

Lamento, suono, musica: Hegel vs. Beethoven?

CLEMENTINA CANTILLO

Porre, quale oggetto di approfondimento teorico, il tema del rapporto tra la filosofia hegeliana e l'opera di Beethoven significa, immediatamente, andare al di là di esso, giacché in realtà questo rapporto non è documentabile. È, dunque, possibile aprire uno spazio di riflessione in merito solo ad opera di un elemento "terzo", quello della interpretazione, sul cui piano emergono, però, questioni rilevanti che riguardano non solo il chiarimento delle ragioni del mancato rapporto, ma anche, più sostanzialmente, la natura stessa della relazione tra la filosofia e la musica, con i rispettivi statuti e linguaggi. Muovendo da tali presupposti, il presente contributo si articola lungo due direttrici principali: 1. la ricostruzione del ruolo della musica nel pensiero hegeliano, anche nel tentativo di riconoscervi le possibili ragioni "interne" del silenzio a proposito di Beethoven; 2. l'analisi sintetica di alcune delle prospettive interpretative in cui è stato sviluppato il nesso tra il filosofo e il musicista, mostrando come nelle sue diverse declinazioni vengano delineandosi nuclei teorici essenziali circa la relazione tra la musica e la filosofia.

§1.

Secondo Hegel, l'arte rappresenta un bisogno tanto profondo quanto ineliminabile, costitutivo dell'uomo stesso. L'ineliminabilità di tale bisogno non deriva

dall'immediatezza dei sentimenti di piacevolezza o sgradevolezza che l'arte suscita in ciascuno, né dall'impulso distruttivo e sempre singolare del desiderio, e nemmeno dall'arbitrio puramente soggettivo. Di contro, il bisogno dell'arte è necessario in quanto risponde a un'esigenza intrinsecamente razionale, condivisa con la scienza, che coincide con il processo del pensiero, e perciò universale, mai riducibile alla dimensione meramente sensibile e individuale: «L'aspetto universale del bisogno dell'arte non è altro che quello legato al fatto che l'uomo è pensante e cosciente»¹. A differenza della staticità delle cose naturali, propria del dinamismo del pensiero è l'attitudine a realizzare in sé stesso quell'operazione di «raddoppiamento» in virtù della quale la coscienza pone sé stessa «per sé» quale oggetto del proprio sapere e ritorna a sé, dando vita allo sviluppo spirituale. All'arte appartiene la capacità di farsi «luogo» concreto di tale operazione di «raddoppiamento», secondo modalità peculiari. «La bellezza artistica è la bellezza generata (*geborene*) e rigenerata (*wiedergeborene*) dallo spirito»². Essa nasce dallo spirito in quanto è suo prodotto, ed è da esso rigenerata nella misura in cui questa unità dello spirito con sé nel bello non è un che di immediato, di semplicemente «trovato» sul terreno della finitezza nel senso di una estrinseca corrispondenza, bensì per l'appunto è compresa e saputa come l'istituzione di qualcosa di nuovo, di originale, di squisitamente umano. Il «miracolo dell'idealità», in cui consiste la creazione artistica, è «qualcosa di fatto *dall'uomo* [...] e di prodotto *per l'uomo*»³. Ed è questa genesi che conferisce all'arte valore di verità e la legittima, aprendola a una considerazione scientifica e rendendola «membro dell'intero»⁴. Le pagine dell'*Enciclopedia* del '30 ne sanciscono il ruolo autonomo e la collocazione all'interno del sistema, nel quale essa sta quale «figura *immediata*», e perciò non ancora perfettamente adeguata, dello spirito assoluto, in cui lo spirito viene all'esistenza nel finito offrendosi all'intuizione in maniera tale, tuttavia, che «l'immediatezza naturale» non sia che «*segno dell'idea*»⁵. Liquidato il tradizionale ideale imitativo, il trasfigurare e il plasmare la natura ad opera dello spirito è ciò che dà vita alla figura della bellezza, e la perfetta adeguatezza di configurazione esteriore e contenuto di verità rappresenta il vero e proprio *ideale* artistico.

Ma non è il caso di soffermarsi oltre su ciò. Rispetto alle richiamate formulazioni dell'*Enciclopedia* i corsi di lezione tenuti da Hegel sull'estetica (di cui l'*Enci-*

¹ G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica*, traduzione e introduzione di P. D'Angelo, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 15.

² ID., *Estetica*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Torino, Einaudi, 1976, p. 5.

³ ID., *Lezioni di estetica*, cit., p. 10. La sottolineatura è mia.

⁴ Ivi, p. 9.

⁵ ID., *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, con le aggiunte, 3, *Filosofia dello spirito*, a cura di A. Bosi, Torino, U.T.E.T., 2000, § 556, p. 413.

clopedia peraltro risente⁶) approfondiscono e arricchiscono la trattazione dedicata all'arte, facendo emergere, nella delineazione del differente modo in cui si istituisce il rapporto tra forma particolare e contenuto universale, il ruolo delle singole arti e il contributo da esse specificatamente apportato allo sviluppo spirituale. Nel legame costitutivo dell'apparenza con il bello (già implicito nella comune radice linguistica dei termini *Schein* e *Schöne*), l'ideale artistico si dispiega nelle forme d'arte simbolica, classica e romantica. A loro volta, queste acquistano esistenza determinata in un concreto materiale sensibile nell'architettura, scultura, pittura, musica e poesia. Così, l'esigenza dell'unità logico-sistematica si coniuga – ma anche si misura⁷ – con il ricco e variegato scenario delle opere d'arte nella loro esistenza storica. Com'è noto, rispetto alla forma unitaria imposta dal discepolo Hotho alla sua imponente edizione delle *Vorlesungen über die Ästhetik* – in cui sono confluiti materiali differenziati sia nel tempo che per quanto riguarda la fonte – il lavoro di ricerca degli ultimi decenni sulle *Nachschriften*⁸ (non solo di quelle dedicate all'estetica) ha consentito una conoscenza più approfondita e filologicamente corretta del pensiero hegeliano, contribuendo alla ricostruzione della sua evoluzione interna e restituendo, al tempo stesso, il senso di una riflessione che nella sua elaborazione ed esposizione si alimenta anche delle dirette esperienze artistiche fatte dal filosofo, come dimostra proprio il caso della musica.

Venendo a quest'ultima, il suo apparire sul “palcoscenico” delle arti risponde a una esigenza fondamentale, che le conferisce un ruolo centrale all'interno del cammino dello spirito in quanto arte capace di interpretare al più alto grado il contenuto del romantico. La sua caratterizzazione viene individuata da Hegel nel confronto con le altre arti particolari, rispetto alle quali realizza il passaggio (*Übergang*) dalla «quieta» dimensione spaziale (*das ruhende Außereinander*) a quella dinamica della vibrazione e del movimento (*Zittern, Bewegung*), che la qualifica come arte temporale. A renderlo possibile è il materiale che la costituisce, vale a dire il suono, il quale – come chiariscono le pagine della *Filosofia della natura* nell'*Enciclopedia* – ha nella propria costituzione fisica la capacità di

⁶ Come si ricorderà, è solo dalla seconda edizione che l'arte acquista un ruolo autonomo all'interno dell'*Enciclopedia*.

⁷ Cfr. E. BLOCH, *Soggetto-Oggetto. Commento a Hegel*, Bologna, il Mulino, 1975, p. 297.

⁸ Cfr. a tale proposito A. GETHMANN SIEFERT, *Asthetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen*, in “Hegel-Studien”, 26, 1991, pp. 92 e segg.; ID., *Gestalt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, Einleitung a G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H.G. Hotho*, a cura di A. Gehrtmann Siefert, in G.W.F. HEGEL, *Ausgewählte Nachschriften und Manuskripten*, 2, Hamburg, Meiner, 1998, pp. XV-CCXXXIV; D'ANGELO, *Introduzione a HEGEL, Lezioni di estetica*, cit., pp. V-XXXVI; A.P. OLIVIER, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Paris, Honore Champion, 2003; F. VALAGUSSA, *Il genio che intesse la materia. Sull'Estetica di Hegel*, in G.W.F. HEGEL, *Estetica. Secondo l'edizione di H.G. Hotho, con le varianti delle lezioni del 1820/21, 1823, 1826*, a cura di F. Valagussa, Milano, Bompiani, 2012, pp. 9-17.

realizzare tale passaggio. Nella vibrazione sonora è, infatti, all'opera quel «lato del negativo» che supera l'inerzia della gravità «in modo ideale» e rende possibile l'esistenza subito dissolvendosi del suono, costituendone la determinatezza principale⁹. In tal modo, «nella musica fa il suo ingresso il tempo»¹⁰. Facendo agire la distinzione tra arti spaziali e arti temporali in maniera funzionale rispetto alle proprie esigenze teoriche, Hegel attribuisce alla musica la capacità di varcare definitivamente la soglia che apre alla profondità dell'interno spirituale, conquistando una bellezza dell'«intimità» in cui lo spirito – riconosciuto «come passato» irripetibile l'ideale classico – liberamente conferisce a se stesso, nella sfera che gli è propria, la sua oggettività e forma di esistenza. Introdotto nell'arte, ad opera del suono, l'elemento del tempo e del movimento, la sintassi e il linguaggio musicale sono ora chiamati a mostrarne la profonda «affinità» con l'interno. Il fluire dei suoni si sottrae, così, alla sua indifferente indeterminatezza rivelando il medesimo principio che si mostra operante nell'Io come l'ideale unità dell'individuale che, pur nel proprio differenziarsi e dispiegarsi nel tempo, lo coglie e lo supera come realizzazione del suo essere per sé, come tempo dell'uomo e del soggetto. Il mero trapassare dell'ora in un altro ora subisce, cioè, ad opera dell'Io una cesura carica di senso, cui la musica con il suo linguaggio corrisponde nella attività ordinatrice imposta ai suoni dalle relazioni numeriche su cui si fondano la battuta, il ritmo e l'armonia. Attraverso la ripetizione regolata dell'identico, nell'ordine temporale l'Io si «raccolge» e si «ricorda» (*erinnern*) di sé, riconoscendo questo identico come posto da lui, come il proprio (*das Meinige*).

La comparazione con il ritmo, come si ricorderà, è utilizzata da Hegel in altri luoghi per esemplificare il movimento dialettico stesso del pensiero concettuale nella proposizione speculativa intesa come «ritmo autoproducentesi che si spinge oltre e ritorna a sé stesso», in opposizione al giudizio intellettualistico¹¹. Non per questo è possibile, però, ridurre la musica e il suo potere all'elemento numerico e ritmico. Pur nella centralità del ritmo – indicato nel corso del '23 quale elemento fondamentale della musica in quanto unificatore di battuta, armonia e melodia¹² – Hegel, come sottolinea Bloch¹³, è lontano dalle posizioni schel-

⁹ Cfr. G.W.F. HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, con le aggiunte, 2, *Filosofia della natura*, a cura di V. Verra, Torino, U.T.E.T., 2002, §§ 300-302, pp. 218-231; ID., *Lezioni di estetica*, cit., p. 256. Sulla filosofia del suono di Hegel cfr. R. MARTINELLI, *Tremore e sensazione. Il suono nell'estetica musicale di Hegel*, in "Intersezioni", XIX, 1999, pp. 73-92.

¹⁰ ID., *Lezioni di estetica*, cit., p. 256.

¹¹ Cfr. ID., *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, la Nuova Italia, 1987⁶, I, pp. 51-54. Cfr., su ciò, A. LUCKNER, *Zeit, Begriff und Rhythmus. Hegel, Heidegger und die elementarische Macht der Musik*, in: *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, hrsg. v. Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfram Erte, Velbrück Wissenschaft, Welerswist 2000, pp. 128-136.

¹² HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., p. 258.

¹³ BLOCH, *Soggetto-Oggetto*, cit., pp. 298-300. Il ritmo riveste un'importanza centrale per lo stesso

linghiane che lo identificano come la «musica *nella* musica» in quanto «in-formazione (*Einbildung*) dell'unità nella molteplicità», «pura forma del movimento nell'universo»¹⁴. Nella prospettiva hegeliana, l'io astratto che riconosce sé stesso e gode di sé nei puri rapporti quantitativi e numerici non è parte di un ordine cosmico, che, di contro, costitutivamente “eccede” nella propria identità soggettiva: «La proposizione deve esprimere ciò che il vero è; ma esso – continua Hegel nel contesto argomentativo richiamato – è essenzialmente Soggetto»¹⁵.

Battuta, ritmo e armonia costituiscono per Hegel la necessaria «base sostanziale» e «conforme a legge»¹⁶ su cui, soltanto, può nascere quello che costituisce il lato dell'espressione musicale vera e propria, vale a dire la melodia, la quale introduce nella composizione quegli elementi di variazione, articolazione e sviluppo interno che consentono il libero effondersi della soggettività creatrice. Senza addentrarsi oltre nell'analisi dei singoli aspetti del linguaggio musicale, ciò che vi agisce, unificandoli nella concretezza della produzione musicale, è il principio della libertà nella necessità. Si tratta della questione – espressa con accenti drammatici in un celebre passo di Wackenroder, ma richiamata da Hegel stesso¹⁷ – della compresenza nella musica di emozione e *mathesis*, sentimento e legge, che Hegel risolve nella dialettica di *fühlen* e *zählen*, funzionalmente articolata secondo l'esigenza teorica della adeguatezza tra la forma e il linguaggio musicali e il contenuto proprio di quest'arte. La musica nasce dalle esclamazioni naturali, che mettono in movimento l'io interno, ma in una maniera ancora solamente immediata e irriflessa, così come la semplice vibrazione sonora non è ancora musica. Affinché quest'ultima si dia è necessaria l'attività spirituale dell'elaborazione artistica, grazie alla quale la musica, nel legame costitutivo con le leggi che regolano le relazioni tra i suoni, esercita il potere, riconosciute fin dall'antichità, di «entusiasmare» e di «rapire», in modo che l'io sia interamente trasportato dai suoni¹⁸.

La musica è, difatti, per Hegel, arte della «estrema interiorità»¹⁹, in cui risuona l'interno in quanto tale, la soggettività astratta e vuota nel senso secondo

Bloch (Cfr. E. MATASSI, *Bloch e la musica*, Quaderni della Fondazione Menna, Salerno, edizioni Marte, 2001, pp. 37-38).

¹⁴ F.W.J. SCHELLING, *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Napoli, Prismi, 1986, pp. 170 e 178. A sua volta Schlegel contrapponeva il ritmo, associato alla musica antica, all'armonia, capace di istituire un istante mistico in cui coglie l'infinito.

¹⁵ HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, cit., I, p. 54.

¹⁶ ID., *Estetica*, cit., p. 1038.

¹⁷ Cfr. W.H. WACKENRODER, *Scritti di poesia e di estetica*, trad. it. di B. Tecchi, Firenze, Bollati Boringhieri, p. 125; HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, 2, cit., § 301, p. 225.

¹⁸ Tale semplice ed interno sapere di sé del soggetto nel processo di costituzione della musica è stato associato alla celebre dialettica della paura della morte e del lavoro nella *Fenomenologia dello spirito* (cfr. A. NOWAK, *Hegels Musikästhetik*, Regensburg, Bosse, 1971, pp. 45-47).

¹⁹ HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., p. 254.

il quale quest'ultima spoglia il contenuto di ogni determinatezza che le è estranea, restituendone la forma della semplice relazionalità con se stessa, e cioè come sentimento, puro sentire di sé. Si tratta di passaggi cruciali, a proposito dei quali Bloch rileva «il disagio» e la difficoltà che la musica pone all'impianto sistematico dell'estetica hegeliana nel qualificare un'arte come priva di un «oggetto in cui possa concretizzarsi l'apparire dell'idea»²⁰. In tempi più vicini a Hegel, si ricorderà, è stato Hanslick a fare riferimento alle sue posizioni muovendo dal presupposto secondo il quale la musica si emancipa dall'espressione tanto di contenuti esteriori quanto di sentimenti particolari. Tuttavia, nonostante il ricorrere nelle lezioni hegeliane degli aggettivi «vuoto», «astratto», «puro», a proposito del contenuto musicale, non vuol dire che la musica sia priva di un carattere contenutisticamente determinato o che le venga negata la possibilità di assumerlo. Di contro, proprio la sottolineatura della purezza della forma del sentimento e la coincidenza della sfera del musicale con quella della «attività della vita soggettiva»²¹ comporta, in sintonia con il grado di sviluppo spirituale delle arti romantiche, un allargamento dell'ambito dei contenuti, purché questi vengano per l'appunto rivestiti della forma interna del sentire e dell'animo soggettivi, affrancati da qualsiasi condizionamento ad essi estraneo. Attraverso il proprio linguaggio, la musica può spingersi fino nel profondo delle lacerazioni e delle contraddizioni – evocate dalla potenza delle dissonanze – liberandole, tuttavia, dalla loro particolarità naturale e ritornando alla propria unità ideale, suggellata dal riaffermarsi della consonanza nella triade perfetta (*Dreiklang*)²².

Certo, è Hegel stesso ad ammettere l'esistenza di una componente nella musica esposta al rischio di una deriva intellettualistica, un pericolo che egli vede rappresentarsi in particolare nella musica strumentale (come si sa all'epoca attraversata da un prepotente sviluppo), la quale, proprio in mancanza di un contenuto interno, nella costruzione dei sofisticati «edifici architettonici dell'armonia»²³ manifesta una affinità con la prima delle arti spaziali, vale a dire l'architettura. Alla dialettica dei puri suoni si aggiunge, quindi, la determinatezza della parola, che la musica «accompagna»²⁴, non però nel senso di una sua subordinazione al testo poetico, ma, di contro, in modo che questo costituisca la base determinata che la musica riveste secondo la propria peculiare forma di elaborazione artistica

²⁰ BLOCH, *Soggetto-oggetto*, cit., p. 299.

²¹ *Ästhetik* nach Prof. Hegel im Winter Semester 1828/29, Ms. Libelt, 137 b.

²² *Dreiklang*: triade e non, come nell'edizione Merker-Vaccaro e ancora Valagussa, tritono, che rinvia, con significato antitetico, al *diabolus in musica*.

²³ HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., p. 261.

²⁴ Su musica "di accompagnamento" e musica "autonoma" cfr. L. SIEP, *Hegel über begleitende und selbständige Musik*, in *Grenzgebiete. Festschrift Klaus Hortschansky zum 65. Geburtstag*, Eisenach, K.D. Wagner, 2000, pp. 191-205.

del contenuto senza che si verifichi una ambiguità e una mescolanza tra i due linguaggi²⁵. Tuttavia, quella della parola rappresenta una presenza per molti versi “ingombrante” all’interno della riflessione hegeliana sulla musica, a cominciare dal fatto che la quasi totalità dei riferimenti concreti nelle lezioni sono per l’appunto alla musica unita alla parola.

Coerentemente con il nesso tra il contenuto del romantico in generale e la sfera del religioso e dell’interiore sovrasensibile, il momento del raccoglimento devoto (*Andacht*) – che, nel legame con il sentimento, evoca il giovanile interesse hegeliano per una religione del cuore – costituisce secondo Hegel un oggetto adeguato alla musica. Nella creazione della bellezza come «*Befriedigung der Versöhnung*»²⁶, presagio sensibile della totalità, si è particolarmente distinta, a suo avviso, la musica sacra italiana con Palestrina, Pergolesi, Durante, Lotti²⁷. Quanto ai tedeschi, per i quali la musica non ricopre il ruolo svolto nel culto cattolico e in cui dunque prevale l’aspetto del piacere puramente musicale, Hegel indica l’importanza di corali e oratori, cui egli assistette nelle esecuzioni della *Singakademie* di Berlino. Senza proseguire oltre, è opportuno ricordare l’apprezzamento nei confronti dell’opera italiana, e soprattutto della musica di Rossini, che ebbe modo di ascoltare nel 1824 a Vienna eseguita da cantanti italiani e poi in successive occasioni. Oltre all’entusiasmo personale, manifestato alla moglie in una serie di lettere anche con dettagli circa l’esecuzione, la musica rossiniana riveste un’importanza particolare nell’estetica musicale di Hegel. Difendendone lo spessore artistico di fronte ai critici tedeschi, le argomentazioni hegeliane riconoscono nella cantabilità delle sue melodie la capacità della musica di esprimere autonomamente un contenuto che va al di là del rapporto con il testo poetico, senza tuttavia pregiudicare il valore artistico della composizione. I riferimenti alla musica di Rossini, legittimano, perciò, l’ipotesi della maturazione nel tempo, e alla luce delle sue dirette esperienze, di una visione più attenuata da parte del filosofo della distinzione tra musica strumentale, priva di contenuto, e musica “di

²⁵ A tale proposito Hegel fa esplicito riferimento ai *Liederspiele*, all’epoca frequentemente rappresentati a Berlino e ai testi di Schiller, ritenuti poco adatti all’“accompagnamento” da parte della musica (cfr. Ms. Libelt 140b e *Die Ästhetik nach Hegels Vorlesungen geschrieben von Heimann*. Im Wintersemester 1828/29, 125). Per la ricostruzione delle esperienze musicali di Hegel si rinvia a H. HEIMSOETH, *Hegels Philosophie der Musik*, in: “Hegel Studien”, 2, 1963, pp. 161-201; NOWAK, *Hegels Musikästhetik*, cit., pp. 17-27; C. DAHLHAUS, *Hegel und die Musik seiner Zeit*, in: “Hegel-Studien”, n. 22, 1983, pp. 333-349; A. LAZZERINI BELLI, *Figaro e il filosofo. Le esperienze musicali di Hegel*, in «l’Erba-Musica», n. 2, 1991, pp. 24-32; O. PÖGGELER, *Mozart zwischen Hegel und Kierkegaard*, in: “Allgemeine Zeitschrift für Philosophie”, n. 25, 2000, 1, pp. 139-151, Id., *Hegel und der Berliner Museumstreit*, in: *Musealisierung und Reflexion Gedächtnis – Erinnerung – Geschichte. Kunst als Kulturgut*, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov u. E. Weisser-Lohmann, Padeborn, Bd. 3, Fink, 2011, in part. p. 13.

²⁶ Cit., p. 123.

²⁷ Citati nel corso del 1826 e nell’edizione Hotho con l’aggiunta di Gluck, Haydn e Mozart.

accompagnamento”, sostanziata dalla parola, quale invece emerge nei primi corsi²⁸. Non casualmente, nell’ultimo corso sull’estetica del 1828-‘29, sono ancora la melodia e la cantabilità rossiniane a indicare il produrre artistico stesso. Ma su ciò si tornerà tra breve.

Riguardo alla musica puramente strumentale, in essa Hegel vede la realizzazione più autentica del principio dell’arte musicale in se stesso. In quanto completamente autonoma sia nei mezzi che nei contenuti, essa costituisce l’ambito proprio della libera creazione ed estrinsecazione del soggetto: «Il terreno del musicale è [quello] della intima soggettività, e questo è per sé privo di determinazione»²⁹. Tuttavia, come anticipato, proprio la mancanza di ogni legame con un contenuto determinato nell’incondizionato arbitrio del soggettivo è ciò che espone la musica al rischio di uno sterile intellettualismo, che – stando alle parole del corso del ’23 – la renderebbe addirittura «infedele allo scopo dell’arte», giacché perseguirebbe solo un interesse limitato e non quello dell’universale. Si rende, perciò, necessario il suo superamento nella forma poetica: «La soggettività della musica richiede un testo, pensieri, rappresentazioni, che come contenuto determinato in lei non si trovano. Ad apportare tale pienezza è l’arte della parola»³⁰.

A riguardo, è opportuno fare qualche ulteriore considerazione. Sottolineandone lo sviluppo recente, le pagine dell’*Estetica* riconoscono come anche la pura musica strumentale – laddove, nel dialogo fusionale tra le parti nel tutto, venga “tolto” il carattere di autonomia dello strumento particolare rispetto all’effusione vera e propria del musicale – è in grado di realizzarne adeguatamente la natura. È il caso delle sinfonie mozartiane, nelle quali l’abilità e la grandezza del compositore rendono possibile il dialogo tra le voci dei singoli strumenti, armonizzandole in modo che non vengano smarriti il «senso interno, l’anima e il sentimento» della composizione³¹. Più in generale, il succedersi dei corsi di lezione dal 1820 al 1828-‘29 restituisce l’immagine di un pensiero in movimento, aperto alla elaborazione teorica delle esperienze personali che intanto il filosofo aveva fatto partecipando intensamente alla vita culturale del tempo³². Un dinamismo giustificato anche dalla forma stessa delle lezioni, più discorsiva e meno “sorvegliata” rispetto

²⁸ Cfr. A. OLIVIER, “Introducción” a G.W.F. Hegel, *La música*, estratto de los cursos de estética impartidos en Berlín en 1828/29. Según el manuscrito de Karol Libelt, texto establecido por A.M. Gethmann-Siefert, trad. de Y. Espiña, in “Anuario Filosófico”, 29, 1996, 1, p. 198.

²⁹ Ms. Libelt, cit., 142 a.

³⁰ HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., p. 261. Sulla musica autonoma cfr. A. SERRAVEZZA, *La “musica autonoma” nell’estetica di Hegel*, in “Musica e storia”, VIII/2 (2000), pp. 325-350.

³¹ HEGEL, *Estetica*, cit., pp. 1030-1031.

³² Per la bibliografia in proposito si rimanda alle note 7 e 25. Cfr. anche S. FRIGHETTO, *L’estetica della musica di Hegel. Collocazione sistematica e forme musicali nel confronto con le ‘Vorlesungen’ berlinesi*, in: “Verifiche” nn. 3-4, 2001, pp. 259-298; e J.-I. KWON, *Eine Untersuchung zu Hegels Auffassung der modernen Musik*, in: “JTLA”, n. 37, 2012, pp. 7-25.

a quella di uno scritto pensato per la stampa, che l'edizione di Hotho aveva compreso riconducendola alla compattezza di un'opera unica. Rispetto a questa, la riflessione hegeliana sulla musica rivela una maggiore articolazione interna oltre che un interesse crescente nel tempo (testimoniato dall'incremento delle ore di lezione ad essa dedicate), alla luce del quale nella trattazione acquista maggiore peso la musica concretamente eseguita ed ascoltata. E proprio in relazione a tale aspetto, l'ultimo corso dedicato all'arte approfondisce in particolare il rapporto tra l'espressione della soggettività concreta del compositore e quella dell'artista-interprete, che non può limitarsi alla esecuzione meccanica dell'opera, ma deve renderla «vivente», in quanto è quella stessa soggettività concreta, rinnovando in essa il momento della libera produzione spirituale. Indipendentemente dal legame con un testo determinato, è l'istituzione di tale processo – nel quale è coinvolto anche l'ascoltatore, che gli cor-risponde con il proprio interno – ciò che comunica il senso della creazione musicale. Il rinvio esplicito di Hegel è, come si accennava, alla musica di Rossini e al ruolo svolto dai cantanti nella prassi esecutiva dell'epoca. Tuttavia, il riconoscimento della valenza creativa della esecuzione artistica e della capacità virtuosistica del musicista, considerata non più, come precedentemente, arido tecnicismo ma parte del processo musicale, si estende anche al rapporto con lo strumento (probabilmente Hegel pensava al violino, che in quegli anni aveva ascoltato in forma solistica o di insieme). “Tolta”, ad opera della soggettività dell'artista, la sua esistenza come un qualcosa di estraneo, di separato dall'interno dell'anima (che prima solo la voce era in grado di fare emergere in quanto più elevato medio sensibile dell'interiorità sentimentale³³), diventa esso stesso «organo vivo» dell'esecutore, espressione non più di un inconsapevole talento naturale, bensì del dominio della soggettività vivente nei confronti dell'esterno, dei suoi mezzi e dei suoi materiali: «Qui risiede il vertice [...] del potere musicale», quello di rivelare la “flagranza” dello stesso produrre artistico³⁴. Nella direzione delineata da tali osservazioni conclusive delle lezioni, emerge pure una visione maggiormente approfondita e “moderna” della riflessione sulla musica da parte di Hegel, che si apre all'intera complessità dell'esperienza estetica, nella quale l'opera d'arte si costituisce non solo alla luce dell'operazione creativa vera e propria – in cui l'artista direttamente misura la propria ispirazione e volontà soggettive con i concreti mezzi musicali che danno loro forma – ma anche rispetto al momento della esecuzione e della fruizione da parte dell'ascoltatore, investendo il campo della sua dimensione pubblica e collettiva³⁵.

³³ La superiorità della voce umana viene ribadita da Hegel in molte e diverse occasioni, non solo nelle lezioni di estetica.

³⁴ Ms. HEIMANN, cit., 127 e OLIVIER, “Notas” a G.W.F. Hegel, *La música*, cit., pp. 220 e 232.

³⁵ Su ciò cfr. M. GARDA, *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Roma, Carocci, 2007, pp. 90-91. La posizione di Hegel sarebbe stata “complicata” dalla questione della riproducibilità

La condanna hegeliana della strumentalità non è, dunque, né assoluta né generalizzata. Oltre alla sua attenuazione nel tempo, essa assume un carattere più netto quando il filosofo si riferisce alla propria epoca, probabilmente manifestando la preoccupazione di fronte al fatto che lo sviluppo della musica strumentale rischiava di alimentare gli ideali primo-romantici che attribuivano alla musica una posizione di supremazia e di “unicità” fra le arti. Basterà, a tale riguardo, ricordare le posizioni di E.T.A Hoffmann, per molti versi esemplari del clima romantico. Nella sua prospettiva, la musica «è la più romantica di tutte le arti», e perciò l’arte privilegiata, in grado di esprimere l’intensità della *Sehnsucht* e di elevarsi all’infinito, in un «regno sconosciuto» libero dai vincoli del mondo sensibile esterno. Ad interpretarne autenticamente l’essenza è proprio la musica strumentale di Beethoven, nella quale le passioni e i sentimenti vengono accolti e sublimati in una sfera superiore³⁶. Posizioni evidentemente poco conciliabili con quelle di Hegel. Anche per lui la musica è «la più romantica delle arti», ma secondo un significato molto diverso. Essa – come visto – “segna” il passaggio irreversibile, proprio del mondo cristiano-moderno, dall’esterno all’interno, dall’oggettivo al soggettivo, dalla spazialità corporea alla temporalità ideale che costituisce il terreno più peculiare dell’operare spirituale. In tal senso, il processo di idealizzazione continuamente rinvia – come si legge nelle belle pagine del saggio di Derrida dedicato alla semiologia di Hegel – «a questo concetto di vibrazione, di fremito (*Erzittern, schwingende Zittern*)», che «è al centro della fisica del suono, dove marca sempre il passaggio, ad opera della negatività, dello spazio nel tempo, del materiale nell’ideale»³⁷. La capacità di varcare la soglia che apre alla profondità dell’interno soggettivo e alla ricchezza della propria sfera è ciò che qualifica il “musicale” non solo in riferimento all’estetica, ma nel più ampio complesso del pensiero hegeliano. In questa direzione si collocano – pur con sfumature diverse, legate alla evoluzione del pensiero di Hegel oltre che al contesto teorico specifico – i rimandi ad esso nella *Differenzschrift*, nella *Fenomenologia*, nella *Propedeutica filosofica*, nella Introduzione alle *Lezioni sulla storia della filosofia*, oltre che la trattazione diretta della musica nelle altre opere, a cominciare dai suggestivi tratti che la descrivono nella *Filosofia dello spirito jense*³⁸. «Tutte le attività dello spirito – continua

dell’opera attraverso la registrazione e le opportunità offerte attualmente dalla tecnologia (cfr. *Quand l’enregistrement change la musique*, a cura di A. Arbo e P.-E. Lephay, Éditions Hermann, 2017).

³⁶ Lo scritto dedicato alla musica strumentale di Beethoven – apparso nel 1813 come *Kreisleriana 4* – raccoglie e rielabora due testi anteriori, uno dei quali è la celebre recensione del 1810 alla *V Sinfonia*.

³⁷ J. DERRIDA, *Il pozzo e la piramide. Introduzione alla semiologia di Hegel*, in: *Margini della filosofia*, tr. it. a cura di M. Iofrida, Torino, Einaudi, 1997, p. 135.

³⁸ «L’arte oscilla tra la forma (*Gestalt*) e il puro io di questa – e così tra l’arte plastica e quella musicale», la quale è «il puro udire, in cui il dar-forma soltanto (porta) all’esserci il suono diligente, e la melodia del movimento si muove sotto l’armonia, sotto la triade ritornata in se stessa» (G.W.F. HEGEL, *Filosofia dello spirito jense*, a cura di G. Cantillo, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 165).

Hegel nelle sopra citate pagine dell'*Enciclopedia* – non sono che modi diversi di ricondurre l'esteriorità all'interiorità che è lo spirito stesso, e solo mediante questa riconduzione, questa idealizzazione o assimilazione dell'esteriorità, esso diviene ed è spirito»³⁹. Da questo punto di vista, la musica assume un ruolo privilegiato che, oltre l'ambito delimitato delle lezioni di estetica, le attribuisce una propria regione di verità, in cui il soggetto, libero dalla quiete del già dato, è veramente ricondotto presso sé stesso nella dimensione della pura idealità temporale.

§ 2.

Nonostante l'assenza di riferimenti da parte di Hegel a Beethoven – probabilmente ascrivibile anche ai gusti e alle esperienze personali del filosofo, oltre che alle ragioni teoriche (rispetto alle quali rimane privilegiata la dialettica voce-opera-contenuto rispetto a quella suono-strumentalità-formalità) –, più di un interprete ha associato i due grandi protagonisti della storia della cultura occidentale, mettendo in luce, soprattutto, il carattere intrinsecamente dialettico del sonatismo beethoveniano. Da un versante più strettamente musicologico, a sottolineare l'intima corrispondenza tra i due sono state in particolare Zofia Lissa che, da una prospettiva marxista, ha sostenuto la coincidenza tra la dialettica hegeliana e la processualità musicale beethoveniana, e Gisèle Brelet, che ha riconosciuto nello sviluppo musicale lo stesso divenire dello Spirito nel tempo storico, realizzato attraverso mezzi puramente musicali⁴⁰.

Per quanto riguarda il versante filosofico, proprio il riconoscimento del carattere intrinsecamente dialettico della sonata beethoveniana consente a Bloch, nel suo celebre commento a Hegel, di rimarcare gli esiti di chiusura logicistica della filosofia hegeliana e l'«eccedenza», rispetto ad essa, della processualità musicale. La critica alla filosofia della storia di Hegel, in quanto divenire che si compie «da eternità a eternità», è descritta da Bloch direttamente in termini musicali, con esplicito riferimento a Beethoven. Il movimento attraverso il quale si succedono nel tempo gli «eroi» e le figure dello spirito del mondo è, infatti, paragonato alla forma della fuga, in cui le voci «espongono un tema posto una volta per tutte», articolandosi armonicamente l'una dopo l'altra senza che si realizzi un autentico dinamismo, che invece egli vede rappresentato dalla sonata beethoveniana. A prevalere è la «calma», il «quieto» permanere presso di sé del pensiero nel suo «per sé», che non dà vita a un autentico sviluppo⁴¹. Per questa stessa ragione, il

³⁹ HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, cit., 3, § 381, p. 90.

⁴⁰ Cfr. Z. LISSA, *Die Prozessualität der Musik*, in: "Hegel-Jahrbuch", 1965, p. 35 e G. BRELET, *Temps historique et temps musical chez Hegel*, in: "Hegel-Jahrbuch", 1968-69, p. 448.

⁴¹ Cfr. BLOCH, *Soggetto-oggetto*, cit., p. 239.

principio fondamentale dell'arte in quanto apparizione sensibile dell'idea di fatto non consente a Hegel, nella sua visione della musica, di andare oltre la dimensione dell'«armonia», come testimoniano le lodi nell'*Estetica* alla musica italiana da Palestrina a Pergolesi, come pure a Gluck e Mozart, e il conseguente silenzio su Beethoven⁴². Non casualmente, è ancora al musicista che Bloch si richiama nel mostrare la criticità dell'«assoggettamento» hegeliano della musica alla parola e la sua risoluzione nella poesia. Il riferimento è al libretto del *Fidelio* (un'opera centrale nella prospettiva blochiana, in cui egli vede delinearsi concretamente il nesso tra la musica e la speranza⁴³), il quale, pur nella sua aderenza alla musica, mostra come sia unicamente quest'ultima a rendere possibile lo spazio dell'azione drammatica⁴⁴.

Il nesso tra la processualità dialettica hegeliana e quella musicale beethoviana svolge un ruolo centrale nel pensiero di Adorno, sul quale ci si soffermerà, dunque, in maniera più approfondita. Senza addentrarsi nel dibattito – che non può non investire l'«arbitrio» della libera interpretazione filosofica e la questione delle fonti a disposizione – circa la «fondezza» di tale nesso, quest'ultimo appare a Adorno talmente stretto da rendere possibile l'applicazione delle categorie della filosofia hegeliana alla sua musica «fin nei particolari»⁴⁵, diventando costitutivo della possibilità stessa di una filosofia della musica, così come essa avrebbe dovuto articolarsi nel progettato libro su Beethoven (che a lungo occupò la sua riflessione senza giungere mai a compimento). Il presupposto da cui muove la posizione adorniana è quello secondo il quale il rapporto tra filosofia e musica – abbandonata la tradizionale pretesa della prima di fare dell'altra l'oggetto della propria comprensione – si pone nei termini di una consustanzialità, in cui ciascuna di esse non muta né altera la propria natura, ma coesiste in un'unica dimensione che le comprende e le sostanzia entrambe. Il pensiero ha «luogo» nella musica e quest'ultima si mostra e si costituisce in quanto è essa stessa pensiero, forma del pensiero nel peculiare linguaggio che le è proprio⁴⁶. In tale prospettiva, attraverso le due figure paradigmatiche della storia della cultura occidentale, accomunate dalla medesima aspirazione a comprendere la totalità e il senso dell'*humanitas*, la relazione tra musica e concetto diviene «la cosa stessa», esibendosi nella purezza della sua forma logica immanente: «Il «gioco» della musica è il gioco con forme logiche come tali, quelle della posizione, dell'identità,

⁴² Ivi, p. 303.

⁴³ Su ciò cfr. MATASSI, *Bloch e la musica*, cit., pp. 30-36.

⁴⁴ Cfr. BLOCH, *Soggetto-oggetto*, cit., p. 300.

⁴⁵ T.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 2001, p. 69 e Id., *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1971, p. 251.

⁴⁶ Nella musica di Beethoven Adorno vede la possibilità di una «logica della sintesi priva di giudizio» (Id., *Beethoven*, cit., p. 19).

della somiglianza, della contraddizione, del tutto, della parte»⁴⁷, che Hegel ha cristallizzato nella sua logica. Nel sonatismo beethoveniano, e in particolare nel momento della “ripresa” in quanto «ritorno rammemorativo», Adorno scorge «il sigillo dell’*idealismo*», la realizzazione in musica, attraverso l’equivalenza della categoria del lavoro⁴⁸, del concetto hegeliano di identità in quanto unione dell’identico e del non-identico⁴⁹. Tuttavia, la totalità hegeliana si rinchiude nella propria «ossessione identitaria». In quanto totalità concreta, «radicale» esercizio del “negativo”, essa conosce la forza delle fratture e dello spingersi fino agli estremi, di cui, però, isterilisce la feconda carica critica nell’affermazione idealistica del Soggetto assoluto, il quale, attraverso l’operazione della *Vernichtung*, «non lascia sussistere niente» al di fuori di sé⁵⁰.

La musica, a giudizio di Adorno, traccia una strada differente. Ad essa alludeva già il Beethoven del periodo “di mezzo”: proprio nella stessa idea di “ripresa” come ritorno dell’eguale, che così fortemente marca la forma nel suo nesso funzionale con la tonalità, il filosofo riconosce il carattere della artificiosità, della forzatura autoritaria; la stessa forma sinfonica «soffocava il presentimento di una situazione inconciliata»⁵¹. E proprio l’impossibilità della conciliazione pacificata costituisce l’“altra” verità, che egli vede rivelarsi nell’opera del tardo Beethoven. In essa la musica non esprime più la conclusione del tutto, quanto piuttosto la forza silenziosa eppure eloquente della pausa, della sospensione, della cesura, che “dice” della frattura non più astrattamente componibile tra l’individuo e la società, l’uomo e i suoi prodotti. Nella forma tarda, la melodia perde la propria plastica articolazione assumendo un carattere «eloquente» e il principio tonale si contrae nella singolarità dell’accordo, che rappresenta ora solo l’allegoria del tutto armonico da cui proviene. Il processo formale-musicale, dunque, non si determina come sviluppo organicamente strutturato, «bensì come accensione tra estremi che – a differenza della mediazione hegeliana – non sopportano più nessun centro sicuro»⁵². Senza soffermarsi oltre: ciò che è evidentemente in gioco è la natura stessa della mediazione estetica e, con ciò, il peculiare rapporto che – tanto per Hegel, quanto per Adorno – nell’opera d’arte si istituisce tra essenza ed apparenza, contenuto e forma dell’apparire.

«L’apparenza – osserva Hegel impegnandosi nella confutazione dell’argomento circa la natura illusoria dell’arte – è il modo dell’esteriorità dell’arte», ciò

⁴⁷ Ivi, p. 18.

⁴⁸ «Ciò che in Hegel si chiama fatica o lavoro del concetto è il lavoro tematico» (ivi, p. 19).

⁴⁹ Ivi, pp. 26-27.

⁵⁰ Cfr. ID., *Tre studi su Hegel*, Bologna, il Mulino, 1971, pp. 13 e 17.

⁵¹ ID., *Beethoven*, cit., p. 171.

⁵² Ivi, p. 178. Cfr. su ciò E.W. SAID, *Sullo stile tardo*, Milano, il Saggiatore, 2009.

attraverso cui essa manifesta il contenuto spirituale, che per sua natura «deve apparire, per non essere una vuota astrazione». Perciò, «l'apparenza non è qualcosa di non essenziale, ma anzi un momento essenziale dell'essenza stessa», che «fa cenno a qualcosa di più alto», vale a dire al pensiero⁵³. Tuttavia, la materialità del mondo esterno, così come l'immediatezza del sentire, non contengono in loro stessi questo «cenno» al pensiero, bensì, al contrario, lo occultano, lo inquinano spacciandosi come l'essente, come la vera realtà. «Quel che noi chiamiamo la natura, il mondo esterno, rende allo spirito più faticoso conoscere se stesso», il quale, dunque, per affermarsi deve esercitare nei confronti di essi un atto di coercizione e di assoggettamento, che, però, al tempo stesso, è un atto di liberazione, di affrancamento rispetto a tutto ciò che gli è estraneo. Solo così, «il sensibile è essenzialmente per lo spirito [...], per l'interno dell'uomo» e per la sua «soddisfazione», in modo che venga depurato da ogni opacità ed elevato alla chiarezza e alla trasparenza della razionalità (che, come visto inizialmente, qualifica il bisogno irrinunciabile dell'arte per l'uomo)⁵⁴. L'attività di liberazione dello spirito comporta, quindi, come sottolinea Adorno, la violenza idealistica nei confronti della natura e della realtà, trasfigurate in una apparenza artistica che con ciò è divenuta finzione, ideologia, immagine di una conciliazione solamente astratta. Rispetto ad essa, l'ultimo Beethoven infrange la superficie esterna della bella apparenza, mostrandone il volto segnato dalle rughe della storia dal cui solco emerge il segno della crisi irreversibile sua e della società che l'aveva prodotta. E, però, «l'arte [...] ha sempre il suo contenuto meramente nell'apparenza», che non può mai oltrepassare, pena il superamento in qualcosa di altro da essa, così come mostrato da Hegel. Quando l'apparenza rescinde il nesso sostanziale con la realtà e la prassi, le opere d'arte assumono un carattere meramente ornamentale, oggetto di un «malinteso» rispetto culturale che le neutralizza e le svuota, reclamando, con ciò, l'opera corrosiva e negativa della critica. Perciò, per Adorno, proprio la denuncia del carattere falsificatorio dell'apparenza ne «salva» il carattere veritativo, facendone il «luogo» in cui la pretesa dell'universale si mostra nel suo carattere di violenza e alienazione.

La forza della soggettività nell'opera tarda di Beethoven imbrocca, così, una direzione a lei stessa opposta e pure, al tempo stesso, l'unica verso la quale può esercitare il proprio potere. È una «forza dirompente», proprio perché rompe l'idea di ogni titanica conciliazione totalizzante e compattezza formale, facendosi «autocoscienza della nullità dell'individuale», alla quale sta di fronte, inconciliata, l'oggettività della «rovina» di quel tessuto compatto quale «paesaggio in sfacelo», che però «si accende», mostrandosi in quanto tale solo alla luce dello sguardo

⁵³ HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., pp. 4-6.

⁵⁴ Ivi, p. 20.

soggettivo⁵⁵. Ancora una volta, nell'arte, si costituisce la relazione soggetto-oggetto, ma ora in maniera tale che la relazione stessa si determini solo nella sua impossibilità. Ne consegue che le forme convenzionali, da un lato, sono lasciate a loro stesse, per l'appunto quale originaria datità oggettiva, non più penetrate e vivificate dalla soggettività: «la musica parla il linguaggio dell'arcaismo, dei bambini, dei selvaggi e di Dio, ma non quello dell'individuo»⁵⁶. Dall'altro, «si riducono in schegge», testimonianze in forma di frammento «del paesaggio da cui provengono», irrimediabilmente modificato: «Proprio nel punto in cui un tempo c'era unità dinamica, ora c'è il frammentario»⁵⁷. Il materiale tonale, oramai soggettivamente inespressivo, manifesta il processo di «dissociazione dell'unità organica» diventando «spoglio, freddo, come roccia», cui si addice più la creazione di «figure con lo scalpello»⁵⁸ che l'inconsistenza del suono. Quest'ultimo, messo a nudo, tende all'anorganico e all'anodino. Liberatesi reciprocamente dal vincolo necessario dell'identità, storia e natura mostrano il loro nesso, in quanto comune terreno di nascita dell'io: «L'anima non è un'invariante [...]. È un gesto storico. 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»⁵⁹. È questo atto del «dare anima» che, secondo Adorno, la musica è in grado, sempre di nuovo, di ripetere, proprio perché movimento dialettico che non culmina nella conciliazione “positiva”, istituendo una diversa forma di riconciliazione, di cui il suono del lamento – insieme consapevolezza della origine naturale dell'io e della sua alterità rispetto ad essa – si fa espressione (e, a proposito del nesso tra il lamento e la musica, è opportuno fare almeno un cenno all'importanza che assume nella prospettiva di Benjamin, che per ovvie ragioni non è possibile sviluppare in questa sede).

Anche per Hegel il suono origina dal lamento e dall'inorganico, secondo un processo inverso a quello delineato da Adorno. Esso «appartiene al regno del meccanismo, avendo a che fare con la materia grave» e tuttavia, nella dinamica fisica che gli è propria, continuamente emerge da questa, in modo che sia «la libertà *nella* materia grave» e «al tempo stesso libertà *da* questa materia», e con ciò – continua suggestivamente Hegel – insieme «il lamento dell'ideale» e «il suo trionfo» nei con-

⁵⁵ ADORNO, *Beethoven*, cit., pp. 223-224. A proposito dell'idea di rovina, si ricordino le posizioni di Benjamin.

⁵⁶ Ivi, p. 218.

⁵⁷ Ivi, p. 193.

⁵⁸ Ivi, p. 183.

⁵⁹ Ivi, p. 244-245. A proposito del rapporto tra storia e natura, con riferimento al confronto critico con Hegel, si ricordi la conferenza del giovane ADORNO su *L'idea di storia naturale* (1932).

fronti della materialità⁶⁰. Perciò, «il suono è la materialità che supera se stessa»⁶¹. Fin dalla sua nascita, esso rivela il lavoro e lo sforzo che qualifica lo spirito, impegnato nel processo di progressiva liberazione dalla natura verso la propria autorealizzazione, in modo da trasformare ciò che inizialmente gli si oppone in quel che gli appartiene, gli è familiare. «Tale fenomeno per cui un essere in sé [il soggetto che il suono stesso è in quanto si rivolge all'anima] venga fisicamente all'esistenza – si legge ancora nello stesso luogo dell'*Enciclopedia – per noi* non può essere causa di meraviglia; infatti alla base della filosofia della natura c'è proprio questo, e cioè che le determinazioni di pensiero si mostrino agenti»⁶². La verità dello spirituale nel sensibile – nella filosofia della natura al tempo stesso “evocata” dal lamento, quale suono dell'ideale ancora prigioniero della gravità materiale, ed “esibita” nel quieto piano del «*per noi*» – trova nella trattazione della musica e dell'arte, oramai all'altezza dello spirito assoluto, la forma della sua realizzazione.

Nel corso dello sviluppo spirituale quel suono è diventato più forte, più sicuro. Emancipatosi dalla materialità, si è fatto musica, e il lamento *Befriedigung*, canto dell'interno, fino a trasformarsi nella parola, sul cui terreno solo può compiersi la comprensione razionale. Per Adorno, la musica non comunica il sentimento della gioiosa riconciliazione. Piuttosto, essa diventa l'ambito concreto nel quale il filosofo pone e “misura” l'interrogativo – esplicitato negli studi dedicati a Hegel, punto di riferimento costante della sua riflessione – circa la possibilità di individuare «un diverso concetto della Dialettica»⁶³, non più produzione di una ragione dominante, bensì espressione di una dinamica di sviluppo che sappia effettivamente confrontarsi con la forza delle contraddizioni, senza soffocarla nella volontà autoritaristica di ricomprenderle in unità. Con Hegel e, al tempo stesso, contro Hegel, secondo la lettura adorniana Beethoven apre la strada, poi di Mahler e di Schönberg, alla delineazione della figura del «compositore dialettico», in cui il comporre prospetta il modello di una processualità dialettica «negativa [...] originatosi dallo spirito stesso della musica»⁶⁴. Nella capacità di denunciare l'identità in quanto apparenza, il tardo Beethoven mostra come la musica «sia più reale della filosofia», anzi, come la musica – portando «ad autocoscienza» quella verità – si faccia essa stessa «riuscita filosofica»⁶⁵.

⁶⁰ HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, 2, cit., § 300, Aggiunta, pp. 220-221.

⁶¹ ID., *Lezioni di estetica*, cit., p. 254.

⁶² ID., *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, 2, cit., Aggiunta, p. 220.

⁶³ ADORNO, *Tre studi su Hegel*, cit., p. 4.

⁶⁴ E. MATASSI, *Musica*, Napoli, Guida, 2004, p. 93.

⁶⁵ ADORNO, *Beethoven*, cit., pp. 145-146.

Come per Hegel la comprensione filosofica, a giudizio di Adorno il contenuto di verità rivelato dalla musica di Beethoven si dà «al tramonto», creando, con ciò, le condizioni per una filosofia della musica in quanto «filosofia della nuova musica»⁶⁶.

⁶⁶ ID., *Filosofia della musica moderna*, con un saggio introduttivo di L. Rognoni, Torino, Einaudi, 1980², p. 16.