

# Hegel e Beethoven?

## Note su un fraintendimento\*

ALESSANDRO BERTINETTO

La tesi che l'incontro ideale (ma in realtà mancato) tra la musica di Beethoven e la filosofia di Hegel abbia un profondo significato filosofico per il pensiero di Hegel e musicale per l'opera beethoveniana si deve in particolare a due fattori, di natura diversa. Quindi, il titolo di questo contributo dovrebbe essere per la precisione: *Note su due fraintendimenti*. Tuttavia, l'imprecisione può essere scusata, dato che i due fraintendimenti sono strettamente connessi.

In breve, la questione è la seguente. Per un verso, nelle *Lezioni di Estetica* di Hegel compare un passo, in cui il modo in cui Hegel descrive la musica, e in particolare lo sviluppo armonico e tematico che caratterizza la musica beethoveniana, sembrerebbe comportare un'evidente analogia con l'articolazione dialettico-speculativa della stessa filosofia hegeliana.

Per altro verso, gli appunti di Th. W. Adorno per il suo saggio (incompiuto) su *Beethoven* muovono dall'idea che tra la musica di Beethoven e la filosofia di Hegel ci sia uno stretto parallelismo. Tale parallelismo non sarebbe soltanto dovuto a

---

\* Questo breve saggio riprende la relazione da me tenuta al convegno *Die Klage des Ideellen. Beethoven e la filosofia hegeliana* svoltosi a Trieste nel maggio 2016. Ringrazio tutti i presenti per le domande e i commenti. Ringrazio altresì il progetto FFI2015-64271-P, "Aesthetic experience of the arts and the complexity of perception", dello Spanish Ministry of Economy and Competitiveness per il supporto che ha reso possibile questa ricerca.

un'analogia esteriore, bensì all'essenza filosofica della musica (beethoveniana) e all'andamento musicale dello sviluppo del concetto nel pensiero di Hegel, almeno se si prende come termine di confronto l'intima affinità tra il lavoro tematico nella musica del compositore di Bonn e il lavoro del concetto nella filosofia del pensatore svevo.

La tesi che intendo argomentare in queste brevi note è che l'idea che tra il compositore e il filosofo, ovvero tra l'opera musicale dell'uno e l'opera filosofica dell'altro, sussista un profondo rapporto ideale è in gran parte frutto di un fraintendimento, dovuto, per un verso, a un problema filologico e, per altro verso, a una proiezione di natura filosofica. Non voglio negare che quanto Adorno sostiene sia (per certi versi) plausibile. Sostenere il contrario significherebbe fraintendere il fraintendimento. Più semplicemente, mi sembra che non abbiano tutti i torti quegli studiosi che ritengono che la posizione di Adorno esprima una tesi che è corretta soltanto in parte, nel senso che privilegia uno dei possibili significati (uso questo termine in senso molto lato) che Hegel attribuisce alla musica, e certamente non quello principale.

La tesi adorniana è indubbiamente affascinante e ricca di significato dal punto di vista della *sua* filosofia (della sua filosofia della musica e della sua filosofia in generale). Tuttavia, essa è errata in riferimento al pensiero di Hegel, sia relativamente alla musica, sia relativamente alla filosofia in generale, perché si basa su un'interpolazione testuale spuria e perché, in particolare per l'esclusività che le viene attribuita, è incompatibile con il pensiero di Hegel, almeno secondo un'interpretazione della concezione hegeliana della musica che esplicherò brevemente.

## I. IL PROBLEMA FILOLOGICO

Il passo delle *Lezioni di estetica* in cui Hegel sembra difendere la plausibilità dell'idea di una «logica dell'armonia» e in cui viene attribuita allo sviluppo armonico la capacità di sostanziare contenuti musicali – un passo in cui non soltanto Adorno, ma anche molti altri commentatori hanno individuato un malcelato riferimento alla rivoluzione beethoveniana – è (con tutta probabilità) il risultato delle manipolazioni testuali dell'allievo di Hegel Heinrich Gustav Hotho, il primo editore delle *Lezioni di Estetica*: un testo che, com'è noto, Hegel aveva lasciato nella forma di appunti. È risaputo che Hotho, che a differenza di Hegel era un buon intenditore di musica, intervenne pesantemente sul testo hegeliano, facendo scrivere a Hegel anche cose che non aveva detto e che, come a ragione sostengono alcuni interpreti, Hegel non avrebbe potuto dire, se non a pena di evidenti contraddizioni teoretiche. Sebbene taluni ancora attribuiscono erroneamente a Hegel l'idea di una logica dialettica applicata alla

musica<sup>1</sup>, sembra essere ormai assodato che il passo incriminato sia spurio: lo attesta la sua assenza da tutti i quaderni degli studenti dei corsi hegeliani che abbiamo a nostra disposizione<sup>2</sup>.

Possiamo ad esempio confrontare il testo delle hegeliane *Lezioni di estetica* pubblicate a cura di Hotho con il testo degli appunti presi da Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler nell'estate 1826<sup>3</sup>. Allo scopo riporto un lungo passo tratto dal paragrafo dedicato all'armonia del capitolo sulla musica delle lezioni hegeliane curate da Hotho:

*In secondo luogo*, quel che manca ai diversi generi di tritono [...] è la comparsa reale di una contrapposizione più profonda. Ma abbiamo già prima visto che la scala, oltre a quei suoni che senza contrasto si accordano l'uno con l'altro, ne contiene ancora altri che eliminano questo accordo. Un suono del genere sono la settima minore e la settima maggiore. Queste, poiché fanno parte parimenti della totalità dei suoni, si devono fare strada anche nel tritono. Ma se ciò accade, quella immediata unità e consonanza viene distrutta, in quanto interviene un suono di risonanza essenzialmente diversa, con cui compare veramente per la prima volta una *differenza determinata*, e proprio come opposizione. La profondità vera e propria dei suoni nel loro insieme è costituita dal fatto che essi giungono ad opposizioni essenziali di cui non temono l'acutezza e le lacerazioni. Infatti il vero concetto è, sì, unità in sé, ma non solo unità immediata, bensì essenzialmente unità in sé scissa, disgiunta in opposizioni. Così, per es., io ho, sì, sviluppato nella mia *Logica* il concetto come soggettività, ma questa soggettività come unità ideale perspicua si supera nel suo opposto, nell'oggettività; anzi, essa come ciò che è semplicemente ideale, è solo una unilateralità e particolarità, che si mantiene di contro un altro, un opposto, l'oggettività, ed è vera soggettività solo quando entra in questa opposizione, la vince e la dissolve. Così anche nel mondo reale ci sono le nature superiori a cui è dato sopportare in sé il dolore dell'opposizione e di vincerne la potenza. Ora, se la musica deve esprimere il sentimento soggettivo del contenuto più profondo, di quello religioso ad es. – e anzi di quello religioso cristiano, in cui un lato fondamentale è costituito dagli abissi del dolore – essa deve possedere nel suo campo tonale mezzi che siano in grado di descrivere la lotta di opposti. Ed essa acquista tali mezzi negli accordi dissonanti, detti di settima e di nona [...]. Se invece, noi guardiamo, *in terzo luogo* alla natura generale di questi accordi, l'altro punto importante è il fatto che essi mantengono in un'unica e identica unità un opposto sotto questa forma di opposizione. Ma che l'opposto sia in unità come opposto, ciò è assolutamente contraddittorio e inconsistente. Gli opposti in generale, secondo il loro concetto interno, non hanno un sostegno saldo né in se stessi né nella loro opposizione. Al

<sup>1</sup> Cfr. per es. A. BOWIE, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

<sup>2</sup> Cfr. A.P. OLIVIER, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Paris, Honoré Champion, 2003, pp. 163-165; cfr. S. VIZZARDELLI, *L'esitazione del senso. La musica nel pensiero di Hegel*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 175-178.

<sup>3</sup> Si veda l'edizione a cura di A. GETHMANN-SIEFERT ET AL.: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel*, im Sommer 1826, Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, München, Fink, 2004 (di seguito = *Ästhetik Kehler*).

contrario, nella loro opposizione stessa essi sono distrutti. L'armonia perciò non può arrestarsi a tali accordi, che offrono all'orecchio solo una contraddizione che esige di essere sciolta per potere arrecare soddisfazione all'orecchio e all'animo. Insieme con l'opposizione è allora data immediatamente la necessità di una *dissoluzione* delle dissonanze e un ritorno ai tritoni. Solo questo movimento come ritorno dell'identità a sé è in generale il vero. Ma nella musica questa piena identità è possibile solo come un dispiegarsi temporale dei suoi momenti, che perciò divengono una successione, e tuttavia dimostrano la loro reciproca appartenenza con il fatto che essi si palesano come il movimento necessario di una progressione reciproca fondata in se stessa e come un corso essenziale del mutamento<sup>4</sup>.

Ora, nel quaderno degli appunti di von Kehler non compare affatto il paragone tra la logica dei concetti e la "logica" del lavoro tematico. Se si parla di dissonanze è soltanto per distinguere l'apprezzamento del conoscitore, che può dilettersi nel seguire il modo in cui le dissonanze sorgono e vengono poi risolte, e «der sonstige Zuhörer» (l'ascoltatore comune) che, privo dei rudimenti teoretici, apprezza la musica in quanto «Ausdruck der Empfindung» (cioè come espressione della sensazione o, forse meglio, del sentimento) e considera elemento centrale della musica la melodia<sup>5</sup>. Elementi, questi sì, che si ritrovano tutti anche nell'edizione di Hotho.

Non ho controllato di persona tutte le edizioni del testo hegeliano; lo hanno fatto altri studiosi, che ben più di me sono esperti della filosofia della musica di Hegel<sup>6</sup>. Ebbene, nessun altro tra gli appunti degli allievi del pensatore svevo presenta il parallelismo tra sviluppo armonico e sviluppo filosofico che Hotho costruisce a causa di un fraintendimento (per alcuni magari teoreticamente proficuo) del pensiero del maestro.

## 2. LA MUSICA DI BEETHOVEN È LA FILOSOFIA HEGELIANA?

Si potrebbe, tuttavia, sostenere che l'assenza del passo in questione nei testi hegeliani su cui non si è posata la mano e la penna del suo allievo Hotho è, appunto, soltanto una ragione filologica fattuale, che non impedisce di argomentare a favore della nota tesi adorniana secondo cui «la musica di Beethoven è la filosofia hegeliana»<sup>7</sup> in base a ragioni filosofiche, come appunto fa Adorno. Anche queste ragioni, però, ancorché interessantissime nella prospettiva del pensiero di Adorno, non sono plausibili se applicate unilateralmente a Hegel. Ritengo che

<sup>4</sup> G.W.F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. Merker, Torino, Einaudi, 1963, pp. 1036-1037.

<sup>5</sup> Cfr. *Ästhetik Kehler*, pp. 574-577.

<sup>6</sup> Mi riferisco in particolare a studiosi quali S. VIZZARDELLI (*op. cit.*), OLIVIER (*op. cit.*), Y. ESPÍÑA (*La razón musical en Hegel*, Pamplona, Eunsa, 1996).

<sup>7</sup> T.W. ADORNO, *Beethoven*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2004, p. 36.

non siano plausibili, perché, per un verso, fraintendono la concezione hegeliana del rapporto tra arte e filosofia e, per altro verso, dipendono da una concezione della musica che Hegel non sembra particolarmente favorire.

In breve, Adorno sostiene che il «gioco» della musica è un giocare con le «forme logiche», laddove la differenza è che la sua sintesi non è quella predicativa del giudizio, ma quella che Adorno chiama sintesi «aus der Konstellation»<sup>8</sup>. La musica è la «logica della sintesi senza giudizio»<sup>9</sup>. Su questa base, Adorno afferma che il lavoro tematico beethoveniano corrisponde al lavoro del concetto hegeliano, ne è una sorta di rispecchiamento mimetico musicale. L'idea generale è che il negativo si oppone all'immediatezza naturale (la natura e l'intuizione dal lato della filosofia, l'apparente natura immediata del suono e del materiale dal lato della musica) e, mediandola, la riassorbe in una sintesi superiore. Nella musica di Beethoven, come nella filosofia hegeliana, ogni singolo momento si toglie nel tutto<sup>10</sup>. L'immediatezza è un'astrazione: la mediazione è immanente a ogni singolo momento, che è solo apparentemente immediato<sup>11</sup>. Il processo che, nella tecnica compositiva beethoveniana, muovendo dall'esposizione si articola nello sviluppo, è definito come un «Hegelsches Aufheben»<sup>12</sup>, un togliimento/superamento di tipo hegeliano.

Rispetto a queste tesi adorniane, bene scrive in proposito Andrew Bowie:

The – inferentialist – idea in this context is that both Beethoven's music and Hegel's philosophy rely on contradictions and tensions which are integrated into a dynamic whole that gives the parts their meaning. In the same way as Hegel begins with indeterminate moments of thought, like the notion of 'being', which gain their full determinacy at the end of the system, Beethoven sometimes uses thematic material which has little intrinsic musical interest, but which gains its identity and significance by being integrated into new contexts, like the simple rhythm and the major third which begin the *Fifth Symphony*, or the open fifths and broken minor chord of the opening of the *Ninth*. Adorno (1993), however, is critical of the totalising tonal resolutions at the conclusion of some of Beethoven's heroic works, like the *Fifth Symphony*. He relates these resolutions to what he sees as Hegel's complicity with dominant tendencies in modernity, such as the obscuring of the particularity of things by the commodity form. The link of this criticism of Beethoven to Hegel follows from Hegel's claims to have completed a philosophical system that integrates everything into modern forms of rationality. For Adorno art's forms of 'appearance' which harmonise particulars into an integrated whole can, like Hegel's philosophy, suggest rationality where there is none.<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 32.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Cfr. ivi, pp. 35, 46, 47, 254.

<sup>11</sup> Cfr. ivi, p. 44.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 235-236.

<sup>13</sup> BOWIE, *op. cit.*, p. 125. Il riferimento ad Adorno riguarda precisamente il testo qui preso in considerazione: cfr. *Beethoven*, cit.

Adorno insomma, e com'è noto, vede nella sintesi totalizzante un aspetto “politicamente” pericoloso sia dell'opera musicale di Beethoven sia dell'opera filosofica di Hegel. E oppone a questa dialettica concludente e conclusa la dialettica negativa del suo pensiero e lo scardinamento della tonalità messo in opera da Schönberg. Tralasciando qui le critiche che muove a quest'ultimo, Adorno sembra quindi costruire un'equazione di questo tipo: *Beethoven sta a Hegel come Schönberg sta ad Adorno*.

È chiaro che quest'equazione funziona splendidamente per giustificare la propria posizione filosofica. Tuttavia, essa comporta un'indebita generalizzazione circa i significati della musica di Beethoven ed è del tutto fuorviante per quel che concerne Hegel.

Rispetto a Beethoven, credo si debba seguire ancora Bowie, secondo il quale Adorno, imponendo a Beethoven un'interpretazione critica di tipo filosofico fondata sul parallelismo tra forme culturali e forme sociali, fa ciò che secondo il suo stesso pensiero bisognerebbe evitare: rischia, cioè, di ridurre una musica particolare a una discutibile generalizzazione filosofica. Egli trascura che sia possibile ascoltare Beethoven in molti modi diversi, a seconda del contesto. Ascoltarlo come un'interpretazione filosofica delle tendenze dominanti della società moderna è soltanto una di queste possibilità; ma ce ne sono altre: per es. quella che vede nella musica beethoveniana l'immagine in suoni dello sforzo dell'individuo che cerca di superare le avversità; ma anche questa è una generalizzazione. Ciò che occorre è appunto far parlare, per così dire, la musica, senza imporle una griglia interpretativa preconetta.

La questione che qui più m'importa, però, è un'altra e, precisamente, che la tesi adorniana non è conforme al pensiero di Hegel. Se è vero che secondo Adorno tra musica e filosofia può sussistere un rapporto mimetico, tale mimetismo non può essere applicato a Hegel. Per quanto possa sembrare strano – ma da una prospettiva che Hegel avrebbe senz'altro tacciato di intellettualismo o romanticismo –, è risaputo che Hegel preferiva Rossini a Beethoven, che tra l'altro non menziona neppure una volta nelle sue lezioni. Hegel ritiene che l'essenza della musica risieda nella melodia e considera l'armonia, presa nel suo astratto isolamento, piuttosto un'elucubrazione intellettualistica, poco confacente alla missione che egli affida all'arte come pratica umana.

Insomma, l'analogia tra la filosofia di Hegel e la musica di Beethoven, che Adorno poté istituire proprio sulla base del passo spurio sarebbe stata con tutta probabilità rifiutata da Hegel. E, in qualche modo, ciò accadde davvero. A Felix Mendelssohn-Bartholdy, che gli domandava se si possa parlare di «logica musicale», in una lettera del 30 giugno 1829 Hegel risponde negativamente. La «logica musicale» è arbitraria, astrattamente formale: infatti, mentre la logica veritiera del mondo reale (la logica speculativa) è stringente, necessaria, la presunta logica mu-

sicale non lo è, dato che diversi compositori possono articolare diversamente uno stesso tema, piegando il rigore logico alle esigenze espressive della musica. La presunta logica musicale, pertanto, è tutt'altra cosa rispetto alla logica propriamente detta: sostenere il contrario significa affidarsi a un'analogia puramente esteriore, estrinseca, del tutto infondata<sup>14</sup>. D'altronde, per quanto si tratti di un'osservazione al limite del banale, non si può prescindere dal fatto che alla musica, come tale, manca l'elemento centrale dell'elaborazione logico-concettuale, e cioè il linguaggio<sup>15</sup>. La consequenzialità musicale non risponde, dunque, ai principi della dialettica, o comunque: non è in questa eventuale rispondenza (estrinseca) che consiste il *proprium* musicale.

### 3. HEGEL, LA DIMENSIONE PERFORMATIVA DELLA MUSICA E LA FINE DELL'ARTE

Riallacciandomi a quanto ho già scritto altrove<sup>16</sup>, posso osservare che Hegel attribuisce un primato all'elemento della melodia, perché soltanto come melodia essa è reale, mentre l'armonia, di per sé, è un'astrazione. È nella melodia che l'essenza della musica viene a manifestazione: nella melodia, infatti, l'interiorità diviene espressione e l'espressione diviene interiore. Inoltre, Hegel attribuisce centralità alla dimensione performativa della musica, giacché l'esperienza musicale è reale soltanto attraverso l'esecuzione, indipendentemente dal fatto che si tratti di musica strumentale o di musica vocale. Sostiene però che i dilettanti, quale lui confessa di essere, prediligono quest'ultima. E sembra anche sostenere che, sebbene la musica strumentale sia la più alta espressione della musica come musica, dal punto di vista del ruolo filosofico dell'arte si deve privilegiare la musica vocale. L'improvvisazione sembra, tuttavia, costituire un'eccezione, perché in questa pratica il rapporto arte/vita, ovvero la stessa essenza dell'arte come apparizione sensibile dell'idea viene esibito sulla scena. Dunque, non è un caso che il capitolo sulla musica si chiuda con alcuni importanti cenni all'arte dell'improvvisazione musicale.

Insomma, le arie dell'opera e l'improvvisazione (pare che Hegel abbia potuto ascoltare Paganini nel 1829 a Berlino) sembrano manifestare il significato dell'arte dei suoni in quel processo di autocostruzione e autocomprensione della vita umana che costituisce il vero e proprio significato filosofico dell'arte per Hegel. L'aspetto più significativo del potere comunicativo della musica per Hegel

---

<sup>14</sup> Cfr. OLIVIER, *op. cit.*, p. 57.

<sup>15</sup> Sul rapporto tra musica e linguaggio e la questione del significato musicale, cfr. A. BERTINETTO, *Sound Pragmatics. An Emergentist Account of Musical Meaning*, in: "Rivista italiana di filosofia del linguaggio", 11/2, 2017, pp. 1-29.

<sup>16</sup> Cfr. A. BERTINETTO, *Musica assoluta e musica dell'assoluto*, in: "Verifiche", XLV (1-2), 2016, pp. 221-246.

sembra essere il modo in cui la musica nel momento del canto, nelle pratiche virtuosistiche e nell'improvvisazione realizza l'espressione soggettiva dell'anima. Quindi, il silenzio su Beethoven, la preferenza accordata a Gluck e Mozart, la speciale infatuazione verso Rossini e il *bel canto*<sup>17</sup> così come il particolare interesse per l'improvvisazione hanno un preciso significato musicale, artistico e filosofico.

Il canto viene elogiato da Hegel precisamente per il fascino sensuale della voce, che ne fa la più adeguata espressione dell'anima. Questa preferenza, tuttavia, non contrasta con l'impianto speculativo della sua filosofia. Tutt'altro: come ha giustamente sostenuto Alain Patrick Olivier<sup>18</sup>, la ragione speculativa non teme la concretezza della realtà che si manifesta nella sensualità della viva esperienza della *performance* canora e musicale. Il gusto di Hegel è insomma perfettamente coerente con quello che, dal punto di vista filosofico, è l'obiettivo, e anche l'essenza, dell'arte: manifestare *sensibilmente* l'idea in modo da consentirci di godere con l'anima – sto parafrasando Hegel – l'anima, ovvero l'interiorità, espressa dall'arte e dalla musica in particolare: consentirci, insomma, di *comunicare* (e in tal senso Hegel non è poi tanto lontano dall'idea kantiana che l'esperienza estetica abbia a che fare con l'esercizio di un *sensus communis*<sup>19</sup>).

E non è tutto. Lettere e altre testimonianze ci consegnano un Hegel appassionato dell'opera musicale. Il canto assurge, infatti, a paradigma dell'esecuzione musicale nel suo complesso, perché esprime la soggettività attraverso l'azione: è un'azione continuata che l'ascoltatore percepisce come tale e di cui si fa partecipe, perché la coglie immediatamente come espressione viva, ancorché sensuale-naturale, dell'interiorità. Così, nelle sue visite ai teatri dell'Opera di Vienna e di Parigi, Hegel resta impressionato anche dalla fisicità corporea delle cantanti, parte integrante dell'esperienza della performance musicale. In un'occasione, avrebbe equiparato una cantante a una statua – ovvero, come nella scultura greca, alla manifestazione della perfetta coincidenza di interno ed esterno, e precisamente a una «statua animata», una statua che coinvolge l'ascoltatore-spettatore in un gioco di interazione che si svolge non sul piano dell'incontro spirituale, ma su quello del godimento sensibile e sensuale. Insomma, Hegel è affascinato dai cantanti per la loro presenza statuaria-animata, attraverso la cui espressività traspare l'interiorità individuale: i cantanti e le cantanti uniscono la bella esteriorità della statua greca all'interiorità dell'anima romantica che esprime la loro voce. Come canto, la

---

<sup>17</sup> Cfr. A. LAZZERINI BELLI, *Hegel e Rossini. "Il cantar che nell'anima si sente"*, in: "Revue Belge de Musicologie", n. II, 1995, pp. 211-230.

<sup>18</sup> OLIVIER, *op. cit.*

<sup>19</sup> Sulla questione mi sia consentito di rinviare ad A. BERTINETTO, *Improvvisazione musicale e comunicazione intersoggettiva*, in: "Quaderni di Pedagogia e Comunicazione Musicale", n. 3, 2016, pp. 65-80; A. BERTINETTO, *Bellezza come comunicazione. Il caso dell'improvvisazione*, in: ID., G. Garelli (a cura di), *Morte dell'arte e rinascita dell'immagine*, Roma, Aracne, 2017, pp. 291-307.



voce – che ha una «unkörperliche Leiblichkeit» (una corporeità incorporea), una tale materialità in cui «die Innerlichkeit des Subjekts durchaus den Charakter der Innerlichkeit behält»<sup>20</sup> (l'interiorità del soggetto conserva assolutamente il carattere dell'interiorità) supera la semplice sensazione naturale e rappresenta sia la struttura temporale della soggettività sia le sensazioni individuali del soggetto. Il canto è manifestazione di libertà, giacché la voce – in cui l'anima trova un'adeguata realizzazione sul piano dell'esteriorità – non dipende da un materiale esterno al corpo. Grazie alla capacità della voce di annullare la meccanicità del suono degli strumenti<sup>21</sup>, il canto, con cui la voce esprime l'interiorità dell'anima, è significativo al di là delle parole che vengono cantate<sup>22</sup>.

Per la stessa ragione, è cruciale la dimensione performativa dell'interpretazione musicale. La performance è essenziale al canto operistico, perché il canto può riuscire laddove la sua realizzazione non è semplicemente esecuzione della volontà del compositore, ma interpretazione inedita, espressiva, comunicativa e creativa. Qui la “presenza vivente”, il senso per la situazione e l'affidarsi al momento del proprio prodursi divengono il marchio distintivo dell'arte. Nel “canto creativo” l'arte è fruita come arte, come l'«eufonia dell'anima nella sua autosoddisfazione»<sup>23</sup>, precisamente mentre viene prodotta come arte. Dunque, il virtuosismo canoro produce arte, esibendo la sua essenza come manifestazione sensibile della soggettività, in quanto unione di forma e contenuto. Un'unione che, però, essendo ancora immediata e naturale, esige un modo ulteriore di manifestare e comprendere la vita umana: la riflessione filosofica che si articola nel linguaggio concettuale.

Come dicevo, poi, il capitolo sulla musica si conclude con alcune righe eccezionali sul virtuosismo e sull'improvvisazione. Qui non le cito, anche se invito il lettore ad andare a rileggersele<sup>24</sup>. Mi limito a offrire, senza entrare nei dettagli, una spiegazione del perché queste osservazioni sull'improvvisazione siano da Hegel inserite alla fine di quella che è a tutti gli effetti (per lo meno anche) una fenomenologia della musica. L'idea cruciale è che l'improvvisatore è assorbito nel proprio fare tanto da dimenticare se stesso nella musica. Tale oblio del sé naturale può essere spiegato come condizione della rinascita musicale, e in generale artistica, della soggettività spirituale che è conseguita giocando con le difficoltà e

---

<sup>20</sup> G.W.F. HEGEL, *System der Philosophie*, Bd. III, in ID., *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1927-1940, § 401, p. 146.

<sup>21</sup> Cfr. ID., *System der Philosophie*, Bd. II, in ID., *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, § 351, 1927-1940, p. 581.

<sup>22</sup> Si veda anche la lettera di Hegel alla moglie del 27 settembre 1824. Sulla questione cfr.: LAZZERINI BELLÌ, *op. cit.*, pp. 215-221; Y. ESPÍÑA, *op. cit.*, pp. 272-3.

<sup>23</sup> HEGEL, *Estetica*, cit., p. 1051.

<sup>24</sup> Si trovano alla fine del capitolo sulla musica delle lezioni sull'*Estetica*.

trasfigurando uno «strumento esterno» in «un organo perfettamente animato»<sup>25</sup>, che diviene parte integrante della soggettività in azione. Così, afferma Hegel, «abbiamo dinanzi a noi in un lampo, nella compenetrazione più istantanea e nella vita più evanescente, la concezione interiore e l'esecuzione della fantasia geniale»<sup>26</sup>.

L'improvvisazione è caratterizzata dalla coincidenza di concezione ed espressione, di immaginazione e sua esecuzione e, come ho sostenuto in altra sede<sup>27</sup>, nel contesto della riflessione di Hegel sulla musica esibisce 'sulla scena' sia a) l'essenza della musica come espressione dell'interiorità sia b) l'essenza dell'arte, la «manifestazione sensibile dell'idea»<sup>28</sup>, proprio nel momento in cui *fa* musica e arte. Concluderò queste riflessioni chiarendo questi punti decisivi.

a) L'improvvisazione presenta l'essenza della musica, perché mostra l'autocostruzione delle soggettività musicali 'sulla scena': è l'esemplificazione più precisa dell'esperienza musicale, perché esibisce l'esprimersi della soggettività, così come questa si costruisce nel contesto della *performance*. In tal modo, l'improvvisazione manifesta una verità generale dell'arte. La soggettività può essere espressa artisticamente, qualora si riesca a dominare la natura mediante il superamento delle difficoltà poste dai materiali utilizzati (nel caso specifico, la materialità degli strumenti usati per fare musica).

b) In secondo luogo, poiché l'improvvisazione esibisce la creatività *in actu*, essa espone anche l'arte in quanto connessione *in fieri* di forma e contenuto, sensibilità e idealità. Se, in base all'idea di derivazione kantiana sviluppata da Hegel, l'arte deve poter rendere accessibile *a livello sensibile* la comunicazione interumana concretizzata in opere in cui forma e contenuto sono (più o meno) organicamente interconnessi, l'improvvisazione musicale esibisce ciò che l'arte può e deve fare, *ma anche ciò che non è capace di fare*. Come canto dell'anima e come improvvisazione, la musica diventa il paradigma dell'arte in generale, presentando le possibilità, ma anche i limiti dell'arte. Infatti, com'è noto, secondo Hegel l'arte resta, rispetto alla filosofia, una pratica ancora insufficiente di comprensione della cultura e della razionalità umana<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 222; p. 1071.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> BERTINETTO, *Musica assoluta e musica dell'assoluto*, cit.

<sup>28</sup> Il significato sistematico dell'improvvisazione come "esperienza della libertà" nel contesto del pensiero hegeliano è stato discusso da L. ILLETTERATI, *Il sistema come forma della libertà nella filosofia di Hegel. (Razionalità e improvvisazione)*, in: "Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti", n. 10, 2015, pp. 42-63.

<sup>29</sup> Cfr. P. D'ANGELO, *Simbolo e arte in Hegel*, Roma-Bari, Laterza, 1989 e M. FARINA, *Arte e filosofia*, in: *L'estetica di Hegel*, a cura di M. Farina, L. Siani, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 83-97.

L'improvvisazione, mostrando che l'arte è prodotta, mentre la produce, esibisce anche la parvenza *come* parvenza: mostra l'anima come «spirito che dorme», esibendo possibilità e deficienze della sensualità artistica come parvenza dello spirito. Tuttavia, la parvenza resa trasparente non è più parvenza. L'arte, manifestando la creatività in atto (il che accade esemplarmente con il virtuosismo), supera la propria natura di parvenza, e reca a espressione l'interiorità spirituale. Il che è palesato dal percorso della riflessione hegeliana: all'improvvisazione musicale seguirà la poesia, e poi la religione e la filosofia, cioè forme di vita in cui l'elemento sensibile dell'auto-riflessione umana progressivamente decresce, mentre lo spirito si risveglia dal sonno-*trance* della produzione artistica, ancora legata alla parvenza dell'immediatezza naturale.

Nell'improvvisazione l'arte svanisce in quanto parvenza, dal momento che qui il fare artistico è vividamente *presente, presentato, e incarnato* nei *performer*. Perciò, l'improvvisazione, precisamente in virtù del suo essere un'attività artistica che espone il suo fare, mostra l'arte *come* arte (nel senso hegeliano di questo concetto), cioè come rapporto armonico, però effimero e parziale, tra forma e contenuto: in tal modo, dell'arte l'improvvisazione mostra anche i limiti costitutivi, manifestando altresì che la relazione con la vita reale è un elemento costitutivo della sua "natura".

In altri termini, l'improvvisazione realizza e mette in scena la fine dell'arte. Infatti, l'esecuzione di musica improvvisata esibisce ed esemplifica tanto la gioia dell'arte, quanto la sua costitutiva "deficienza", qualora venga intesa come un'esperienza del tutto autosufficiente e autonoma. Infatti, l'arte non può di per sé soddisfare tutte le nostre esigenze culturali. Essa è destinata al fallimento se viene intesa come esclusivo mezzo di orientamento dell'uomo nel mondo (come volevano i romantici). In merito, l'improvvisazione musicale mostra precisamente che, dal punto di vista generale dell'autocomprensione della filosofia, la fine dell'arte è elemento costitutivo dell'essenza stessa dell'arte. Pertanto, il filosofo non può fermarsi all'arte, perché l'arte non può fornire da sola tutti gli strumenti concettuali richiesti per lo svolgimento del suo lavoro di riflessione. L'arte e la musica in particolare non rispecchiano, come pretende Adorno (che qui sembra accogliere piuttosto un suggerimento di Schopenhauer), la struttura del mondo o del pensiero. Ed è per questo che il filosofo non dev'essere necessariamente un esperto o un intenditore in tema di arte.

#### 4. EPILOGO

Nel settembre 1824, il primo giorno del suo soggiorno a Vienna, dopo aver goduto dei piaceri dell'opera italiana, Hegel scrive alla moglie: «Finché basterà il de-

naro, per pagare l'opera italiana e il viaggio di ritorno a casa, rimarrò a Vienna»<sup>30</sup>. Soltanto dieci giorni dopo però (per l'esattezza il 2 ottobre), Hegel informerà la moglie di essere in partenza, ma non, come ci si aspetterebbe, per essere rimasto al verde. Piuttosto, egli scrive:

Quelli che io chiamo i miei affari di qui, la visione e l'ascolto dei tesori locali, sono terminati, nella misura in cui mi ci potevo dedicare – se me ne occupassi ancora, in parte si tratterebbe non di acquisire ulteriori conoscenze, ma di ripetere il piacere – certo, quando mai si può smettere di vedere queste immagini dipinte e di ascoltare queste voci: David, Lablache, Fodor, Ambrogi, Bassi e Dardanelli (quest'ultima è anche da vedersi), ecc.! –, in parte dovrebbe diventare uno studio più erudito e dettagliato di quanto, sotto ogni rispetto, possa e debba essere<sup>31</sup>.

Insomma, occuparsi di arte comporta anche farsi ammaliare dai piaceri che essa suscita. Tuttavia, lo studio dotto delle arti non compete al filosofo, che non può ricercare nell'arte la profondità e il rigore concettuale che spettano invece all'indagine filosofica. Per questo il filosofo deve necessariamente attraversare l'esperienza dell'arte – un'esperienza centrale dell'essere umano, la cui “verità” sta non in una sua possibilità di imitare la filosofia, ma precisamente nella sua dimensione di apparenza, di sensualità, di piacere – lasciando tuttavia ad altri (i teorici delle arti) il compito di uno studio erudito e dettagliato delle discipline artistiche, ben consapevole della distinzione di competenze tra la sfera dell'arte e quella della filosofia.

Adorno, invece, non sembra accettare questa convinzione hegeliana. Così, fraintendendo la prospettiva filosofica di Hegel rispetto all'arte, “filosofizza” l'arte, sminuendone la dimensione ludica e sensuale (valorizzata invece dal filosofo svevo) e caricandola di significati e di compiti filosofici che Hegel ritiene spettino, appunto, soltanto alla filosofia. Perciò, Adorno considera di Beethoven in particolare ciò che è compatibile con la destinazione filosofica che gli attribuisce: la costruzione armonica e lo sviluppo tematico. Ritenendo inoltre che l'aspetto essenziale del lavoro musicale beethoveniano risieda nella composizione totale dell'«assoluta fugacità della musica»<sup>32</sup> (l'opposto speculare di quella enfaticizzazione della fugacità e della aleatorietà della dimensione performativa della musica che possiamo trovare nell'improvvisazione), ignora, invece, quel Beethoven che sarebbe stato apprezzato da Hegel (almeno stando alle sue parole sull'improvvisazione), ma che, ovviamente, non poteva piacere a un impietoso critico dell'improvvisazione come Adorno<sup>33</sup>: appunto, il Beethoven improvvisatore, quel

---

<sup>30</sup> *Briefe von und an Hegel*, Hamburg, Meiner, 1991, Bd. III, p. 53 (mia traduzione: A.B).

<sup>31</sup> Ivi, p. 66 (mia traduzione: A.B).

<sup>32</sup> ADORNO, *op. cit.*, p. 254: «Er hat die absolute Vergänglichkeit der Musik auskomponiert».

<sup>33</sup> Inutile ricordare in questa sede il (giustamente molto criticato) giudizio negativo di Adorno circa il jazz. Su Beethoven e l'improvvisazione, cfr. W. KINDERMAN, “Improvisation in Beethoven's Creative

Beethoven che la penna del viaggiatore inglese Sir John Russel ci presenta, in un *reportage* risalente probabilmente al 1821, in termini che sembrerebbero decisamente appropriati per descrivere, per es., le *performance* di un Keith Jarrett, oppure, per restare all'epoca beethoveniana e hegeliana, di un Niccolò Paganini.

The amateurs were transported; for the profanes, it was more interesting to observe how the music passed from the soul of this man, to his face. It seemed to have the feelings more forceful and stormy than calm and languid. The muscles of his face were inflamed and his veins were swollen; the eyes rolled with violence, the mouth moved spasmodically and Beethoven looked like a sorcerer that feels to be the master of the spirits he had invoked<sup>34</sup>.

---

Process", in: *Musical Improvisation. Art, Education, Society*, a cura di B. Nettl, G. Solis, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2009, pp. 296-312.

<sup>34</sup> Cit. in A. SANCHO-VELÁZQUEZ, *The Legacy of Genius. Improvisation, Romantic Imagination and the Western Musical Canon*, Doctoral Dissertation, Los Angeles, University of California, 2001, p. 51. Sull'espressività fisica del Beethoven improvvisatore si sofferma anche L. TREITLER nel suo recentissimo contributo per l'*Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*. Cfr. ID., *Speaking of the I-World*, in: *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, a cura di G.E. Lewis e B. Piekut, Vol. II, Oxford-New York, Oxford University Press, pp. 258-282, qui p. 273.