Lo statuto del "sensibile" in Hegel e l'eccezione beethoveniana

SARA ZURLETTI

Per spiegare cosa sia il "sensibile" per Hegel nell'arte in generale e poi specificamente nella musica di Beethoven – chiarendo in che modo questa costituisca una parziale eccezione alla teoria hegeliana –, dobbiamo partire da una constatazione banale, che poi forse tanto banale non è, e cioè che la musica è fatta di suoni. Al netto di brani d'avanguardia provocatori come il troppo celebre *4.33* dell'americano John Cage (1952), dove non c'è suono e la musica viene intesa come un silenzio, un vuoto da riempire con i discorsi sulla musica (e sul vuoto), sosteniamo che il suono sia una condizione necessaria ma non sufficiente perché si abbia musica. Necessaria ma non sufficiente perché – e anche questa è un'esperienza banale – non tutte le combinazioni di suoni sono musica. Non lo sono i rumori di un tram che sferraglia, di un martello pneumatico che buca il manto stradale, di una fabbrica che produce automobili – anche se un artista futurista, Luigi Russolo, inventa nel 1913 un "Intonarumori" che riproduce i rumori di una fabbrica offrendoli al pubblico come "musica": siamo in un contesto avanguardistico, la provocazione è d'obbligo. Ma anche qui dovremmo fare una distinzione. Forse grazie a esperimenti indubbiamente arditi come l'Intonarumori di Russolo, oggi siamo disposti a considerare "suoni" – cioè veicoli portatori di senso musicale, significanti che rimandano a un significato musicale – fenomeni che nei secoli passati sarebbero stati senz'altro categorizzati come "rumori": si pensi alla parabola grandiosa

della musica per percussioni da un secolo a questa parte, e a come storicamente il concetto di "suono" si sia allargato a spese di quello di "rumore". Un brano di grande rilevanza artistica come *Experimentum mundi* di Giorgio Battistelli (1981) è costruito interamente come una polifonia di rumori prodotti da mestieri che si stanno perdendo – quello del bottaio che costruisce la botte e martella sul ferro per serrare fra loro le assi, quello dell'artigiano che mola i sampietrini, quello del fabbro, del maniscalco, del carpentiere, del falegname. Ma, appunto, non tutte le combinazioni di rumori sono musica: altrimenti sarebbero musica, per esempio, le suonerie dei cellulari. Qualcuno potrebbe obiettare che le suonerie dei cellulari *sono* musica perché a volte riproducono pezzi celebri: *Carmen*, per esempio, ma anche l'incipit della *Sinfonia in sol minore* di Mozart, *Il sogno d'amore* di Liszt e qualunque altro brano si possa trovare in rete. Perché allora non siamo disposti a riconoscere qui il musicale? Perché non siamo disposti a riconoscere come "musica" l'*incipit* della *Sinfonia in sol minore* usato come suoneria nel cellulare? Perché le suonerie dei cellulari non sollecitano in chi le ascolta una domanda estetica, un processo interpretativo, un giudizio di valore, ma solo una risposta meccanica a uno stimolo: "pronto?". Detto in altro modo, nelle suonerie dei cellulari, quali che siano i suoni che ci vengono incontro, prevale la funzione sulla forma e ciò pone tale fenomeno del tutto al di fuori del perimetro estetico.

Questo è però un discorso che ci porterebbe lontano, e cioè a indagare la soglia minima del musicale, quel *quid* che, se presente, ci fa attivare di fronte a un fenomeno sonoro considerazioni di tipo estetico invece che una risposta irriflessa a uno stimolo. Diciamo soltanto che quella tra suono e rumore non è una soglia fissata o fissabile una volta per tutte. Ogni epoca ha il suo concetto di suono e di rumore, e la soglia cambia a partire da variabili storiche, stilistiche, culturali: un *cluster* oggi è considerato "suono" perché compare regolarmente nei brani contemporanei, mentre all'epoca di Mozart sarebbe stato considerato senz'altro un rumore[1], cioè qualcosa che non è né "bello" né "brutto" perché semplicemente situato al di qua di una possibile valutazione estetica.

Il problema del confine tra rumore e suono, la differenza che passa tra un fenomeno inerte, puramente materiale e artisticamente irrilevante come il rumore, e uno che si fa invece portatore di senso musicale come il suono, può essere indagato da un'altra prospettiva, e cioè da quella di Hegel, che ha dedicato al problema del "materiale dell'arte", la "cosalità" a partire dalla quale l'arte costruisce i suoi oggetti, una riflessione ineguagliabile e ineguagliata. Hegel chiama il materiale dell'arte – nel nostro caso il suono – il "sensibile", intendendo quel fenomeno grezzo, al quale si ha accesso attraverso i sensi, su cui l'artista mette le mani

[1] Per un'accurata analisi di questo problema, cfr. J.-J. Nattiez, *Musica / Suono / Rumore*, in *Il discorso musicale*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 13-32.

per trasformarlo in un oggetto d'arte. Ovviamente non è una particolarità della musica quella di avere un "sensibile": tutte le arti ce l'hanno, nel senso che ogni arte dispiega le sue produzioni a partire dal suo specifico sensibile, la parte "materiale" di cui è fatta. Hegel si occupa di questo problema nelle *Lezioni di Estetica*[2], che non sono state scritte di suo pugno ma sono il frutto dell'assemblaggio degli appunti delle lezioni di Hegel sull'arte da parte del suo allievo Heinrich Gustav Hotho. Il discorso di Hegel sull'arte è coerente; anzi, essendo Hegel un filosofo decisamente sistematico – si parla a proposito della filosofia hegeliana di "panlogismo", nel senso della riduzione di qualunque aspetto della realtà alla logica, e soprattutto alla logica interna al suo sistema –, il discorso sull'arte è inquadrato in maniera ferrea nel suo sistema filosofico, la cui articolazione è descritta nella *Logica* e nella *Fenomenologia dello Spirito.*

Una riflessione sullo statuto del "sensibile" nella musica beethoveniana deve partire proprio dalla natura alquanto misteriosa del sensibile musicale, il suono, che in quanto sensibile di un prodotto artistico viene trasceso e trasformato in qualcosa che è non-solo-sensibile, cioè in musica. Hegel percepisce tutto il problema del sensibile nell'arte[3] e parte da una constatazione provocatoria: l'arte, dice Hegel, è una "cosa", le opere d'arte sono "cose" – il Partenone, l'Hermes di Prassitele, la Pietà di Michelangelo sono cose, e lo sono a modo loro persino *La ricerca del tempo perduto* di Proust e la *Quinta sinfonia* di Beethoven[4]. Le opere d'arte, da un certo punto di vista, sono "cose" perché sono fatte di materia, hanno un'evidenza sensibile; ma non lo sono allo stesso modo in cui lo è la scrivania su cui si scrive, la finestra da cui ci si affaccia, il cono gelato che si mangia passeggiando per strada. Le opere d'arte hanno uno statuto particolare: sono non-semplicemente-cose perché in esse, come dice Hegel, si manifesta lo Spirito. Nella scrivania su cui è poggiato il computer con cui scriviamo non si manifesta lo Spirito, mentre lo Spirito indubbiamente si manifesta nella Pietà di Michelangelo o nella *Quinta Sinfonia* di Beethoven perché lì il sensibile – i suoni di cui è fatta la *Sinfonia* per Beethoven, il marmo per Michelangelo[5] – è come se fosse illuminato dal di dentro, infiammato dallo Spirito che vi è contenuto.

---

[2] G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über di Ästhetik*, in Id., *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt a. M. 1970, voll. XIII (I); XIV (II); XV (III), che si basa sulla seconda edizione di Hotho (1842). Trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963; trad. citata secondo la paginazione dell'edizione Torino, Einaudi, 1972. D'ora in poi, nel testo, *Estetica*.

[3] Cfr. P. D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 60: "lo statuto del sensibile rappresenta una delle croci dell'estetica hegeliana".

[4] Le opere d'arte per Hegel sono "cose" perché si offrono innanzi tutto all'apprensione sensibile, Cfr. ivi, p. 23-24.

[5] A proposito della natura del suono in quanto "sensibile" della musica, Hegel dice che il suono "è un materiale […] senza consistenza e sparisce appena sorge ed esiste", *Estetica*, cit., p. 993.

Quindi il sensibile delle opere d'arte è una specie particolare di sensibile, un sensibile instabile che si rovescia in realtà nel suo esatto contrario, e cioè in Spirito, in Idea[6]. Hegel dà una definizione chiarissima dell'arte: dice che l'arte è "parvenza sensibile dell'Idea"[7]. L'Idea per Hegel, cioè lo Spirito, che per definizione non è sensibile – non lo possiamo sentire, cogliere con i sensi –, appare, acconsente di essere portato alla luce attraverso il particolare sensibile dell'opera d'arte. Questo significa che il sensibile dell'opera d'arte non è un sensibile e basta, come quello della scrivania su cui stiamo scrivendo che è perfettamente soddisfatto di sé, quieto, inerte; il sensibile dell'opera d'arte è inquieto, penetrato dallo Spirito, trasparente in ogni punto dello Spirito contenuto nelle sue fibre, dell'Idea che si è andata a incarnare nell'opera d'arte. Dunque qui si apre un primo problema, una difficoltà concettuale: che razza di sensibile è questo che in realtà è così poco materiale, così poco inerte, così poco "sensibile" da lasciar trasparire il suo contenuto spirituale, l'Idea che si è andata a conficcare nelle sue fibre e che è capace, con la sua presenza, di cambiare la natura stessa delle fibre materiali, rendendole non-più-materiali, non-più-sensibili? Facciamo un esempio beethoveniano: prendiamo l'incipit della *Quinta Sinfonia*. Se guardiamo il suo sensibile, la sua "materialità", vediamo che Beethoven ha previsto lì una cellula di quattro note – formata da tre mi bemolle più un do –, preceduta dalla pausa più famosa della storia della musica, la famosa pausa in battere che chi ascolta soltanto una registrazione non può percepire, ma è evidente a chi assiste all'esecuzione dal vivo della *Sinfonia* perché è quel gran gesto accentato che fanno tutti i direttori quando attaccano il primo movimento. E lo Spirito? Dove si manifesta lo Spirito? Senza andare a scomodare l'agiografia beethoveniana e quanto è stato associato alla *Quinta Sinfonia* e al suo significato – il destino che batte alla porta e per farlo, si direbbe, sceglie avvedutamente la tonalità –, lo Spirito è hegelianamente l'Idea che si manifesta attraverso quella cellula, la scintilla che ci rende certi, assolutamente certi, che quella non è una semplice sequenza di quattro note precedute da una pausa – tecnicamente un "peonio quarto", un piede formato da tre brevi e una lunga –, ma un sensibile che *rimanda a qualcos'altro*: lo Spirito, appunto, o l'Idea come pure lo chiama Hegel.

Torniamo quindi alla definizione di Hegel, l'arte come "parvenza sensibile dell'Idea", e facciamo un'ipotesi sulla genesi della *Sinfonia*: Beethoven aveva sulla *Quinta Sinfonia* un'idea piuttosto vaga, che però ha a che vedere con le prove che

---

[6] Il sensibile dell'opera d'arte, dice Hegel, non è «ein Natürliches als solches», un sensibile in quanto tale. Sostiene infatti che «Il sensibile dell'opera d'arte deve avere esistenza solo in quanto esiste per lo spirito dell'uomo, ma non in quanto esiste come sensibile per se stesso», *Estetica*, cit., p. 45. Cfr. anche questa affermazione: «Nell'arte il sensibile è *spiritualizzato*, giacché lo spirituale in essa appare *sensibilizzato*», ivi, p. 49.

[7] Ivi, pp. 128-129.

deve subire un individuo prima di riuscire a ribellarsi al Fato e prendere in mano il suo destino – cosa che avverrà alla fine dello *Scherzo* con la irresistibile modulazione da do minore a do maggiore. Per esprimere questa idea Beethoven sceglie un sensibile particolarmente adatto – una cellula di una pausa seguita da quattro note –, che una volta messo alla prova si rivela pronto a farsi illuminare dall'Idea, pronto a trascendersi in qualcosa che non è più solo un'armatura di chiave, un metro, un peonio quarto, una gran pausa accentata, un accordo con la triade di do minore meno la quinta; ma appunto è un sensibile musicale che si è "spiritualizzato", ha trasceso, potremmo dire, la propria materialità e ha portato lo Spirito, l'Idea, alla "parvenza". Secondo questa prima ipotesi, Beethoven disporrebbe di un contenuto spirituale in qualche modo pre-presente all'opera che viene poi, per così dire, infuso o se si preferisce conficcato nel sensibile della cellula iniziale.

Tuttavia, conoscendo un poco il modo di lavorare di Beethoven, si potrebbe ipotizzare anche un altro percorso. Il compositore potrebbe essere partito da un semplice sensibile, un sensibile rasoterra come appunto la cellula di tre note più la pausa in battere, e poi, sottoponendo tale sensibile al *tour de force* del processo compositivo, alla forsennata elaborazione motivico-tematica imposta a quella cellula, abbia fatto in modo *strada facendo* che quel sensibile si illuminasse, cominciasse a splendere di una luce che viene dal di dentro, cominciasse a lasciar apparire l'Idea. Questa seconda ipotesi sembrerebbe più vicina al modo di Beethoven di intendere la composizione, più in linea con la sua fiducia nei processi compositivi, nell'elaborazione motivico-tematica, nella manipolazione di un materiale che, all'origine, è inerte come un mucchio di note e che poi, grazie all'intervento compositivo, si anima. Un po' come Pinocchio che prende vita grazie sì alla Fata Turchina, ma soprattutto grazie all'abilità artigianale di Geppetto, un falegname talmente bravo da saper infondere nel "sensibile" ligneo di cui è fatto il burattino la scintilla della vita, dello Spirito[8].

Tornando a Hegel, l'autore delle *Lezioni di estetica* dà anche un'altra definizione, complementare a quella che abbiamo ricordato prima dell'arte come «parvenza sensibile dell'Idea». A proposito di questo rapporto problematico tra il sensibile dell'arte e lo Spirito che attraverso di esso si manifesta, Hegel dice che «l'arte fa di ogni sua produzione un Argo dai mille occhi perché si veda in ogni punto l'anima interna e la spiritualità»[9]. Questa definizione è veramente sorprendente perché Hegel, per rendere conto della potenza dell'arte, diremmo perfino

[8] È Gianni Vattimo ad aver affermato per primo che per Hegel l'arte è innanzi tutto "techne", abilità formatrice (cfr. G. Vattimo, *Introduzione alla estetica di Hegel*, Torino, Giappichelli, 1971, p. 70), da cui la decisione di Hegel, al contrario di quello che aveva fatto Kant, di estromettere il bello naturale dal regno del "Bello": il bello naturale è infatti per Hegel, alquanto sorprendentemente, un «riflesso del bello appartenente allo Spirito». Cfr: a tale proposito D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, cit., p. 37.

[9] Hegel, *Estetica*, cit., p. 176.

dello scandalo filosofico rappresentato dalle opere d'arte – da questo loro sensibile che si fa Spirito –, deve piegarsi a usare una metafora: l'Argo dai mille occhi, un animale mitologico, oscuro ed evocativo come tutte le immagini mitiche. Per ricorrere a un'immagine a effetto Hegel doveva essere abbastanza in difficoltà: la difficoltà di mantener ferma, appunto, la natura paradossale del sensibile dell'arte e il suo essere distinto dallo Spirito che si manifesta attraverso di lui. Hegel naturalmente non sceglie la metafora a caso: non scrive l'«Argo dalle mille mani», o l'«Argo dalle mille ginocchia», ma proprio l'«Argo dai mille occhi», perché intende significare che quando contempliamo un'opera d'arte è come se guardassimo una superficie fatta tutta di occhi, è come se guardassimo dentro l'enorme, multiplo occhio di qualcuno perché attraverso gli occhi, che pure sono fatti di materia organica, abbiamo l'impressione di accedere all'anima di una persona, a un contenuto spirituale. Rispetto a tutte le altre parti del corpo – la pelle, le dita, la caviglia –, l'occhio ha uno statuto affatto particolare perché è il solo a lasciar apparire l'anima interna, lo Spirito.

Ora Hegel, con questa metafora stupenda dell'arte come «Argo dai mille occhi», suggerisce che il sensibile delle opere d'arte sia proprio analogo a quello dell'occhio. È un sensibile che si determina come una superficie sottilissima, trasparente, quasi un'interfaccia virtuale attraverso cui vediamo risplendere lo Spirito che imprime di sé l'opera d'arte. Con questa immagine Hegel suggerisce anche che tutta la superficie delle opere d'arte, la loro materialità, il sensibile di cui sono fatte, si comporta come un unico, molteplice occhio: proprio la particolare natura del sensibile artistico fa in modo che l'opera appaia tutta come coperta di occhi, e per questo chi la guarda ha l'impressione di poter accedere al suo spirituale contenuto interno da ogni punto della sua superficie. Dunque, l'arte ci mostra un paradossale sensibile che si fa Spirito – pur rimanendo le due facce dell'opera d'arte, rispettivamente, lo Spirito come ciò che si manifesta, e il sensibile come ciò attraverso cui si manifesta lo Spirito. Questa distinzione è importante perché la convivenza forzata di sensibile e spirituale nell'arte è problematica ma anche essenziale. Hegel si rende ovviamente conto da subito che un sensibile così concepito, che attiva con il contenuto spirituale dell'opera d'arte una relazione tanto complessa e delicata, diventa difficile da padroneggiare razionalmente. Diremmo anzi che per Hegel addirittura l'arte sia proprio un fenomeno in sé paradossale, perché le due facce dell'opera d'arte – Spirito e sensibile – non vorrebbero stare insieme, a rigore sarebbero incommensurabili[10]. Proprio da questa incommensurabilità, sia notato di passaggio, nascerà il grande tema hegeliano della «morte dell'arte"[11].

[10] Paolo D'Angelo parla a tale proposito di un'"irrisolta conflittualità" nell'arte, cfr. Id., *Simbolo e arte in Hegel*, cit., p. 29.

[11] A tale proposito, per la sintesi di un dibattito lungo quanto la stessa ricezione hegeliana, in particolare sul tema della morte dell'arte, cfr. ivi, pp. 222-231.

C'è quindi un enigma nella filosofia dell'arte di Hegel: come può succedere che il sensibile – per esempio il sensibile della musica, il suono – a un certo momento perda la propria materialità, la propria inerzia di cosa, e diventi trasparente di questa luce che lo illumina dal di dentro pur rimanendo sensibile? Perché il problema è che il sensibile, quando lo Spirito lo penetra nell'opera d'arte, non smette di essere sensibile: i suoni della *Quinta sinfonia* di Beethoven, quando diventano la sede in cui si manifesta lo Spirito della musica in uno dei suoi punti sovrani, non cessano per questo di essere sensibile, materiale sonoro; e infatti possono essere descritti anche solo da un punto di vista tecnico-materiale, prescindendo totalmente dal loro significato spirituale. Il problema è serio perché, spiega Hegel, il sensibile è instabile ma è anche essenziale all'opera d'arte; senza il sensibile non ci può essere arte, *ne va* – per dirla con Heidegger – dell'arte stessa. Se infatti il sensibile dell'opera d'arte perde la sua natura di sensibile, se si spiritualizza troppo, l'arte trapassa per Hegel in una forma superiore dello Spirito, trapassa in religione. Da qui la necessità di mantenere ferma al sensibile la sua natura di sensibile, e contemporaneamente di accettare che attraverso l'apparizione dello Spirito questo sensibile, si potrebbe dire, trascenda se stesso.

È un po', se si vuole, quello che succede nella *Ricerca del tempo perduto* di Proust, quando il Narratore ci parla per pagine e pagine del copriletto di sua Zia Léonie, delle circostanze in cui viene a contatto con questo copriletto, della stoffa di cui era fatto il copriletto, dell'odore del copriletto, delle sensazioni tattili che la materialità del copriletto della Zia Léonie – il sensibile del copriletto – gli procura, e poi all'improvviso scopriamo che il copriletto è il Tempo, che Proust attraverso il copriletto della zia Léonie in realtà ci sta parlando del Tempo. È un'epifania, il momento in cui lo Spirito appare, rivelato da un particolare sensibile che in questo caso è il sensibile del copriletto della Zia Léonie: un sensibile, dunque, spiritualizzato. Potremmo anche osservare che in un caso particolare come questo, il sensibile del copriletto della *Recherche*, che di per sé sarebbe la stoffa grezza di cui è fatto il copriletto, si comporta proprio come il sensibile di un'opera d'arte: perché fa apparire lo Spirito. E potremmo anche osservare che se per apparire lo Spirito non dovesse transitare, diciamo così, attraverso il sensibile, cioè attraverso ciò che gli è più estraneo, il proprio incommensurabile, la sua apparizione non sarebbe così potente, così abbagliante. Questo è il motivo per il quale l'esperienza estetica può assumere il carattere di una rivelazione.

Tornando a Beethoven, anche nel suo caso dobbiamo stare attenti alla natura del sensibile: se il suono, cioè il sensibile musicale, si spiritualizza troppo, se subisce troppo la pressione selvaggia dello Spirito – in tedesco la potremmo definire una "*Heimsuchung*", una irruzione e devastazione dello Spirito in questo povero sensibile –, la musica si trasforma in qualcosa che non è più musica, prende una tonalità religiosa. A proposito di questo trapasso della musica in quanto arte ro-

mantica in religione (un trapasso che secondo Hegel è fatale, e precede poi il trapasso della religione stessa in filosofia, in quanto forma suprema e autocosciente dello Spirito), si potrebbe addurre come esempio l'*Ave verum* di Mozart. Anche se si cade in ginocchio di fronte alla bellezza artistica di questo pezzo, senz'altro fra le più belle cose che siano mai state composte, a nostro modo di vedere l'*Ave verum* non è quasi più "musica", è una musica sul punto di trascendere lo specifico dell'arte, di spiritualizzarsi completamente e compiere il trapasso in religione; è una preghiera fatta di suoni. Si potrebbe obiettare che la storia della musica è piena di preghiere e che questo dovrebbe valere per tutte le Ave Maria musicali, invece no: facendo solo due esempi, questa situazione non vale per l'*Ave Maria* di Gounod, fermamente ancorata al sensibile dell'innesto di una melodia romantica sull'originale preludio di Bach, e come tale benedetta da qualcosa che potremmo definire lo Spirito del Kitsch[12]; e non vale nemmeno per l'*Ave Maria* di Schubert, meravigliosa senza alcun dubbio ma orgogliosamente incredula, ostinatamente refrattaria al trapasso in religione.

A proposito della particolare concezione del sensibile nell'opera di Beethoven, che a suo modo di vedere è l'identico in musica della filosofia hegeliana, Th. W. Adorno propone un'audace riformulazione del concetto di Hegel di un sensibile opposto allo spirituale, situando la dialettica tra le due parti dell'opera d'arte *all'interno della composizione*[13]. Da tale riformulazione scaturisce quella che possiamo definire l'«eccezione beethoveniana». Scrive dunque Adorno, ricollocando il sensibile all'interno della composizione, che «il sensibile [in Beethoven] è l'elemento motivico-tematico»[14]. Per spiegare questa affermazione di Adorno prendiamo ancora una volta il primo movimento della *Quinta Sinfonia*: in sé, la cellula di quattro note precedute da una pausa accentata, è irrilevante, è – in quanto "particolare" – una "nullità" ("*Nichtigkeit*"). Detto in un altro modo, la cellula iniziale della *Sinfonia* non ha quel primo nucleo di senso, quella "promessa di felicità" (spirituale) che ha un bel tema: in sé, suggerisce Adorno, la cellula che apre la *Quinta Sinfonia* non è spiritualizzata, è una semplice cellula motivica – "sensibile" allo stato puro – che funziona come un mattone da costruzione e ha soltanto una fenomenale attitudine a essere sviluppata. Di per sé, quindi, l'incipit della *Quinta* non lascia apparire lo Spirito, non è un "Argo dai mille occhi" per dirla con Hegel. Ma basta che quella cellula iniziale cominci la sua odissea attraverso la forma, subendo quel grandioso sviluppo motivo-tematico che Beethoven riserva alle sue cellule iniziali, che proprio grazie al determinarsi della forma come Tutto,

---

[12] Cfr. Ch. Rosen, *The classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, The Viking Press, 1971; trad. it. di R. Bianchini, *Lo stile classico*, Milano, Feltrinelli, 1979, 1989, p. 520.

[13] Cfr. Th. W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993; trad. it. di L. Lamberti, *Beethoven, Filosofia della musica*, Torino, Einaudi, 2001, p. 23.

[14] Ivi, p. 29.

e mentre la forma si determina, la cellula lascia apparire l'Idea, cioè lo Spirito. Scrive ancora Adorno che se nella musica beethoveniana il sensibile è l'«elemento motivico-tematico», lo Spirito è invece «il tutto come forma»[15]. Detto in altre parole, è il compiersi della forma musicale in quanto tutto, in quanto intero – dalla prima all'ultima misura della *Sinfonia* –, a rendere possibile la «parvenza sensibile dell'Idea», a dare ai singoli dettagli, alle singole cellule motiviche, un senso che questi di per sé, cioè appunto in quanto dettagli, particolari, non avrebbero. L'intero della forma è nella musica beethoveniana ciò che nel sistema hegeliano è lo Spirito autocosciente, lo Spirito che è in sé e per sé. Ancora Adorno: «La forma beethoveniana è un tutto integrale, in cui ogni singolo elemento si determina in base alla sua funzione nel tutto solo nella misura in cui questi singoli elementi [Adorno si riferisce ai singoli dettagli, che a suo vedere sono il "sensibile", come abbiamo detto] sono in contraddizione fra loro e si superano [cioè si trascendono, lasciando apparire lo Spirito] nel tutto. Solo il tutto dimostra la loro identità»[16].

C'è un'ultima cosa da notare, un ultimo, importantissimo fattore che impedisce all'arte beethoveniana di chiudersi su se stessa come il sistema di Hegel, dove tutti i conti tornano. Sebbene la forma musicale beethoveniana si determini come un tutto che dà senso ai singoli dettagli, e faccia sì che attraverso il compiersi della forma come Tutto lampeggi l'Idea, cioè lo Spirito, quella beethoveniana è una forma che smentisce esattamente il proprio carattere di totalità immanente e veritativa. La forma di Beethoven, sostiene sempre Adorno, si determina infatti non come un'affermazione di verità e totalità, ma come una promessa di verità e totalità, che proprio per questo smentisce l'idea che lo Spirito sia già lì pronto ad apparire e disponibile nell'attualità della musica. Detto in altre parole, la natura della forma beethoveniana è critica, non autoritaria come la filosofia hegeliana, e la perequazione delicatissima e come miracolosa del sensibile con lo spirituale – la «parvenza sensibile dell'Idea» – non è offerta in Beethoven dall'immanenza della forma, ma solo promessa dal suo dispiegamento. Adorno:

> Il significato della forma beethoveniana come processo consiste nel fatto che, attraver-

[15] Ivi, p. 19. Si capisce così meglio anche l'affermazione di Adorno secondo cui «strutturalmente parlando, la prima battuta di un tempo di sinfonia di tipo classico si percepisce solo […] quando si è sentita anche l'ultima battuta»: solo l'ultima misura, che salda il Tutto della forma, lascia apparire lo Spirito, cioè il senso musicale, in tutti i dettagli trascorsi. Questo è l'*Einstand*, l'istante della sospensione del tempo, che giustifica i nessi formali e ci fa appercepire come simultaneo tutto ciò che abbiamo ascoltato. In questo istante di sospensione, in cui si rivelano come articolazioni del Tutto, i singoli dettagli della Forma ci appaiono penetrati dallo Spirito. Ciò che quindi all'ascolto, in senso cioè diacronico, appare come un semplice sensibile soltanto potenzialmente carico di senso, lascia trasparire l'Idea retrospettivamente nel momento in cui la forma si compie. Cfr. ID., *Der getreue Korrepetitor*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963; trad. it. di G. Manzoni, *Il fido maestro sostituto*, Torino, Einaudi, 1969, p. 251.

[16] Ivi, p. 23.

so l'incessante «mediazione» tra i singoli elementi e infine attraverso il compimento della forma globale, i motivi in apparenza opposti reciprocamente vengono colti nella loro identità[17].

Dunque, anche se ascoltando Beethoven si potrebbe avere l'impressione che tutto torni come nel pan-logismo di Hegel, che giustifica anticipatamente le proprie articolazioni interne e qualche volta anche le proprie contraddizioni, la forma beethoveniana si determina come incompleta rispetto all'Idea, come un sensibile che non riesca a contenere tutto lo Spirito che vuol manifestarsi attraverso di lui, e al quale rimanda come propria totalità effettuale. Rispecchiando in termini musicali una contraddizione che è nella società borghese fuori di lei, la forma musicale beethoveniana sacrifica l'idea di immanenza dello Spirito nel musicale e rifiuta l'idea di conciliazione propria alla forma artistica (lo Spirituale che si fa interamente sensibile). Essa rimanda perciò a qualcosa che ancora non è stato raggiunto, e forse non lo sarà mai: per questo, sostiene Adorno, «il sigillo della verità nella musica beethoveniana è la sua sospensione: la trascendenza verso la forma, attraverso la quale la forma raggiunge il suo proprio significato [significa che la parvenza sensibile dell'Idea in Beethoven è promessa ma non data]. La trascendenza della forma in Beethoven è la rappresentazione […] della speranza»[18].

[17] Ivi, p. 22.

[18] Ivi, p. 23, traduzione modificata.