

Die Klage des Ideellen
(Il lamento dell'ideale)
Beethoven
e la filosofia hegeliana
a cura di
Letizia Michielon

Indice

- 7 Introduzione
Letizia Michielon
- 13 Beethoven tra Kant e Hegel
Enrico Fubini
- 23 La dissoluzione come compimento
Giovanni Guanti
- 41 Lamento, suono, musica: Hegel vs. Beethoven?
Clementina Cantillo
- 59 The *Weltgeist* Plays it. Notes on Hegel's Dialectical Thinking and Beethoven's Compositional Style
Markus Ophälders
- 77 Musica e *humanitas*. Hegel e il Beethoven di Adorno
Riccardo Martinelli
- 89 Hegel e Beethoven? Note su un fraintendimento
Alessandro Bertinotto
- 103 Lo statuto del "sensibile" in Hegel e l'eccezione beethoveniana
Sara Zurletti
- 113 L'impronta della filosofia hegeliana sulla teoria della forma musicale del XIX secolo
Gianmario Borio
- 129 La lezione metodologica hegeliana e il "dramma" tonale del sonatismo classico
Santi Calabrò
- 155 L'eco risonante. Fenomenologia del tempo nella filosofia di Hegel e nel processo compositivo beethoveniano
Letizia Michielon

APPENDICE

- 175 1. Programma del Concerto degli Studenti del Conservatorio "G. Tartini"
- 179 2. Immagini della Biblioteca Beethoveniana di Muggia

Musica e *humanitas*. Hegel e il Beethoven di Adorno

RICCARDO MARTINELLI

I. QUESTIONI DI METODO

Beethoven e la filosofia: tema altrettanto affascinante quanto controverso. Beethoven non è un filosofo, certo; e caricare la sua musica, come quella di ogni compositore, di significati teorici a essa estranei è arbitrario e inopportuno. Eppure la musica di Beethoven si impone particolarmente come luogo nella storia dello spirito umano che ha avuto e ha tuttora una rilevanza anche filosofica. A titolo di esempio, in sede introduttiva, si potrebbe ricordare come il nome di Beethoven, ed anzi il tema di un Beethoven filosofo o più esattamente *metafisico*, emerga nei luoghi più inaspettati della filosofia del Novecento. Pensiamo a quanto scrive Rudolf Carnap, uno degli esponenti più eminenti del Circolo di Vienna, nel 1932:

Forse, la musica è il più puro mezzo espressivo del sentimento della vita, poiché sa affrancarsi nel modo più radicale da ogni riferimento oggettivo. Il sentimento armonioso della vita, ciò che il metafisico vuol esprimere in un sistema monistico, si rivela con maggior chiarezza nella musica di Mozart. E quando il metafisico rappresenta il suo sentimento della vita di tipo eroico-drammatico in un sistema dualistico, non può darsi che lo faccia solo perché gli manca la capacità di un Beethoven di esprimere questo sentimento con mezzi adeguati¹?

¹ R. CARNAP, *Il superamento della metafisica mediante l'analisi logica del linguaggio*, in *Il neoem-*

È chiaro che si tratta di un accenno fuggevole in un contesto che non mira tanto a costruire una filosofia della musica quanto a demolire la metafisica. Ma Carnap fa terribilmente sul serio quando paragona le procedure dei metafisici a quelle di «musicisti senza capacità musicale». La musica, a differenza della metafisica, è capace di esprimere il sentimento della vita: e in Beethoven emerge *adeguatamente* quella metafisica dualista che al filosofo armato delle sole parole non è dato esprimere se non con insensati balbettii.

Ma cosa può rilevare lo storico della filosofia a tale riguardo? In effetti, non poco. È vero che il nome di Beethoven, comparativamente, non ricorre troppo spesso nei testi filosofici classici. Inutile spendere molte parole per certificare e spiegare la ben più massiccia presenza di Wagner da un lato e di Mozart dall'altro, nell'opera di Nietzsche o in quella di Kierkegaard. Ma quando fa la sua comparsa nella pagina del filosofo, Beethoven è sempre nome da lasciare il segno. Nel prosieguo non potremo occuparci che di un aspetto di questa interessante epifania: un aspetto nel quale Hegel svolge un ruolo di primaria importanza. Si tratta del tema, sollevato ed esplicitato da Adorno, della *humanitas* nella musica. Lungi dal banalizzare l'umanesimo beethoveniano nelle sue componenti storico-sociologiche o soggettivistiche, Adorno ci invita a riflettere sul significato stesso della musica alla luce della *humanitas*. Non dimentichiamo che, per quasi un millennio a partire da Severino Boezio, la musica è stata istituzionalmente un'*ars quadrivialis*, una scienza esatta collocata accanto ad aritmetica, geometria ed astronomia. Ha senso cercare dunque un "umanesimo" nella musica? Da dove viene, quale è la sua radice? È a partire da qui – e passando attraverso Hegel – che il discorso del filosofo incontra la musica di Ludwig van Beethoven.

2. UN COMPOSITORE TEDESCO?

Il primo spunto di riflessione viene dal rapporto tra Beethoven e il germanesimo. Il solo porre una simile questione, di primo acchito, può sembrare incongruo: quanti, alla richiesta di stilare un elenco ridotto quanto si voglia (al limite anche all'unità) di compositori tedeschi, si dimenticherebbero di Beethoven? Eppure la germanicità di Beethoven va valutata con attenzione proprio alla luce del problema dell'Umanesimo. Questa, almeno, è la proposta di Adorno, che è ancor oggi tutt'altro che obsoleta. In uno dei saggi inclusi nell'*Introduzione alla sociologia della musica* Adorno pone infatti la questione della musica "nazionale", ed è in correlazione con ciò che egli tratta della musica tedesca.

pirismo logico, a cura di A. Pasquinelli, Torino, Utet, 1969, pp. 504-540 (p. 530 s.). Sul tema, tanto insolito quanto affascinante, cfr. T. PEARCE, *More than an Analogy: R. Carnap and T. Adorno on Music and Philosophy*, in: "voiceXchange", 2, 2006, pp. 3-11.

Ciò che è “tedesco” in musica, ritiene Adorno, «ha sempre conservato in pari tempo qualcosa di arcaico, di prenazionale». Le radici di questa peculiarità sono profonde: già nel Cinquecento, mentre in Italia si celebrava il rinnovamento musicale del Rinascimento, la musica corale tedesca presentava ancora tratti arcaici, medievali. Tuttavia, proprio quest’arretratezza si trasformerà in un vantaggio: meglio di altre, la musica tedesca saprà trascendere se stessa per parlare «il linguaggio dell’*humanitas*»². Adorno suggerisce dunque che quanto è tedesco in musica è di per sé tale da oltrepassare un’ipotetica specificità meramente germanica, per accedere invece a una dimensione sovranazionale che rende capace la musica tedesca di parlare non per una sola nazione ma per tutta l’umanità. Questo carattere, egli pensa, è rilevabile fin da Heinrich Schütz e consente di comprendere il senso da dare all’idea di un *primato* della musica tedesca. Ma è solo attorno al 1800 che questo carattere finirà con l’esplicare tutte le sue potenzialità: la penetrazione tra lo stadio prenazionale e nazionale spiega l’evoluzione del concetto di «totalità» che porta la musica a «coincidere con i sistemi speculativi e con la loro idea di umanità»³.

La prima figura a giganteggiare è quella di Mozart. Si celebra qui, per Adorno, l’unione tra l’elemento cantabile, italiano, e il razionalismo caratteristico della musica strumentale. In tal modo la meccanica strumentale «che nel suo strepitare è razionalistica» assorbe in sé il principio costruttivo tedesco, di matrice bachiana, elevandosi a «veicolo dell’*humanitas*»⁴. Nondimeno, questo affrancamento della musica dalla mera piacevolezza è in Mozart complessivamente parziale. Solo con Beethoven la musica raggiunge una vetta speculativa che la avvicina decisamente alla filosofia: campione della borghesia rivoluzionaria in via di affermazione storica, Beethoven esemplifica al tempo stesso, *all’opposto*, l’irriducibilità della musica – nella sua completa autonomia estetica – alla dimensione sociale.

Su questa strada Adorno giunge alla nota equiparazione tra la musica di Beethoven e la filosofia di Hegel, che tuttavia per diverse ragioni ci appare oggi alquanto forzata e poco convincente: non è su questa strada che intendiamo seguirlo. L’analisi storico-sociale adorniana merita invece attenzione da un altro punto di vista. In particolare, sarà utile confrontarla con la concezione della “musica tedesca” di Nietzsche, fondata su presupposti talmente differenti da suggerire conclusioni di segno opposto quanto al ruolo storico di Beethoven. Per cogliere il senso di questo rimando occorre andare al controverso debutto nietzscheano del 1872, *La nascita della tragedia*. Constatata l’inconoscibilità della musica dei Greci, Nietzsche con ben noto salto mortale addita il terzo atto del *Tristano* di

² T.W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 2002, p. 193.

³ Ivi, p. 194.

⁴ Ivi, p. 197.

Wagner quale esempio tangibile di ciò che dovette essere l'unione del dionisiaco e dell'apollineo nella tragedia antica. L'ascolto della musica wagneriana – così Nietzsche – ci conduce «al centro del cuore della volontà universale» (con esplicito riferimento a Schopenhauer), alla «furente brama di esistenza»: smarriti, siamo infine soccorsi dall'elemento apollineo del dramma wagneriano⁵. Anche in testi successivi, Nietzsche insiste a più riprese sulla rinascita dello spirito del dramma antico quale veicolo di un più profondo rinnovamento, morale e politico, della Germania contemporanea. A questa fase, come è noto, seguirà poi un disingannato allontanamento da Wagner e dai tedeschi.

Ma per il Nietzsche della prima maniera è assodato che lo spirito tedesco abbia in sé le energie per ripercorrere a ritroso la storia, tornando dall'età alessandrina a quella classica: di qui la pomposa equiparazione di Wagner a un *contro-Alessandro*. Ma come giustificare l'affermazione di questa presunta affinità tra Germania ed Ellade, un *topos* ben sperimentato, e che è destinato a una notevole fortuna almeno fino a metà Novecento? Nietzsche non esita qui a riferirsi, al riguardo, alla «musica tedesca», nella sua parabola «da Bach a Beethoven, da Beethoven a Wagner»: musica la cui potenza sorge da un «fondo dionisiaco» tutto germanico. E qui tocchiamo il punto fondamentale: nutrita a quella medesima fonte spirituale, anche la «filosofia tedesca» con Kant e Schopenhauer seppe «distruggere il soddisfatto piacere di esistere proprio del socratismo scientifico» e instaurare la «sapienza dionisiaca»⁶. Eccoci dinanzi al formidabile nesso tra «musica tedesca» e «filosofia tedesca», nesso che deve condurre a una «nuova forma di esistenza, di cui possiamo presagire il contenuto solamente basandoci sulle analogie elleniche».

Se schematizziamo il discorso di Nietzsche, è chiaro che l'analogia tra filosofi e musicisti tedeschi riguarda la coppia di terne Bach-Beethoven-Wagner per i compositori e Kant-Schopenhauer-Nietzsche per i filosofi. Nietzsche ha qui ancora sufficiente pudore (gli passerà presto) da lasciare a noi il compito di riempire la terza casella dei filosofi col suo nome, ma l'operazione non è certo difficile alla luce del tenore dei suoi scritti. Questa doppia genealogia presenta numerosissimi motivi di interesse, a partire – per quanto riguarda il versante filosofico – dall'avvocazione dell'eredità di Kant, pensatore senza il quale effettivamente non si potrebbe intendere l'«educatore» Schopenhauer: ma non è questa la sede per sviluppare tali riflessioni. Né possiamo qui discutere della fondatezza, sotto il profilo musicale, del nesso che da Bach e Beethoven porterebbe al Wagner destinato a traghettare i tedeschi verso l'età d'oro, fino al recupero della perfezione dell'Atene classica. Piuttosto, concentrando l'attenzione sul secondo momento, dobbiamo

⁵ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, trad.it. di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1992, p. 140.

⁶ Ivi, p. 132. Ulteriori indicazioni sul tema, anche bibliografiche, in R. MARTINELLI, *I filosofi e la musica*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 134-142.

osservare come alla luce dello schema elaborato da Nietzsche, si ottenga di fatto una corrispondenza tra *Beethoven e Schopenhauer* che appare chiaramente inconciliabile con quella tra *Beethoven e Hegel* proposta da Adorno.

Quello che ci interessa non è prendere parte in un'alternativa secca tra le sue analogie indicate: in generale, paragonare compositori e filosofi è arbitrario e non conduce molto lontano. È invece rilevante e istruttivo analizzare *le ragioni* che spingono Adorno e Nietzsche verso macro-schemi storiografici così differenziati: per il primo, lo spirito della musica tedesca – e con ciò di Beethoven – è la *humanitas* cosmopolita e sovranazionale; per il secondo è il “dionisiaco”, che celebrerà poi i propri fasti a Bayreuth. Le considerazioni dei due autori andrebbero naturalmente circostanziate, a partire dal fatto che Adorno scrive nel dopo-Auschwitz. E proprio uno sguardo alle matrici remote del nazionalismo tedesco porterebbe a scoprire come già nel Fichte dei *Discorsi alla nazione* il primato del popolo tedesco e la sua conseguente *Bestimmung* (missione, ma anche destinazione e vocazione) storica si fondino sulla presenza, nella *lingua* tedesca, di un diverso rapporto con l'elemento latino rispetto alle lingue neolatine, tale da rendere la lingua dei dotti meno distante da quella del popolo di quanto avvenga, poniamo, nella lingua delle truppe napoleoniche che occupavano la Berlino del 1810, che vide Fichte pronunciare queste conferenze⁷.

Ma restando a Beethoven, vediamo ora come il problema della *humanitas*, letto alla luce delle considerazioni che precedono, appaia una questione tutt'altro che marginale. Non si tratta tanto di investigare la biografia, il carattere, le idee politiche o l'innovativo rapporto con la committenza del grandioso genio di Bonn; né di ricondurne le composizioni agli eventi politici o all'evoluzione sociale del suo tempo; né, infine, di vedere a quale filosofo possa piacerci di accostarlo, più o meno arbitrariamente. L'*enjeu* è ben più alto, e riguarda piuttosto il *nostro* modo di comprendere e ascoltare questo autore, e per questa strada, la musica in generale.

3. DA ADORNO A HEGEL

Impostata in questo modo, la questione del rapporto tra musica e *humanitas* trascende al limite lo stesso Beethoven per divenire un capitolo della polemica generale sull'umanesimo che – spesso proprio sulla scia di Nietzsche – ha dato tanto da scrivere ai filosofi del secolo scorso: dai fenomenologi come Husserl e Heidegger, ai marxisti della scuola di Francoforte (più Horkheimer che Adorno, in effetti), fino ad altre figure complesse ma assai influenti come Foucault (e die-

⁷ J.G. FICHTE, *Discorsi alla nazione tedesca*, a cura di G. Rametta, Roma-Bari, Laterza, 2003.

tro di lui, l'Althusser fiero avversario dell'umanesimo di Marx)⁸. L'umanesimo, nelle pagine di questi autori, scivola spesso nella morta figura spirituale di una filosofia degenerata e miope, incapace di porre le domande fondamentali e pronta a ritrarsi nel comodo asilo di un'antropologia filosofica che però è negazione stessa della filosofia, in quanto offre poco più che un volgare "antropologismo". Per quanto queste tesi siano oggi assai meno attestate, esse hanno esercitato una straordinaria influenza per un tempo assai lungo.

Come si è visto, la posizione di Adorno in questo contesto è sfumata. La sua associazione di Beethoven alla *humanitas*, cioè, non ha di per sé alcuna intenzione derogatoria, come si potrebbe invece sospettare alla luce di quanto precede. Questo diviene possibile in quanto, aggirando il dibattito degli anni Settanta del Novecento sul Marx umanista – pesantemente inquinato da considerazioni sui tentativi di riforma dei paesi comunisti – Adorno risale a una fonte anteriore: al pensiero di Hegel.

Al lettore che abbia avuto la pazienza di seguire fino a qui il filo delle nostre argomentazioni, siamo ora in grado di offrire una sintesi che ci riporta al problema di partenza: il problema *filosofico* del rapporto tra Beethoven e la *humanitas* è posto da Adorno sulla base di presupposti teoretici precisi, che risalgono ad alcuni aspetti del pensiero di Hegel.

Filosofo difficilmente sospettabile della tendenza ad indulgere a un ingenuo umanesimo, Hegel è vieppiù accusato del contrario: di dissolvere, cioè, l'uomo in entità superiori come lo Stato e poi l'Assoluto, entro le quali di umano rimane ben poco⁹. Tentare di dirimere la questione ci rimanda a un tema tanto affascinante quanto complessivamente trascurato, o almeno trascurato dalla critica per molto tempo, fino alla recente riscoperta: l'antropologia di Hegel¹⁰. Nel sistema hegeliano, l'Antropologia ricorre in uno snodo particolarmente delicato. Il momento è quello del passaggio con cui l'idea, "alienata" nella natura, trapassa nello spirito quale "superamento" dialettico della Logica e della Natura. In termini più consueti, si tratta del passaggio dalla natura animale (organismo) a quella umana (Antropologia), ma a questo passo corrisponde un salto di livello, tale da imporre di abbandonare la *Filosofia della natura* per iniziare il nuovo capitolo della *Filosofia dello spirito*. Certo, si tratta qui di spirito nella sua dimensione più elementare di «spirito soggettivo», che precede quello «oggettivo» e «assoluto» essendo ancora

⁸ Cfr. R. MARTINELLI, *Uomo, natura, mondo. Il problema antropologico in filosofia*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 124-125; 225-242; 250-252.

⁹ K. LÖWITH, *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*, Torino, Einaudi, 1949, p. 456.

¹⁰ Sull'Antropologia di Hegel nel contesto della Filosofia dello spirito soggettivo cfr. D. STEDEROTH, *Hegels Philosophie des subjektiven Geistes: ein komparativer Kommentar*, Berlin, Akademie Verlag, 2001; M. INWOOD, *A Commentary on Hegel's Philosophy of Mind*, Oxford, Clarendon Press, 2007.

complessivamente ignaro della sua dimensione più propria, quella della libertà. A essere precisi, l'Antropologia è l'inizio dell'inizio, ossia la prima parte di quella prima parte che è lo Spirito soggettivo, nel quale troveranno spazio a un livello superiore rispettivamente la *Fenomenologia dello spirito* e la *Psicologia*¹¹.

Coerentemente con questo impianto, il soggetto dialettico dell'Antropologia di Hegel è l'*anima*, intesa nel senso aristotelico di entelechia del corpo umano vivente¹². E fin dal principio, nel momento della sua primigenia concretizzazione in *anima naturale*, Hegel introduce il tema del *risveglio*, del ciclo veglia-sonno al cui interno si definisce la sensazione (*Empfindung*), concepita come il momento in cui l'anima trova (*findet*) un oggetto dinanzi a sé ed apre improvvisamente gli occhi al mondo dello spirituale. Non è un caso che Hegel, apparentemente seguendo Kant ma di fatto andando ben oltre, definisca nell'*Estetica* la musica un'arte della *sensazione (Empfindung)*¹³.

C'è qui, anzitutto, un problema di traduzione, che tradisce una questione di ampia portata filosofica. Formalmente non si può dar torto a Nicolao Merker quando rende la hegeliana *Empfindung* con "sentimento", ché la gamma semantica del termine copre anche questo aspetto. Ma occorre capirsi e distinguere bene, da un lato, il "sentimento" (*Empfindung*) di cui si tratta in queste pagine hegeliane dal sentimento come *Gefühl*, herderiano e poi romantico¹⁴. Dall'altro, si deve ricordare che Kant, nella *Critica del Giudizio*, aveva distinto esplicitamente tra il significato oggettivo e soggettivo di *Empfindung*, optando decisamente per il primo: la "sensazione" di cui si parla poi anche nella musica è la sensazione di suono, in analogia alla semplice sensazione: quella del colore verde, per esempio¹⁵. Da contro, Herder sosterrà (seguendo Rousseau) la tesi diametralmente opposta, che non abbia mai a darsi "sensazione" in assenza di un contenuto vissuto intimamente: la *Empfindung* herderiana è *soggettiva* e dotata di un caratteristico valore emozionale¹⁶. Dal canto suo, Hegel supera l'opposizione tra oggettività (Kant) e soggettività (Herder) della sensazione; essa può svolgersi tanto oggettivamente,

¹¹ Cfr. A. NUZZO, *Anthropology, Geist, and the Soul-Body Relation. The Systematic Beginning of Hegel's Philosophy*, in: *Essays on Hegel's Philosophy of Subjective Spirit*, edited by D.S. Stern, Albany 2013, 1-17.

¹² A. FERRARIN, *Hegel and Aristotle*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

¹³ G.W.F. HEGEL, *Estetica*, trad. it. di N. Merker, intr. di S. Givone, Torino, Einaudi, 1997, p. 1013. Sull'estetica di Hegel cfr. ad es. G. PINNA, *L'estetica in Guida a Hegel*, a cura di C. Cesa, Bari, Laterza, 1997, pp. 201-236.

¹⁴ Contro la lettura intimistico-sentimentale dell'estetica musicale di Hegel si veda già H. HEIMSOETH, *Hegels Philosophie der Musik*, in: "Hegel-Studien", 2, 1963, pp. 161-201.

¹⁵ I. KANT, *Critica del Giudizio*, a cura di A. Bosi, Torino, Utet, 1993, p. 182.

¹⁶ J.G. HERDER, *Kalligone. I: Vom Angenehmen und Schönen, II: Von Kunst und Kunstrichterei, III: Vom Erhabenen und Ideal* (1800), in *Sämtliche Werke*, a cura di B. Suphan, Berlin, Weidmann, 1877 (segg.), rist. anast. Hildesheim, Olms, 1967, vol. XXII, p. 27 (in nota).

procedendo dal corpo all'anima, quanto provenire «soggettivamente» dall'anima per passare al corpo, somatizzandosi¹⁷. Nella sensazione si realizza anzi una prima sintesi dialettica di oggettivo e soggettivo, di anima e corpo: la sensazione «esterna» è significante (per esempio il suono *espressivo*), mentre quella interna, somatizzata, emerge a fior di pelle, nel brivido dell'esperienza musicale o si determina maggiormente ad esempio nel pianto o nella voce¹⁸.

Nell'Antropologia Hegel definisce la sensazione come un «agitarsi ottuso» (*dumpfes Weben*) dello spirito, in cui ogni determinazione è immediata e rimane pertanto transitoria. Per questa ragione, con la sensazione l'anima non produce nulla. Essa trova (*findet*) invece un contenuto già esistente, al quale si rivolge come se fosse il suo «proprio», anzi addirittura come il «più propriamente mio» (*mein Eigenstes*)».

La contraddizione tra il contenuto *spirituale* e la sensazione consiste in questo, che quello è qualcosa di in sé e per sé universale, necessario, veramente oggettivo, mentre all'opposto la sensazione è qualcosa di isolato, di contingente, di unilateralmente soggettivo¹⁹.

La denuncia hegeliana di questa ingenuità della sensazione non può sorprendere il lettore avvezzo ai dai rivolgimenti della Coscienza (in senso stretto, quella della prima sezione) nella *Fenomenologia dello spirito* jeneso. Ma nell'Antropologia vi è pur tuttavia il riconoscimento di un guadagno rispetto alla precedente dimensione naturale (animale), che nel cominciamento del capolavoro del 1807 era invece del tutto fuori dall'orizzonte. Nella sensazione l'anima supera l'antitesi tra l'essere, e l'esser-per-sé, tra l'indistinta unità con sé stessa e la situazione dell'anima cosciente: per l'appunto tra il sonno e la veglia.

Tornando alla musica, siamo ora in grado di cogliere in filigrana e senza fraintendimenti il significato di alcune tesi hegeliane centrali sulla musica. Questa è per Hegel arte «dell'interiorità» che supera tanto le forme d'arte simbolica e classica, quanto anche la prima arte romantica, la pittura, nella quale il riferimento allo spazio non è ancora superato. Tuttavia l'interiorità della musica è soggettività astratta, espressione di un io «vuoto», privo (rispetto a quanto accadrà nella poesia) di qualunque *contenuto*. Questo io vuoto corrisponde appunto alla sensazione: «infatti il suono acquista un'espressione veramente ricca di anima solo per il fatto che una sensazione (*Empfindung*) viene trasferita in esso e da esso risuona»²⁰.

¹⁷ Cfr. G.W.F. HEGEL, *Filosofia dello spirito*, a cura di A. Bosi, Torino, Utet, 2000, pp. 391-392. Hegel torna a trattare della sensazione nella *Psicologia* (p. 438).

¹⁸ La voce è il più perfetto degli strumenti, capace di abbracciare la totalità dei toni (come l'incarnato pittorico compendia tutti i colori). Cfr. HEGEL, *Estetica*, cit., p. 1030.

¹⁹ ID., *Filosofia dello spirito*, cit., p. 161.

²⁰ ID., *Estetica*, cit., pp. 1048-1049.

Il materiale della musica, il suono, acquista un significato estetico in grazia del processo tipico della sensazione. In essa l'anima si risveglia, diviene consapevole quantomeno di sé stessa in quanto anima – se non ancora del mondo oggettivo.

4. MUSICA ASSOLUTA, FILOSOFIA DELL'ASSOLUTO

Chiaramente, quelli qui forniti sono dei cenni alla ben più ricca e complessa problematica della concezione della musica nella filosofia di Hegel²¹. Cenni la cui funzione è quella di introdurre ad alcune pagine di Adorno dedicate alla *humanitas*, nelle quali Beethoven torna ad occupare la scena. Il punto decisivo è l'introduzione del tempo storico nella musica, la quale perde invece ogni carattere di tipo *naturalistico*. Anche se la musica è fatta di suoni, non è nella natura del suono che risiedono le sue radici. Per tacer della forma, il *materiale* della musica è esso stesso storico. Piuttosto, la “natura” rientra nella musica solamente al modo in cui l'abbiamo incontrata poc' anzi, ossia come “sonno” dell'anima, un attimo prima che questa si risvegli al mondo spirituale.

Certo quella di Adorno, è un'antropologia “negativa” (come negativa è la sua dialettica) rispetto a quella di Hegel: nella musica non emerge la spiritualità latente nella natura, ma all'opposto la dimensione intimamente naturale dello spirito.

La natura, divenuta Io, apre gli occhi come Io (non nell'Io, come sua parte regressiva) e in qualità di Io prende coscienza di sé stessa come natura. Questo istante – non l'irruzione della natura, ma la sua presa di coscienza nell'alterità – è molto vicino alla riconciliazione e al lamento. Ma in fondo viene ripetuto da ogni musica²².

Il linguaggio utilizzato riecheggia apertamente quello dell'antropologia hegeliana, la dottrina dell'*anima*. Per questo motivo, in Adorno come già in Hegel, la musica quale musica strumentale è legata all'atto caratteristico dell'*animare*²³. Paradossalmente, dunque, rispetto allo strumento la voce appare meno adatta al processo dialettico del ritrovamento del sé nell'altro. La musica antropologicamente intesa è lavoro, superamento, *tecnica* non artificialmente aggiunta ma intimamente consustanziale alla sostanza musicale stessa. Per Adorno «lo strumento è l'animare, il dare vita»; per Hegel il suono e la musica trapassano (già a livello di Filosofia della natura) nel *calore*, nella dimensione dove uomini e cose

²¹ Per una discussione più approfondita sia concesso rimandare a R. MARTINELLI, *Tremore e sensazione. Il suono nell'estetica musicale di Hegel*, in: “Intersezioni”, 19, 1999, pp. 73-92; e ID., *I filosofi e la musica*, cit., pp. 120-125, con ulteriori indicazioni bibliografiche.

²² T.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, Einaudi, 2001, p. 244.

²³ HEGEL, *Estetica*, cit., p. 1071.

si surriscaldano²⁴. Per questo motivo, come ora comprendiamo meglio, Adorno può annotare:

Humanitas significa a livello musicale: spiritualizzazione dello strumentale, riconciliazione dell'alienato, del mezzo, con lo scopo, il soggetto, nel processo, al posto della mera immediatezza umana²⁵.

E questo, nella sua visione, è quanto mai caratteristico di Beethoven. Al contrario, il «culto del vocale contro lo strumentale» indica *la fine* dell'*humanitas* nella musica. A partire da queste dense righe adorniane si misura agevolmente la sua distanza rispetto a una possibile diversa, e forse più consueta interpretazione dell'umanesimo beethoveniano: quella, per intenderci, che fa appello proprio alla musica vocale beethoveniana (dal *Fidelio* alla *Missa Solemnis*) e soprattutto al finale della IX *Sinfonia*, supremo testamento estetico nel quale il sinfonismo esploderebbe oltre i propri confini per abbracciare l'umanità intera nel trionfo del genio musicale beethoveniano, musica che è per così dire *musica assoluta* divenuta capace di trascendersi per imporsi come “assolutamente musica”.

Si può pensare ciò che si crede di questa ben consolidata lettura: Adorno, per parte sua, ci invita al percorso diametralmente opposto. La *humanitas* di Beethoven non va cercata nel *superamento della dimensione naturale* dello strumento, ma nel *superamento dell'opposizione tra uomo e natura* in una sublime riconciliazione che non è mediata né dal lavoro del concetto hegeliano, né – aggiungiamo noi – dal lavoro marxiano, benché la “fatica” implicita in entrambi (intendiamo tanto il concetto quanto il lavoro) si incarnino nella musica stessa, e nel *tour de force* della tecnica strumentale beethoveniana.

Da tutte queste riflessioni si evince che il rapporto tra musica e *humanitas* non riguarda solo la figura di Beethoven, ma per questo tramite l'intera questione di cos'è la musica, in tutta la sua rilevanza filosofica. In questo senso l'intuizione di Adorno, che lavorò per tutta la vita al mai completato volume su Beethoven, al quale intendeva dare il significativo sottotitolo *Filosofia della musica*, mantiene ancora oggi una sua validità. C'è una grandezza tutta tedesca nel musicale, una «profondità» (*Gründlichkeit*) analoga a quella che già Kant ravvisava nella filosofia tedesca, ascrivendone l'origine a Christian Wolff²⁶. Ma questa grandezza è tale in quanto capacità di trascendere non solo l'individualità del singolo, ma ogni forma di restrizione antropologica, incluse quelle legate alla dimensione nazionale (e pertanto, “tedesca”). Il percorso delineato da Hegel nella *Filosofia dello spirito* soggettivo a partire dall'Antropologia mostra proprio il cammino di un'anima

²⁴ ID., *Filosofia della natura*, a cura di V. Verra, Torino, Utet, 2002, p. 231.

²⁵ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 244.

²⁶ I. KANT, *Critica della ragion pura*, a cura di C. Esposito, Milano, Bompiani, 2009, p. 59 (B 36).

che – anche nella musica, anche grazie alla musica – si risveglia a nuove e inedite “sensazioni” che la condurranno a un’individualità sempre più determinata, preludio al raggiungimento della dimensione spirituale che le è propria, quella della libertà. Visti a partire da questo itinerario, e nella luce entro la quale cui già Adorno credette di collocarli, il gesto compositivo e la celebrata *humanitas* di Beethoven ci appaiono in una luce nuova, sottratti come sono alla contingenza tanto storica quanto psicologica.