musicale in Vladimir Jankélévitch*, in Bufalo R., Colonnello P. (cur.) (2000). *Arte, natura, storicità*. Napoli: Luciano Editore.
- De Montmollin, I. (2000). *La philosophie de Vladimir Jankélévitch. Sources, sens, enjeux*. Paris: PUF.
- Fotiade, R., & Schwab, F. (cur.) (2011). *Léon Chestov-Vladimir Jankélévitch: du tragique à l'ineffable*. Paris: Editions Universitaires Européennes.
- Grosos, Ph., *Vladimir Jankélévitch ou le charme des totalités allusives*, in Id. (2007). *Questions de système: Etudes sur les métaphysiques de la présence à soi*. Paris: L'Âge d'homme.
- Guanti, G. (1999). *Estetica musicale. La storia e le fonti*. Milano: La Nuova Italia.
- Imbert-Vier, B. (1995). Il favore dell'istante. *Aut aut*, 270, 23-30.
- Lévinas, E. (1992). *Vladimir Jankélévitch*, in Id., *Fuori dal Soggetto*, F. P. Ciglia (cur.). Genova: Marietti.
- Lisciani-Petrini, E. (2012). *Charis. Saggio su Jankélévitch*. Milano-Udine: Mimesis.
- Lisciani-Petrini, E. (cur.) (2009). *In dialogo con/En dialogue avec Vladimir Jankélévitch*. Paris: Vrin/Mimesis.
- Lisciani-Petrini, E. (2001). *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*. Torino: Einaudi.
- Lisciani-Petrini, E. (1983). *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*. Napoli: E.S.I.
- Lisciani-Petrini, E. (2015). *Vladimir Jankélévitch*, in A. Fabris (cur.), *Il pensiero ebraico del Novecento*. Milano: Carocci.
- Lisciani-Petrini, E. (1995). Vladimir Jankélévitch. Pensare al margine. *Aut aut*, 270, 5-13.
- Migliaccio, C. (2000). *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*. Milano: Cuem.
- Saviani, L., *Variazioni sul limite. Jankélévitch, o la vocazione all'alibi* in Leoni, F., & Maldonato, M. (cur.) (2002). *Al limite del mondo. Filosofia, estetica e psicopatologia*, Bari: Dedalo.
- Schwab, F., Gutkin-Guinfolleau, P.-A., & Rey, J.-F. (cur.) (2023). *Vladimir Jankélévitch*. Paris: Cahiers de L'Herne.
- Schwab, F. (cur.) (2010). *Présence de Vladimir Jankélévitch. Le charme et l'occasion*. Paris: Beauchesne.
- Schwab, F., & Rouvière, J.-M. (cur.) (2007). *Vladimir Jankélévitch. L'empreinte du passeur*, Paris: Le Manuscrit.

- Sini, C., & Vitiello, V., *Presentazione*, in Jankélévitch, V. (1985). *La musica e l'ineffabile*, Napoli: Tempi Moderni.
- Tonon, A. (2014), *Tra istante e intervallo. Le oscillazioni di Jankélévitch*, Napoli-Salerno: Orthotes.
- Vizzardelli, S. (2003), *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Macerata: Quodlibet.
- Wahl, J. (1955). La philosophie première de Vladimir Jankélévitch. *Revue de Métaphysique et de Morale*, 60 (1-2), 161-217.

3. Altri testi

- Adorno, T. W. (1962). *Philosophie de la nouvelle musique*, tr. fr. di H. Hildenbrand e A. Lindenber. Paris: Gallimard.
- Adorno, T.W. (2009). *Teoria estetica*, F. Desideri e G. Matteucci (cur.). Torino: Einaudi.
- Agostino (2012). *Confessioni*, G. Reale (cur.). Milano: Bompiani.
- Agostino (2017). *La musica*, M. Bettetini (cur.). Milano: La Vita Felice.
- D'Angelo, P., & Velotti, S., (cur.) (2023), *Il "non-so-che". Storia di un'idea estetica*. Fano: Aesthetica.
- Ansermet, E. (1954). *L'esperienza musicale e il mondo d'oggi*, in *Dibattito sull'arte contemporanea*, tr. it. di F. Salvatorelli. Milano: Edizioni di Comunità, 35-37.
- Aristotele (2011). *Fisica*, R. Radice (cur.). Milano: Bompiani.
- Aristotele (2004). *Metafisica*, R. Reale (cur.). Milano: Bompiani.
- Bachelard, G. (2010). *La dialettica della durata*, D. Mollica (cur.). Milano: Bompiani.
- Bachelard, G. (2010). *L'intuizione dell'istante – La psicoanalisi del fuoco*, tr. it. di M. Bianchi. Bari: Dedalo.
- Bachelard, G. (2015). *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, trad. di C. Hemsì e C. Peduzzi. Milano: Red Edizioni.
- Bahnsen, J.F.A. (1872). *Zur Philosophie der Geschichte*, Berlin: Carl Duncker's Verlag.
- Bahnsen, J.F.A. (1877). *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen*, Lauenburg: F. Ferley.
- Barth, K. (2002). *L'Epistola ai Romani*, G. Miegge (cur.). Milano: Feltrinelli.
- Bataille, G. (1976). *L'eroticismo*, P. Caruso (cur.). Milano: Mondadori.
- Baudelaire, C. (1923). *L'arte romantica*, in *Charles Baudelaire. Critico d'arte*, a cura della Rivista «L'Esame». Milano: Bottega di Poesia.
- Baudelaire, C. (2008). *Lo Spleen di Parigi*, F. Rella (cur.). Milano: Feltrinelli.
- Baudelaire, C. (2014), *I fiori del male*, A. Prete (cur.). Milano: Feltrinelli.

- Bayer, R. (1933), *Esthétique de la grâce*. Paris: Félix Alcan.
- Bayer, R. (1953), *Essais sur la methode en esthétique*. Paris: Fammarion.
- Becker, O. (1995). *L'Essere e la «praesentia»*, in S. Poggi, P. Tomasello (cur.), *Martin Heidegger. Ontologia, fenomenologia, verità*. Milano: LED.
- Becker, O. (1998). *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista. Una ricerca ontologica nell'ambito del fenomeno estetico*, V. Pinto (cur.). Napoli: Guida.
- Benveniste, É. (2010). *Problemi di linguistica generale*, tr. it. di M. V. Giuliani. Milano: Il Saggiatore.
- Berdjaev, N. (2010). *Schiavitù e libertà dell'uomo*, E. Macchetti (cur.). Milano: Bompiani.
- Bergson, H. (1986). *Oevres. Édition du centenaire*, PUF, Paris 1970; *Opere 1889-1896*, P. Rovatti (cur.). Milano: Mondadori.
- Bergson, H. (2000). *Pensiero e movimento*, tr. it. di F. Sforza. Milano: Bompiani.
- Bespaloff, R. (2022). *L'eternità nell'istante*, vol. 1, C. Guarnieri e L. Sanò (cur.). Roma: Castelvecchi.
- Bichat, M. F. X. (1823). *Ricerche fisiologiche intorno alla vita ed alla morte*. Pavia: Fusi.
- Blanchot, M. (1975). *Lo spazio letterario*, tr. it. di G. Zanobetti. Torino: Einaudi.
- Bloch, E. (1992). *Spirito dell'utopia*, V. Bertolino e F. Coppelotti (cur.): Firenze: La Nuova Editrice.
- Bloch, E. (1994). *Il principio Speranza*, E. De Angelis e T. Cavallo (cur.), introd. di R. Bodei. Milano: Garzanti.
- Bodei, R. (2000). *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*. Bari: Laterza.
- Bohme, J. (2008). *Aurora nascente*, C. Muratori (cur.). Milano: Mimesis.
- Bortolotto, M. (1969). *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*. Torino: Einaudi.
- Bouhours, D. (2003). *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, B. Beugnot e G. Declereq (cur.). Paris: Honoré Champion.
- Bowie, A. (2007). *Music, Philosophy, and Modernity*. New York: Cambridge University Press.
- Bréhier, E. (1912). *Schelling*. Paris: Alcan.
- Bréhier, E. (1919). L'idée du néant et le problème de l'origine radicale dans le néoplatonisme grec. *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4(26), 443-475.
- Bréhier, E. (1990). *La philosophie de Plotin*. Paris: Vrin.
- Bremond, H. (1925). *Le charme d'Athenes*: Paris: Bloud&Gay.
- Bremond, H. (1926). *La poésie pure*, con un saggio di Robert de Souza. Paris: Grasset.
- Brelet, G. (1949). *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris: PUF.
- Bruno, G. (2009). *Dialoghi filosofici italiani*, M. Ciliberto (cur.). Milano: Mondadori.
- Bruno, G. (2009). *Sigillus sigillorum*, in Id., *Opere mnemotecniche*, t. 2, M. Matteoli, R. Sturlese e N. Tirinnanzi (cur.). Milano: Adelphi.
- Buonarroti, M. (2001). *Rime*, E. Barelli (cur.). Milano: Rizzoli.

Bibliografia

- Burke, E. (2019). *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, G. Sertoli e G. Miglietta (cur.). Milano: Aesthetica.
- Cassou, J. (1954). *Trois poètes Rilke Milosz Machado*. Paris: Plon.
- Chesterton, G.K. (1995). *Ortodossia*. Brescia: Morcelliana.
- Cisbani, V (2012). *Umorismo e sublime in Jean Paul Richter*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Combarieu, J. (1910). La musique et la magie; étude sur les origines populaires de l'art musical; son influence et sa fonction dans les sociétés. *Journal des Savants*, 5, 231-233.
- Claudé, P. (1948). *Partage de midi*. Paris: Mercure de France.
- Clemente (1971). *Il Protrettico – Il Pedagogo*, M.G. Bianco (cur.). Novara: UTET.
- Croce, B. (1990), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, G. Galasso (cur.). Milano: Adelphi.
- Cunha, R.S. (2020). *Filosofia del ritmo portoghese. Seguito da uno studio di Gaston Bachelard sulla Ritmoanalisi di Lúcio Pinheiro dos Santos*, V. Pozzessere (cur.). Catania: A&G Cuecm.
- Cusano, N. (1988). *La dotta ignoranza – Le congetture*, G. Santinello (cur.). Meda: Rusconi.
- Cusano, N. (2004). *Il Dio nascosto*, a cura di L. Mannarino (cur.). Bari: Laterza.
- Cusinato, G. (1986-1987). Intuizione e percezione: Bergson nella prospettiva di Scheler. *Annali*, 8, 117-145.
- Dahlhaus, C. (1988). *Klassische und romantische Musikästhetik*, Niedernhausen: Laaber.
- Daniélou, A. (1959). *Traité de musicologie comparée*. Paris : Hermann.
- Daniélou, A. (1961). L'influence des phénomènes sonores sur le conditionnement de l'être humain, *L'âge nouveau*, 86-93.
- Daniélou, A. (1978). *Sémantique musicale : essai de psychophysiologie auditive*. Paris : Hermann.
- Dante, *Divina Commedia* (2021). A. M. Chiavacci Leonardi (cur.). Milano: Mondadori.
- Debussy, A.C. (2018). *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, F. Lesure e E. Ristagno (cur.), tr. it. di A. Battaglia. Milano: il Saggiatore.
- Debussy, A.C. (2012). *I bemolli sono blu. Lettere 1884-1918*, F. Lesure (cur.), tr. it. di M. Premoli. Milano: Archinto.
- Delacroix, H. (1927). *Psychologie de l'art, essai sur l'activité artistique*. Paris: Félix Alcan.
- De la Cruz, J. (1993). *Obras completas*, J. V. Rodríguez e F. R. Salvador (cur.). Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Enciclopedia Italiana.
- Deleuze, G. (2002). *Un manifesto di meno*, in C. Bene, *Sovrapposizioni*, J. P. Manganaro (cur.). Macerata: Quodlibet.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Che cos'è la filosofia?*, C. Arcuri (cur.), tr. it. di A. De Lorenzis. Torino: Einaudi.
- Derrida, J. (2020). *Della grammatologia*, G. Dalmaso e S. Facioni (cur.). Milano: Jaca Book.
- Dewey, J. (2020). *Arte come esperienza*, G. Matteucci (cur.). Ariccia: Aesthetica.
- Dionigi (2011). *Mistica teologia e epistole I-V*, M. Andolfo (cur.). Bologna: ESD.
- Di Sales, F. (2011). *Trattato dell'amor di Dio*. Roma: Città Nuova.
- Eckhart (1985). *Sermoni tedeschi*, M. Vannini (cur.). Milano: Adelphi.
- Eckhart (1999). *Dell'uomo nobile*, M. Vannini (cur.). Milano: Adelphi.
- Epicuro (1996). *Lettere. Sulla fisica, sul cielo e sulla felicità*. Milano: Fabbri.
- Ermete (2005). *Corpus Hermeticum*, I. Ramelli (cur.). Milano: Bompiani.
- Fénelon, F. (2012). *Œuvres complètes*. Paris: Hachette Livre BNF.
- Filone (1828). *Opera omnia. Textus editus ad fidem optimarum editionum*. Lipsia: Schwickert.
- Florenskij, P. (1977). *Le porte regali. Saggio sull'icona*, E. Zolla (cur.). Milano: Adelphi.
- Foucault, M. (1986). *La pensée du dehors*. Cosenza: Fata Morgana.
- Foucault, M. (1998). *La nascita della clinica*, tr. it. di A. Fontana. Torino: Einaudi.
- Foucault, M. (2020). *L'ordine del discorso: e altri interventi*, tr. it. di A. Fontana. Torino: Einaudi.
- Fubini, E. (1973). *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*. Torino: Einaudi.
- Fubini, E. (1987). *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. Torino: Einaudi.
- Franzini, E. (1984). *L'estetica francese del Novecento*. Milano: Unicopoli.
- Freud, S. (1915). *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, tr. fr. di S. Jankélévitch. Paris: Payot.
- Freud, S. (1927). *Au-delà du principe de plaisir*, tr. fr. di S. Jankélévitch. Paris: Payot.
- George, S. (1968). *Werke*. Düsseldorf und München: Helmut Küpper.
- Gervais, F. (1958). La notion d'arabesque chez Debussy. *La Revue Musicale*, 241,2-23.
- Ghil, R. (2012). *Traité du verbe*. Paris: Ulan Press.
- B. Gracián, B. (2021). *Oracolo manuale e arte di prudenza*, A. Gasparetti (cur.). Milano: SE.
- Gregorio (2014), *Opere dogmatiche*, C. Moreschini (cur.). Milano: Bompiani.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosi*, M. Guareschi (cur.). Genova: Costa & Nolan.
- Guattari, F. (2024). *L'eterogenesi nella creazione musicale*, A.F. de Donato (cur.), premessa di M. Marassi e postfazione di A. Sarti. Napoli: Orthotes.
- Guénon, R. (2016). *Oriente e Occidente*, P. Nutrizio (cur.). Milano: Adelphi.
- Guyau, J.-M. (1994). *La genesi dell'idea di tempo*, D. Pacelli (cur.). Roma: Bulzoni.
- Guyau, J.-M. (2013). *L'Art au point de vue sociologique* (Éd. 1889). Paris: Hachette Livre BNF.
- E. Hanslick, E. (2007). *Il Bello musicale*, L. Distaso (cur.). Milano: Aesthetica.

Bibliografia

- Hegel, G. W. F. (1965). *Ästhetik*, vol. 2: Berlin: Aufbau-Verlag.
- Hegel, G. W. F. (1997). *Estetica*, N. Merker (cur.), tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro. Torino: Einaudi.
- Hegel, G. W. F. (2021). *Scienza della logica*, tr. it. di A. Moni. Bari: Laterza.
- Heidegger, M. (1987). *Che cos'è metafisica?*, in Segnavia, F. Volpi (cur.). Milano: Adelphi.
- Heidegger, M. (1988) *I problemi fondamentali della fenomenologia*, F.W. Herrmann e A. Fabris (cur.). Genova: Il Melangolo.
- Heidegger, M. (2013). *Il «Sofista» di Platone*, I. Schüssler (cur.), tr. it. di N. Curcio. Milano: Adelphi.
- Heidegger, M. (2014). *Introduzione alla metafisica*, pref. di G. Vattimo, tr. it. di G. Masi. Milano: Urgo Mursia.
- Heidegger, M. (2019). *Essere e tempo*, F. Volpi (cur.), tr. it. di P. Chiodi. Milano: Longanesi.
- Hoérée, A. (1982). *Debussy, musicien novateur*. Paris: Academie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts.
- Hoffmann, E.T.A (1988). *Schriften zur Musik. Singspiele*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Horkheimer, M. (2019). *La nostalgia del totalmente altro*. Brescia: Queriniana.
- Imberty, M. (1990). *Le scritture del tempo: semantica psicologica della musica*, tr. it. di D. Zazzi, M. Baroni (cur.). Milano: Unicopli.
- Imberty, M. (2014). *Musica e metamorfosi del tempo. Da Wagner a Boulez: un percorso fra musica, psicologia e psicanalisi*, B. Landini (cur.). Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Jaeger, W. (2003). *Paideia*, tr. it. di L. Emery e A. Setti, introd. di G. Reale. Milano: Bompiani.
- James W. (2009). *Saggi sull'empirismo radicale*, L. Taddio e A. Colombo (cur.), postfazione di R. Ronchi. Milano: Mimesis.
- Jarocinski, S. (1980). *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, M. G. D'Alessandro (cur.). Napoli: Discanto.
- Jaspers, K. (1995). *La filosofia dell'esistenza*, G. Penzo (cur.), tr. it. di U. Penzo Kirsch. Bari: Laterza.
- Kandinskij, V. (1974). *Dello spirituale nell'arte*, in *Tutti gli scritti*. Milano: Feltrinelli.
- Kant, I. (2000). *Scritti precritici*, A. Pupi (cur.). Bari: Laterza.
- Kant, I. (2003). *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, L. Novati (cur.). Milano: Fabbri.
- Kant, I. (2004). *Critica della ragion pura*, C. Esposito (cur.). Milano: Bompiani.
- Kant, I. (2015). *Critica del giudizio*, M. Marassi (cur.). Milano: Bompiani.
- Keats, J. (2019). *Opere*, N. Fusini (cur.). Milano: Mondadori.
- Kierkegaard, S. (1983). *Diario 1848-1849*, C. Fabro (cur.). Brescia: Morcelliana.
- Kierkegaard, S. (1995). *Sul concetto di ironia in costante riferimento a Socrate*, D. Borso (cur.). Milano: Rizzoli.

- Kierkegaard, S. (1999). *Timore e tremore: lirica dialettica di Johannes de Silentio*, F. Fortini (cur.), postfazione di J. Wahl. Milano: SE.
- Kierkegaard, S. (2001). *L'istante*, A. Gallas (cur.), tr. it. di H. Fontana. Bologna: Marietti.
- Kierkegaard, S. (2012). *Ripetizione*, D. Borso (cur.). Milano: Rizzoli.
- Kierkegaard, S. (2016). *Aut-aut*, K. M. Guldbrandsen e R. Cantoni (cur.). Milano: Mondadori.
- Kleist, von H. (1986). *Sul teatro delle marionette, aneddoti, saggi*, G. Cusatelli (cur.). Milano: Guanda.
- Koyré, A. (2023). *La filosofia di Jakob Böhme*, F. Novelli (cur.). Milano: Mimesis.
- Langer, S. K. (1965). *Sentimento e forma*, L. Formigari (cur.). Milano: Feltrinelli.
- Leibniz, von G.W. (2011). *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, S. Cariatì (cur.). Milano: Bompiani.
- Leopardi, G. (1969). *Zibaldone*, in *Opere*, G. Getto (cur.). Milano: Mursia.
- Lerberghe, van C. (1898). *Entrevues*. Bruxelles: Paul Lacomblez.
- E. Lévinas, E. (2011). *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, introd. di S. Petrosino. Milano: Jaca Book.
- Lévi-Strauss, C. (2008). *L'uomo nudo*, E. Lucarelli (cur.). Milano: Il Saggiatore.
- Lockspeiser, E. (1983). *Debussy. La vita e l'opera*, D. de' Paoli (cur.). Milano: Rusconi.
- Lockspeiser, E. (1962). *Debussy et Edgar Poe: manuscrits et documents inédits*. Paris: Editions du Rocher.
- Longino (1991). *Del sublime*, F. Donadi (cur.). Milano: Rizzoli.
- Losskij, V.N. (1928). *La matière, l'intuition et la vie*. Paris: Alcan.
- Losskij, N. (2016). *Teologia negativa e conoscenza di Dio in Meister Eckhart*, tr. it. di G. Rossi, S. Cosio (cur.). Milano: La Vita Felice.
- Louys, P. (1922). *Les Chansons de Bilitis*. Paris: Albin Michel.
- Maeterlinck, M. (2005). *L'intruse. L'intérieur*, pref. di P. Alexandre-Bergues. Paris: Editions Slatkine.
- Maeterlinck, M. (1892). *Pelléas et Mélisande*. Paris: Paul Lacomblez.
- Maeterlinck, M. (1900). *Le Trésor des Humbles*. Paris: Mercure de France.
- Mallarmé, S. (1976). *Il pomeriggio d'un fauno*, P. Manetti (cur.). Torino: Einaudi.
- Mallarmé, S. (2015). *Variations sur un sujet*. Paris: FB Editions.
- Mallarmé, S. (2020). *Poesie*, A. Giampietro (cur.). Milano: Rusconi.
- Mann, T. (1968). *Doctor Faust. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*. Milano: Mondadori.
- Mantelli, A. (1959). Claude Debussy. *L'Approdo Musicale*, 7/8.
- Marcel, G. (1967). *Homo viator*, L. Castiglione e M. Rettori (cur.). Roma: Borla.

Bibliografia

- Marcel, G. (1987). *Il mistero dell'essere*, G. Bissaca (cur.), Roma: Borla.
- Matassi, E. (2004). *Musica*. Napoli: Guida.
- Meyer, L.B. (1992). *Emozione e significato nella musica*, C. Morelli (cur.). Milano: il Mulino.
- Michelet, J. (1864). *Bible de l'humanité*. Paris: F. Chamerot.
- Migliaccio, C. (1997). *Invito all'ascolto di Claude Debussy*. Milano: Mursia.
- Minkowski, E. (2004). *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, A. M. Farcito (cur.), tr. it. di G. Terzian. Torino: Einaudi.
- Mourgue, R., & Monakow, von C. (1928). *Introduction Biologique à l'étude de la Neurologie et de la Psychopathologie, intégration et désintégration de la fonction*. Paris: Félix Alcan.
- Mumon (1987). *La porta senza porta*, N. Senzaki e P. Reys (cur.). Milano: Adelphi.
- Neher, A. (1951). *Notes sur Qohélet*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Nietzsche, F. (1968). *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, M. Montinari (cur.). Milano: Adelphi.
- Nietzsche, F. (1979). *Nietzsche contra Wagner*. Milano: Adelphi.
- Nietzsche, F. (2015). *Su verità e menzogna in senso extramorale*, G. Colli (cur.). Milano: Adelphi.
- Nietzsche, F. (2017). *La nascita della tragedia, Il viandante e la sua ombra, La gaia scienza*, a cura di S. Giametta, S. Mati e M. Ulivieri (cur.). Barcellona: RBA.
- Otto, R. (2009). *Il sacro*, E. Buonaiuti (cur.). Milano: SE.
- Pareyson, L. (1966). *Conversazioni di estetica*. Milano: Mursia.
- Pareyson, L. (1998). *Kierkegaard e Pascal*, S. Givone (cur.). Milano: Mursia.
- Pascal, B. (2016). *Pensieri*, A. Bausola (cur.). Milano: Bompiani.
- Peyre, H. (1963). *Literature and Sincerity*. London: Yale University Press.
- Pirandello, L. (1992). *L'umorismo*. Milano: Mondadori.
- Platone (2000). *Tutti gli scritti*, G. Reale (cur.). Milano: Bompiani.
- Platone (2011). *Fedone*, F. Trabattoni (cur.), tr. it. di S. Martinelli-Tempesta. Milano: Einaudi.
- Plotino (2000). *Enneadi*, G. Faggini e R. Radice (cur.). Milano: Bompiani.
- Politzer, G. (1967). *La fin d'une parade philosophique: le bergsonisme*. Paris: J. J. Pauvert.
- Proust, M. (1963). *Alla ricerca del tempo perduto*, P. Serini (cur.). Torino: Einaudi.
- Puech, H.-C. (2016). *Sulle tracce della Gnosi*, F. Zambon (cur.). Milano: Adelphi.
- Ravaisson, F. (1999). *De l'habitude. Métaphysique et morale*, introd. di J. Billard. Paris: Quadrige / PUF.
- Rilke, R.M. (1992). *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, G. Zampa (cur.). Milano: Adelphi.
- Rilke, R.M. (1994). *Poesie (1895-1908), Libro d'ore, terzo libro: il Libro della povertà e della morte*, G. Baioni e A. Lavagetto (cur.). Torino: Einaudi.

- Rivière, J. (1912). *Études*. Paris: Gallimard.
- Ronchi, R. (1990). *Bergson. Filosofo dell'interpretazione*. Genova: Marietti.
- Ronchi, R. (2011). *Bergson. Una sintesi*. Milano: Marinotti.
- Ronchi, R. (2012). *Come fare. Per una resistenza filosofica*. Milano: Feltrinelli.
- Ronchi, R. (2017). *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*. Milano: Feltrinelli.
- Rousseau, J.-J. (1984), *Saggio sull'origine delle lingue*, G. Gentile (cur.). Napoli: Guida.
- Rovatti, P.A. (1992). *L'esercizio del silenzio*. Milano: Cortina.
- Saint-Martin, de, L.C. (2014). *L'uomo di desiderio*, O. La Pera (cur.). Firenze: Libreria Chiari.
- Sartre, J.-P. (1984). *L'essere e il nulla*, G. del Bo (cur.). Milano: Il Saggiatore.
- Seneca, L.A. (2010). *Lettere a Lucilio*, G. Monti (cur.). Milano: Rizzoli.
- Schaeffner, A. (1953). *Debussy et ses rapports avec la musique russe*. Paris: PUF.
- Scheler, M. (2008). *Ordo amoris*, E. Simonotti (cur.). Brescia: Morcelliana.
- Scheler, M. (2010). *Essenza e forme della simpatia*, L. Oliva, S. Soannini e L. Boella (cur.). Milano: FrancoAngeli.
- Scheler, M. (2012). *Morte e sopravvivenza*, E. Simonotti (cur.). Brescia: Morcelliana.
- Scheler, M. (2014). *Sfera assoluta e posizione reale dell'idea di Dio*, A. Piazza (cur.). Milano: FrancoAngeli.
- Schelling, F. W. J. (1809). *Philosophische Schriften*. Landshut: Erster Band.
- Schelling, F. W. J. (1986). *Filosofia dell'arte*, A. Klein (cur.). Milano: Prismi.
- Schelling, F. W. J. (1990). *Filosofia della mitologia*, L. Procesi (cur.). Milano: Mursia.
- Schelling, F. W. J. (2002). *Filosofia della rivelazione*, A. Bausola (cur.). Milano: Bompiani.
- Schopenhauer, A. (2009). *Il mondo come volontà e rappresentazione*, P. Savj-Lopez e G. De Lorenzo (cur.). Bari: Laterza.
- Šestov, L. (1944). *Parmenide incatenato. Le fonti delle verità metafisiche*, E. Valenziani (cur.). Torino: Bocca.
- Šestov, L. (1948). *Le rivelazioni della morte. Dostojevskij – Tolstoj*, E. Valenziani (cur.). Firenze: Fussi.
- Šestov, L. (1967), *Le Pouvoir des clefs*, tr. fr. di B. de Schloezer. Paris: Flammarion.
- Šestov, L. (1987), *Les commencements et les fins*, tr. fr. di B. de Schloezer e S. Luneau. Paris: L'Age d'homme.
- Šestov, L. (2009), *Kierkegaard e la filosofia esistenziale*, G. Tiengo e E. Macchetti (cur.). Milano: Bompiani.
- Shakespeare, W. (2021). *Sonetti*, L. Folena (cur.). Torino: Einaudi.
- Shuzo, K. (1992). *La struttura dell'iki*, G. Baccini (cur.). Milano: Adelphi.

- Simmel, G. (1984). Henri Bergson. *Aut aut*, 204, 14-26.
- Simmel, G. (1987). *Kant. Sedici lezioni berlinesi*, A. Marini e A. Vigorelli (cur.). Milano: Unicopli.
- Simmel, G. (1988). *La Tragédie de la culture: et autres essais*. Paris: Rivages.
- Simmel, G. (2012) *Goethe*, M. Gardini (cur.). Macerata: Quodlibet.
- Simmel, G. (2018). *Metafisica della morte e altri scritti*, L. Perucchi (cur.). Milano: SE.
- Simmel, G. (2020). *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, B. Carnevali e A. Pinotti (cur.). Torino: Einaudi.
- Simmel, G. (2021). *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, prefazione di L. Boella, G. Antinolfi (cur.). Milano: Mimesis.
- Silesius, A. (2018). *Il pellegrino cherubico*, M. Vannini e G. Fozzer (cur.). Firenze: Lorenzo de Medici Press.
- Siohan, R. (1956). *Horizons sonores: évolution actuelle de l'art musical*. Paris: Flammarion.
- Soula, C. (1945). *Gloses sur Mallarmé. Préface de Jean Cassou*. Paris: Editions Diderot.
- Souriau, E. (1988) *La corrispondenza delle arti*, R. Milani (cur.). Firenze: Alinea.
- Souriau, E. (2017). *I differenti modi d'esistenza e altri testi sull'ontologia dell'arte*, F. Domenicali (cur.). Milano: Mimesis.
- Stravinskij, I. (1983). *Poetica della musica*. Milano: Curci.
- Suarès, A., (1922). *Debussy*. Paris: Emile-Paul frères éditeurs.
- Schuré, E. (1882). *Histoire du drame musical*. Paris: Perrin et Cie.
- Tagore, R. (1986). *Il Giardiniere*, B. Neroni (cur.). Milano: Guanda.
- Tjutčev, F. I. (1993). *Poesie*, E. Bazzarelli (cur.). Milano: Rizzoli.
- Tolstoj, L. (2024). *La morte di Ivan Il'ič*, P. Nori (cur.). Milano: Feltrinelli.
- Tolstoj, L. (2011). *Che cos'è l'arte?*, T. Perlini (cur.). Milano: Mimesis.
- Tomaso (2011). *Vangelo secondo Tommaso*, M. Grosso (cur.). Milano: Carocci.
- Tommaso (1975). *Summa contro i Gentili*, T. S. Centi (cur.). Milano: UTET.
- Valéry, P. (1971). *Le cimetière marin*. Torino: Tallone.
- Valéry, P. (1974). *Cahiers*, vol. II, J. Robinson (cur.). Paris: Gallimard.
- Valéry, P. (1984). *Scritti sull'arte*, V. Lamarque (cur.). Milano: Guanda.
- Valéry, P. (1990). *Tre dialoghi*, V. Sereni (cur.). Torino: Einaudi.
- Valéry, P. (2002). *Quaderni*, vol. V, R. Guarini (cur.). Milano: Adelphi.
- Valéry, P. (2006). *Henri Bergson*, I. F. Baldo (cur.). Vicenza: Editrice Veneta.
- Valéry, P. (2008). *L'idea fissa*, V. Magrelli (cur.). Milano Adelphi.
- Valéry, P. (2023). *Cours de poétique*, 2 voll., W. Marx (cur.). Paris: Gallimard.
- Valéry, P. (1965). *Charmes*. Milano: Nuova Accademia.

- Verlaine, P. (1989). *Poesie*, R. Minore (cur.). Roma: Newton Compton.
- Vico, G. (2012). *La scienza nuova*, M. Sanna e V. Vitiello (cur.). Milano: Bompiani.
- F. Volpi, F. (2009). *Il nichilismo*. Bari: Laterza.
- Wackenroder, W.H. (1967). *Scritti di poesia e di estetica*. Firenze: Sansoni.
- Wahl, J. (1920). *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes*. Paris: Alcan.
- Wahl, J. (1926). *Etude sur le Parménide de Platon*. Paris: Rieder.
- Wahl, J. (1953). *Traité de métaphysique*, Paris: Payot.
- Wahl, J. (1994). *La coscienza infelice nella filosofia di Hegel*, F. Occhetto (cur.). Bari: Laterza.
- Wahl, J. (2020). *Verso il concreto. Studi di filosofia contemporanea. William James, Whitehead, Gabriel Marcel*, G. Piatti (cur.), postfazione di B. Wahl. Milano: Mimesis.
- Whitehead, A.N. (2019). *Processo e realtà. Saggio di cosmologia*, introd. di L. Vanzago, M. R. Brioschi (cur.). Milano: Bompiani.
- Wittgenstein, L. (1998). *Culture and Value*, G. H. von Wright (cur.), Hoboken: John Wiley and Sons Ltd.
- Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus logico-philosophicus. Quaderni 1914-1916*, A. G. Conte (cur.). Torino: Einaudi.