

Federico Goldin

La musica di Debussy tra Jankélévitch e Montale

1. Il “mistero”

Alla musica di Claude Debussy il filosofo e musicologo francese Vladimir Jankélévitch ha dedicato pagine davvero ispirate, nelle quali ha mostrato la significativa consonanza della poetica debussiana con il suo pensiero filosofico.

Fin dalle prime pagine di *Debussy et le mystère*, opera pubblicata per la prima volta nel 1949, Jankélévitch sostiene che nella musica del compositore francese si manifesta il “mistero” dell’esistenza, e che per “mistero” non bisogna intendere qualcosa di analogo a ciò che egli chiama “segreto”, ovvero ciò che è al momento non noto ma che si potrà in futuro conoscere; il “mistero”, al contrario, è intrinsecamente refrattario a qualsiasi spiegazione umana.

Il “mistero” di cui Jankélévitch parla a proposito di Debussy è il mistero dell’esistenza stessa, potremmo dire della “quoddità”, per utilizzare un termine schellinghiano caro al filosofo francese, ovvero del fatto inesplicabile per cui qualcosa – ogni cosa, anche quella apparentemente più scontata – esiste: un fatto assolutamente gratuito in quanto, conformemente al pensiero filosofico di Jankélévitch, non motivato da alcuna causa determinata¹.

Secondo Jankélévitch, quindi, «Debussy 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»²; si tratta della medesima sensibilità per il “mistero” che Eugenio Montale ha dichiarato più volte come il motivo ispiratore della sua poesia, specialmente per quanto riguarda gli anni di composizione degli *Ossi di seppia*; a tal proposito, nell’*Intervista immaginaria* del 1946 il poeta affermava:

¹ L’opera in cui Jankélévitch esprime nel modo più compiuto e articolato la propria proposta teoretica è certamente *Philosophie première* (1954); cfr. V. Jankélévitch, *Filosofia prima. Introduzione a una filosofia del “quasi”*, a cura di L. Saviani, tr. it. di F. Fogliotti, Moretti&Vitali, Bergamo 2020.

² V. Jankélévitch, *Debussy et le mystère*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel 1949; tr. it. di C. Migliaccio, *Debussy e il mistero*, a cura di E. Lisciani Petrini, SE, Milano 2012, p. 17.

Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza.³

Tra l'altro, Montale rivelò in più occasioni come la musica di Debussy fosse stata per lui una importante fonte d'ispirazione, a conferma della vicinanza tra le poetiche dei due artisti; ad esempio, ancora nell'*Intervista immaginaria* del 1946, Montale scriveva:

Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli *Ossi di seppia* avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy, e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: *Musica sognata*.⁴

Ed è proprio soprattutto il "male di vivere" montaliano, legato alle tematiche tipicamente novecentesche dei limiti esistenziali umani (e in particolare di quel limite che è la morte, il "mistero" per eccellenza) che secondo Jankélévitch trova espressione nella musica di Debussy; se la musica di Fauré appare connotata da un certo ottimismo, quella di Debussy è invece più tragica, nella misura in cui mette in rilievo la caducità di ogni essente, il suo essere destinato a morire:

Debussy e Fauré rappresentano a questo riguardo i due aspetti eterni dell'uomo: da un lato troviamo una lunga vita, stretta, rettilinea, laboriosa, che termina con la speranza sovranaturale del *Requiem*, l'immortalità della *Chanson d'Ève* e la serena eutanasia del tredicesimo *Notturmo*; dall'altro una vita breve, voluttuosa, sballottata tra il godimento e la sofferenza, troncata alla fine da un male senza rimedio.⁵

Emblematica della visione della realtà propria di Debussy è la figura di Mélisande, protagonista del capolavoro operistico *Pelléas et Mélisande*, tratto dall'omonimo dramma teatrale di Maurice Maeterlinck. Mélisande infatti è una fragile e insicura fanciulla⁶ trovata in una foresta da Golaud, della quale non si

³ Cfr. E. Montale, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, p. 565.

⁴ *Ivi*, p. 563; cfr. inoltre quanto Montale afferma a p. 603: «Credo che la mia poesia sia stata la più 'musicale' del mio tempo (e di anche prima). Molto più di Pascoli e di Gabriele. Non pretendo con questo di aver fatto di più e di meglio. La musica è stata aggiunta, a D'Annunzio, da Debussy». Sul rapporto tra la poesia montaliana e la musica di Debussy, cfr. anche G.P. Biasin, *Il vento di Debussy: poesia e musica in Montale*, in «Rivista di Studi Italiani», 2 (1983), pp. 50-74.

⁵ Cfr. Vladimir Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, pp. 24-25.

⁶ Opposta in questo, rileva Jankélévitch, alla Penelope dell'omonimo dramma lirico di Fauré, che è invece sicura di sé, costante e fiduciosa nel ritorno dello sposo Ulisse; anche il finale del dramma, che vede il ritorno effettivo di Ulisse e quindi una atmosfera gioiosa, si differenzia dal finale mortale e tragico del *Pelléas et Mélisande*. Cfr. *ivi*, pp. 26-27.

conosce la provenienza e che è destinata a morire prematuramente, similmente alla Annetta o Arletta ispiratrice di alcune fondamentali poesie degli *Ossi di seppia*. Mélisande è quindi una “creatura misteriosa”, così come misteriosa a ben vedere è, secondo Jankélévitch, ogni esistenza, in quanto fugace apparizione, un “quasi-niente” che, simile a un’isola circondata dall’oceano del nulla, sorge dal non-essere per tornare, infine, ad esso.

2. L’oggettivismo

Tuttavia, non è solo l’esistenza umana ad essere misteriosa, bensì quella di ogni cosa: ecco quindi che in Debussy vi è anche il mistero delle cose naturali, ad esempio in opere strumentali come i *Préludes*, le *Images*, i *Nocturnes* e le *Estampes*:

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. Perché è il fatto stesso di esserci che è misterioso; è l’esistenza in generale che è bizzarra, oscura, inesplicabile e, nella sua stessa stranezza, poetica. I *Préludes* sono il linguaggio del mistero ontologico, che è un mistero di gratuità, ossia di co-presenza, di multi-presenza e di onni-presenza. Da una parte lo staticismo, il presentismo, l’istantaneismo; dall’altra l’oggettivismo: questi sono gli indici segnaletici di tale misterologia.⁷

I riferimenti debussiani alla neve, alla pioggia, al vento, alle nuvole, alle onde, alle foglie e ad altre entità naturali⁸, costituiscono ciò che Jankélévitch chiama “oggettivismo” e che, secondo il filosofo francese, rappresenta una forma di reazione all’espressionismo romantico e al suo “soggettivismo”. In tal senso, l’“oggettivismo” è un carattere proprio anche delle musiche di altri compositori “moderni”, ma in Debussy esso assume un valore poetico del tutto peculiare:

Gli oggetti privilegiati del mistero sono in lui [Debussy] le cose più leggere e incantevoli: profumi nell’aria della sera, colorazioni fugaci, miraggi più volatili e inconsistenti del velo di Iride. Tutte queste imponderabili apparenze esistono, a guisa dell’essere-nullo, di un’esistenza istantanea e di una presenza-quasi-assente. [...] La poesia del mistero ontico non è, in Debussy, una riflessione soggettiva su questo mistero: la musica parla direttamente, cioè senza mediazione simbolica, la lingua degli uccelli e delle sorgenti. [...] E così, mentre il “male del secolo” implica l’isolamento dell’ego nel suo riserbo, nella sua eccezionalità, nella sua incomparabile affermazione di sé, l’uomo debussiano, smettendo di privilegiare sé stesso, resta in comunione pan-teistica con l’insieme delle creature e degli eventi ordinari; non si perde negli abissi del soliloquio o della meditazione introspettiva; ma egli è, di volta in volta, pesce

⁷ Ivi, p. 31.

⁸ Sul mare e sul vento in particolare, cfr. G.P. Biasin, *Il vento di Debussy: poesia e musica in Montale*, p. 59: «Il mare gioca un ruolo notevolissimo nella musica di Debussy come nella poesia del ligure Montale; accompagnato spesso dal vento, elemento sonoro che ne completa la figuratività, il mare è presente in numerose composizioni dei due artisti come fonte d’ispirazione, interlocutore, pretesto descrittivo, narrativo o discorsivo».

d'oro, elefante di feltro e capo dei pulcinella, danzatrice delfica e danzatrice con le nacchere, pagoda in Cina, albero di limoni a Capri e piccola nuvola nel cielo.⁹

Anche a questo proposito, è rinvenibile una significativa consonanza dell'“oggettivismo” debussiano con l'attenzione riservata da Montale agli umili oggetti della quotidianità, espressamente dichiarata dal grande poeta già nella poesia *I limoni*, in apertura di *Ossi di seppia*. L'“oggettivismo”, sia in Montale che in Debussy, assume una funzione antiretorica, e permette di allontanarsi dai modelli magniloquenti e “soggettivistici” del recente passato (Wagner per Debussy¹⁰, D'Annunzio per Montale) per attingere a forme espressive nuove e più aderenti al vissuto dell'artista di inizio Novecento, caratterizzato dalla perdita delle certezze e da quel senso di “mistero” di cui si è detto poco sopra: l'artista deve dismettere ogni posa retorica, ammettere la propria “ignoranza” sulle grandi questioni esistenziali (si veda la famosa poesia *Non chiederci la parola...*) e constatarne il carattere irriducibilmente “misterioso” attraverso una forma artistica “scabra ed essenziale”, per citare Montale. In tale contesto gli oggetti naturali, anche i più umili, si caricano di un intrinseco e profondo valore poetico, poiché la loro esistenza è, a ben vedere, “misteriosa”: ecco quindi che, in *I limoni*, Montale ci presenta gli umili orti in cui il «susurro / dei rami amici» rende possibili «silenzi in cui le cose / s'abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto». Anche la più matura poetica montaliana del “correlativo oggettivo”, operante a partire da *Le occasioni*, potrebbe essere accostata a tale tendenza “oggettivistica”.

3. La poetica dell'istante

Come è noto, la musica di Debussy rappresenta, nella storia della musica, un momento di svolta che, per molti aspetti, inaugura un nuovo modo di concepire la “forma” che conoscerà importanti sviluppi nel Novecento¹¹. Sul

⁹ Cfr. V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, pp. 49-50, 63-64.

¹⁰ Significativa la seguente dichiarazione fatta da Debussy a Guiraud già nel 1889, citata in G.P. Biasin, *Il vento di Debussy: poesia e musica in Montale*, pp. 56-57: «Non sono tentato di imitare ciò che ammiro in Wagner. Io concepisco una forma drammatica diversa: la musica comincia là dove la parola è impotente a esprimere: la musica è scritta per l'inesprimibile; vorrei che essa sembrasse uscire dall'ombra e che, qualche istante dopo, vi ritornasse. [...] Sogno dei poemi che non mi condannino a trascinare avanti atti lunghi, pesanti, [...] dove i personaggi non discutano, ma subiscano la vita e la sorte». A proposito di queste ultime parole di Debussy, viene in mente non solo Arsenio, l'antieroe montaliano per eccellenza e alter-ego del poeta, ma anche Dora Markus.

¹¹ Cfr. a questo proposito P. Boulez, *Note di apprendistato*, a cura di P. Thévenin, trad. it. di L. Bonino Savarino, Einaudi, Torino 1968, p. 241: «Soltanto Debussy, in realtà, si può ravvicinare a Webern, in una simile tendenza rivolta a distruggere l'organizzazione formale preesistente all'opera, in uno stesso ricorso alla bellezza del suono per sé stesso, in una stessa ellittica polverizzazione del linguaggio»; cfr. anche M. Bortolotto, *Fase seconda*, Einaudi, Torino 1969, pp. 21 sgg.

piano della forma musicale, la musica di Debussy è infatti caratterizzata dalla «decomposizione del tempo oratorio, ossia il tempo del discorso»¹², proprio della sintassi musicale tradizionale, il cui elemento cardine era la tendenza allo “sviluppo” dei temi. Debussy, in altri termini, inaugura una nuova concezione della forma musicale, fatta di «episodi ed eventi sconnessi di una storia che è rapsodia di piccoli fatti»¹³, come avviene nel preludio intitolato significativamente *La sérénade interrompue*, o anche in *Minstrels*, il preludio pianistico a cui Montale si è esplicitamente ispirato per la sua *Musica sognata*. Il pezzo debussiano è evocato dalla poesia di Montale in maniera molto suggestiva e al tempo stesso pertinente: si tratta di un «acre groppo di note soffocate, / riso che non esplose / ma trapunge le ore vuote», «musica senza rumore / che nasce dalle strade, / s’innalza a stento e ricade», «scatta ripiomba sfuma, / poi riappare / soffocata e lontana: si consuma». I versi montaliani evocano perfettamente il carattere “frammentario” della musica, a cui si accompagna qui un risvolto umoristico-ironico¹⁴ («avec humour» scrive Debussy in partitura: si tratta infatti di musica suonata, come indica il titolo, da “menestrelli”, che diventano «tre avanzi di baccanale / vestiti di ritagli di giornali» nella poesia di Montale), quasi a sbeffeggiare le pretese retoriche e ideologiche di ogni arte magniloquente (si veda anche l’ironica citazione del *Tristano* wagneriano in *Golliwogg’s Cake-walk*).

L’innovazione formale della musica di Debussy si traduce inoltre in una nuova concezione della temporalità musicale. Come rileva Jankélévitch, infatti, l’altro carattere essenziale della musica di Debussy, oltre all’“oggettivismo” di cui si è detto poco sopra, è l’“istantaneismo”:

Ogni “immagine” debussiana è come una vista istantanea e statica sulla “presenza totale”; ognuna immobilizza, per così dire, un minuto della vita universale delle cose, uno spaccato della storia del mondo, e fissa questo taglio verticale nel suo *aeternum nunc*, cioè fuori di ogni divenire, senza relazione con il prima e con il poi.¹⁵

In questo senso assume rilievo, ad esempio, l’introduzione di accordi giustapposti: in tal modo, infatti, Debussy pone la basi per il superamento della logica tonale, basata sulla modulazione e quindi di tipo “orizzontale”, per affermare invece un pensiero musicale di tipo “verticale”, in cui ogni suono – o aggrega-

¹² Cfr. V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, p. 38.

¹³ Ivi, pp. 38-39.

¹⁴ Nel giovanile *Quaderno genovese* (1917) Montale annotava che «*Minstrels* è, o passa per essere, musica ironica». E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Mondadori, Milano 1983, p. 34.

¹⁵ V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, pp. 31-32. Similmente Michel Imberty, che riprende e sviluppa originalmente l’esegesi debussiana di Jankélévitch, scrive: «In Debussy [...] abbiamo un tempo discontinuo, in cui le parti non assumono il loro senso da ciò che immediatamente le circonda, ma dal potere di evocazione di reminiscenze più o meno lontane, che immobilizzano o spezzano il flusso che si frantuma nell’istante». M. Imberty, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, trad. it. di D. Zazzi, a cura di M. Baroni, Ricordi, Milano 1990, p. 134.

zione di suoni, nel caso degli accordi – abbia il suo valore in sé stesso e nella relazione non predeterminata con gli altri, e non più nel riferimento vincolante a una sintassi di tipo funzionale-tonale:

La realtà musicale [in Debussy] non risiede nella concatenazione discorsiva delle note, bensì attorno ai suoni e tra gli accordi, nelle vibrazioni morenti e misteriose dell'armonia. Debussy insomma si affida meno alle modulazioni che all'attrazione magica delle presenze, alla radioattività degli accordi, alle risonanze armoniche. Si tratta anzitutto di strisce di accordi perfetti giustapposti senza relazione di transizione e appartenenti a diverse tonalità eterogenee, che agiscono l'una sull'altra a distanza e si attirano l'un l'altra attraverso il vuoto: non c'è continuità, ma piuttosto "influenza" nel senso astrologico del termine.¹⁶

È evidente, a questo riguardo, l'affinità della poetica musicale di Debussy con il pensiero filosofico di Jankélévitch: come infatti per quest'ultimo il darsi di ogni cosa nella sua singolarità irripetibile è misteriosamente gratuito e non è riconducibile a una causa determinata che lo giustifichi, così in Debussy ogni suono è significativo di per sé stesso, senza più bisogno di essere riferito a una logica "funzionale", ovvero senza un necessario riferimento a una determinata sintassi, quella "tonale".

Il rifiuto della logica "sviluppanza" e "funzionale" tradizionale conferisce alla musica di Debussy un senso di "stagnanza"¹⁷ e "staticità", ottenuta per esempio attraverso la tecnica del "pedale", ovvero un suono tenuto a lungo, al quale si sovrappongono via via altre note, oppure attraverso l'utilizzo della scala esatonale e di quella pentatonica. Anche quando il ritmo è incalzante, spesso si tratta in realtà di un "turbino sul posto"¹⁸, un movimento che non va da nessuna parte, come avviene nel terzo pezzo delle *Images* per pianoforte, intitolato *Mouvement*, o nel preludio *Feux d'artifice*.

L'"istante" prediletto da Debussy, rileva Jankélévitch, è quello del meriggio, come ad esempio nel celebre *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Infatti, come scrive Carlo Migliaccio,

mezzogiorno rappresenta "l'istante in istanza", il punto culminante della giornata e nello stesso tempo l'inizio della caduta. La musica di Debussy è piena di questi vertici oscillanti, che riuniscono in sé l'apogeo di una storia e nello stesso momento l'inizio del suo declino.¹⁹

In altri termini, a mezzogiorno ogni cosa è in piena luce, ha raggiunto la sua piena "attualità" fenomenica: da ciò deriva il sentimento panico della misteriosa e al tempo stesso evidentissima onnipresenza che il meriggio comporta.

¹⁶ V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, p. 89.

¹⁷ "Stagnante" è in Debussy anche l'acqua, per esempio nel *Pelléas et Mélisande* (atto III, scena 2) o nel preludio *Voiles*.

¹⁸ V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, p. 35.

¹⁹ C. Migliaccio, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, CUEM, Milano 2000, p. 130.

Jankélévitch fa esplicito riferimento, a questo proposito, al «crudele azzurro» di Mallarmé e al «mortale biancore» meridiano dello *Zarathustra* di Nietzsche²⁰; ma si potrebbe anche richiamare il «merigiare pallido e assorto» dell'omonima poesia giovanile di Montale, contenuta in *Ossi di seppia*, e di altre celebri poesie della raccolta del 1925:

Merigiare pallido e assorto
 presso un rovente muro d'orto,
 ascoltare tra i pruni e gli sterpi
 schiocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la vecchia
 spiar le file di rosse formiche
 ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
 a sommo di minuscole biche.

Osservare tra frondi il palpitare
 lontano di scaglie di mare
 mentre si levano tremuli scricchi
 di cicale dai calvi picchi.

E andando nel sole che abbaglia
 sentire con triste meraviglia
 com'è tutta la vita e il suo travaglio
 in questo seguitare una muraglia
 che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

Dalle prime tre strofe di questa poesia emerge, tramite puntuali riferimenti di notevole asprezza lessicale ad entità naturali, proprio quel sentimento panico di onnipresenza meridiana che Jankélévitch rileva nella sua esegesi debussiana. L'ultima strofa, invece, sottolinea il senso di stupore e angoscia che tale onnipresenza produce nella coscienza umana: infatti a mezzogiorno, quando «non ci sono più ombre, non più rilievi, non più oscurità né chiaroscuri», quando «tutto è perfettamente in atto»²¹, le cose non possono ormai far altro che declinare, approssimarsi inesorabilmente alla «assai prossima catastrofe», alla propria morte. In altri termini, «il meriggio debussiano è [...] già inclinato verso il crepuscolo» e il suo «sole, come in Baudelaire, è un sole caduco, un sole già moribondo»²²; a ciò si connette quel senso di precarietà esistenziale che, nella poesia di Montale, è rappresentato dall'immagine della muraglia con in cima i cocci aguzzi di bottiglia.

Con ciò si spiega anche, secondo Jankélévitch, il frequente ricorso di Debussy ad arabeschi e arpeggi discendenti: questi elementi musicali evocano appunto la «decadenza» che inevitabilmente segue all'apogeo dell'istante meridiano, e ad

²⁰ V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, p. 69.

²¹ Ivi, p. 68.

²² Ivi, p. 71.