

Introduzione

LETIZIA MICHIELON

La vastità di orizzonti culturali beethoveniani testimoniata, oltre che dalle opere, anche dalle lettere, dal diario e dai quaderni di conversazione, ci restituisce il profilo di un musicista umanista, dalla curiosità inesauribile, in ascolto della storia ma sempre aggiornato sullo sviluppo del pensiero contemporaneo.

Le innovazioni del suo linguaggio musicale perennemente in evoluzione sono alimentate infatti da letture interdisciplinari in cui alle riflessioni letterarie si intrecciano osservazioni scientifiche, citazioni religiose e filosofiche.

Se sono molteplici i riferimenti alle teorie critiche e pre-critiche kantiane, un mistero avvolge invece il mancato incontro intellettuale e personale con Georg Wilhelm Friedrich Hegel, la massima autorità filosofica del tempo.

Per contribuire a indagare le ragioni di questo reciproco silenzio e scoprire i possibili punti di tangenza tra due personalità che sintetizzano compiutamente un intero *Zeitgeist*, il Conservatorio «G. Tartini» di Trieste ha organizzato il 12 maggio 2016, presso la propria sede, un Convegno Nazionale di Filosofia della Musica dal tema *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, realizzato in collaborazione con le Università di Trieste, Udine e Venezia, i Conservatori “A. Corelli” di Messina e “F. Cilea” di Reggio Calabria, la Biblioteca Beethoveniana di Muggia e la Primavera Beethoveniana.

La presente pubblicazione raccoglie gli interventi degli studiosi invitati in quell'occasione, integrandoli con ulteriori contributi, opera di autorevoli esperti del classicismo viennese e dell'idealismo tedesco.

Arricchiscono il volume le preziose immagini tratte dalla collezione della Biblioteca Beethoveniana di Muggia, che ringraziamo per la generosa disponibilità, e l'incisione delle composizioni beethoveniane eseguite nel corso del concerto di chiusura tenuto dai migliori studenti del Conservatorio triestino¹ e scaricabile dall'archivio digitale OpenstarTs dell'Università degli Studi di Trieste (www.openstarts.units.it/handle/10077/20496, dove è disponibile anche la versione elettronica del testo).

Considerando il taglio interdisciplinare del volume che intreccia analisi musicologica, estetologica e filosofica, la prima domanda a cui gli studiosi hanno tentato di rispondere riguarda la legittimità di tale operazione dal punto di vista epistemologico.

Se è innegabile che la musica di Beethoven si impone «come luogo nella storia dello spirito umano che ha avuto e ha tuttora una rilevanza anche filosofica» (Martinelli), è comunque necessario procedere con accortezza e giustificare ogni affermazione creando una stretta rete di relazioni tra l'analisi dell'opera musicale e quella più vasta e complessa della *Kultur* coeva (Fubini).

Emerge così come l'influsso kantiano rimanga imprescindibile ma non sufficiente, in quanto la struttura della forma-sonata «ci porta in un'atmosfera filosofica più vicino alla dialettica hegeliana piuttosto che alle antinomie kantiane». Hegel e Fichte possono essere allora assunti forse come «i punti di riferimento più significativi per Beethoven», anche se non vi è testimonianza certa sulla sua conoscenza di questi filosofi (Fubini).

Contrapponendosi al macro-schema storiografico nietzschiano, che affianca le terne Bach-Beethoven-Wagner e Kant-Schopenhauer-Nietzsche, anche la lettura adorniana riprende la connessione tra la logica hegeliana e la struttura del linguaggio musicale beethoveniano («la musica di Beethoven è la filosofia hegeliana»²), utilizzando un modello interpretativo che riconduce lo spirito della musica tedesca all'*humanitas* cosmopolita e sovranazionale (Martinelli).

¹ Si ringraziano i Dipartimenti di *Strumenti Armonici, Canto, coralità e teatro musicale e Teoria della musica, armonia, analisi e musicologia* del Conservatorio "G. Tartini" di Trieste per il sostegno apportato alla realizzazione del Convegno e il Dipartimento di *Nuovi linguaggi, percussioni e tecnologie musicali*, in particolare il tecnico di studio del Conservatorio, per la gentile disponibilità offerta in fase di registrazione e di montaggio delle incisioni.

² T. W. ADORNO, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt a/Main 1993; tr. it. a cura di L. Lamberti: *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, Einaudi, 2001, p. 23 (corsivo nostro). Sulla crucialità del contributo adorniano all'interno della tradizione beethoveniano-hegeliana, cfr. J. SCHMALFELDT, *In the Process of Becoming. Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

Si tratta in realtà di una proposta ermeneutica «affascinante e ricca di significato dal punto di vista della *sua* (di Adorno) filosofia» ma errata riguardo al pensiero di Hegel, «sia in riferimento 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» (Bertinetto).

Per potere esaminare in modo autentico le affinità e le divergenze tra Hegel e Beethoven è necessario allora compiere un passo indietro, contestualizzare storicamente i due massimi protagonisti dell'era della Restaurazione (Guanti) e tornare a interrogare le loro opere evitando di sovrapporre modelli interpretativi che risultino eteronomi rispetto all'oggetto di riflessione.

Cantillo, facendo tesoro del lavoro di ricerca svolto negli ultimi decenni sulle *Nachschriften* che consentono una conoscenza più dettagliata e filologicamente corretta del pensiero hegeliano, ricostruisce il ruolo gnoseologico che il sistema hegeliano affida alle discipline artistiche e in particolare alla musica, l'arte "dell'interiorità", capace di interpretare al più alto grado il contenuto del romantico e di segnare il passaggio dall'esterno all'interno.

Zurletti sottolinea l'esaltazione del sensibile che caratterizza la riflessione sul suono, definito nell'*Enciclopedia* «il lamento dell'ideale», mentre Bertinetto si sofferma sull'attrazione hegeliana per il canto, concepito come la più adeguata espressione dell'anima. Di qui la preferenza accordata a Gluck e a Mozart, oltre all'infatuazione per Rossini e il *belcanto*, così come il particolare interesse dimostrato verso la *performance* e l'estemporaneità dell'improvvisazione.

L'accento posto sulla fisicità della materia vibrante consente di evidenziare inoltre la natura temporale della musica, capace di superare l'inerzia della gravità per generare l'esistenza subito dissolventesi del suono.

La riflessione sul tempo (*Zeit*) svolge in realtà un ruolo cruciale all'interno di tutta la produzione filosofica hegeliana, dagli scritti giovanili fino all'*Enciclopedia*, in quanto la *Zeit* condiziona lo sviluppo (*Entwicklung*) della coscienza (*Bewußtsein*) e sorregge la formazione (*Bildung*) dello Spirito (*Geist*), il cui essere consiste nel risultato della storia della sua formazione (Michielon).

Ophälders, richiamandosi alla *Prefazione* della *Fenomenologia dello Spirito*, confronta l'idea hegeliana di "processo" (*Ausführung*) che, attraverso il lavoro del concetto, conduce ai risultati, e quella di "sviluppo" (*Durchführung*), connesso al principio schönberghiano di "variazione sviluppante" (*entwickelnde Variation*), cardine del linguaggio musicale elaborato dal classicismo viennese. Mentre Hegel fa leva sull'*Ausführung* per rinforzare la sistematicità della conoscenza razionale e l'azione totalizzante esercitata dalla dialettica, Beethoven matura invece una critica radicale della tettonica della forma-sonata che lo conduce a trascendere i limiti stessi del sistema tonale.

Appare a questo punto più circostanziata la critica alla lettura adorniana di Beethoven, finalizzata a evidenziare da una parte le forzature ma dall'altra anche le straordinarie intuizioni che trapelano attraverso le analisi delle opere appartenenti allo stile tardo del compositore.

Guanti si sofferma sui *Quartetti* per archi, la cui vocazione intimistica costituisce un paradigma compositivo e insieme sociale ed educativo, «soprattutto oggi che i potentati economici predeterminano sia le carriere dei solisti sia i gusti musicali delle masse». In tale contesto di civile e collaborativa convivenza appaiono esaltate infatti le corrispondenze speculari tra micro e macrostruttura e l'interna coerenza della forma che, «pur concedendo piena libertà di espressione al *particolare*, ciò non di meno lo sottraggono al biasimo di costituire un'inserzione casuale e gratuita nella totalità».

Ma la novità più rivoluzionaria dell'ultima fase creativa consiste nella creazione di una forma che si rivela 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» (Zurletti). Rispecchiando in termini musicali una contraddizione che domina la società borghese a lei esterna, «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)», rinviando «a qualcosa che ancora non è stato raggiunto, e forse non lo sarà mai».

La parvenza sensibile dell'Idea in Beethoven è allora «promessa ma non data» poiché «il sigillo della verità» contenuto in questa musica «è rappresentato dalla sua sospensione: la trascendenza verso la forma, attraverso la quale la forma raggiunge il suo proprio significato» divenendo «rappresentazione della speranza». Un'illuminazione che svela possibili tangenze tra la filosofia di Adorno e quella di Ernst Bloch.

Il pensiero hegeliano rappresenta non solo un possibile orizzonte filosofico utile alla comprensione del linguaggio beethoveniano ma anche lo sfondo teorico sotteso alla *Formenlehre* di Adolph Bernhard Marx, ambito di studi musicali che si aggiunge a quelli del contrappunto e dell'armonia e che troverà il proprio culmine nella «morfologia funzionale» di Erwin Ratz. L'ombra lunga di tali ricerche, definite da Borio «un'estetica applicata posta su basi idealiste», si proietta fino ai saggi di Carl Dahlhaus e alle teorie della forma musicale sviluppate negli ultimi decenni in area anglosassone³.

³ Cfr. W. CAPLIN, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, 1998; J. WEBSTER, W. CAPLIN AND J. HEPOKOSKI, *Musical Form, Forms, and Formenlehre: Three Methodological Reflections*, Ed. Berge, Pieter Leuven, Leuven University Press, 2009.

Marx riprende i criteri di simmetria, armonia e conformità alle leggi affrontati da Hegel nella prima parte dell'*Estetica*, al fine di ritrovare all'interno della tecnica compositiva un riflesso dei principi della ragione. La forma rappresenta infatti la necessaria «estrinsecazione» (*Äusserung*) del contenuto, concetto che si richiama alla seconda parte de *La scienza della logica* nella quale Hegel illustra le modalità con cui la forza trascende se stessa proiettandosi all'esterno.

Reissmann riprenderà tale impostazione esaltandone l'aspetto storico-dialettico già intuito da Marx («una storia delle forme [...] racconterebbe lo sviluppo dello spirito nella musica»)⁴, avviando così la distinzione tra morfologia generale e morfologia applicata.

Un'esplicitazione della processualità del lavoro compositivo si coglie con chiarezza nella dialettica che anima la *thematische Arbeit* (elaborazione tematica), intesa da Lobe come «l'arte di ripetere un pensiero musicale più volte, ma in modo sempre diverso, trasformato, cosicché è sempre lo stesso e al contempo diverso»⁵.

La forma-sonata beethoveniana incarna la più compiuta declinazione di questo rapporto tra l'unità e la molteplicità che si esplicita già a partire dalla tensione polare tra primo e secondo tema del primo movimento, analizzato con particolare attenzione da Arnold Schmitz nel suo *Beethovens „zwei Prinzipie“*.

Confrontando numerose esposizioni si può notare come il tema secondario istituisca nei confronti di quello principale un duplice rapporto di contrasto e derivazione (*kontrastierende Ableitung*).

Ciò si manifesta con evidenza fin dalla *Sonata* op. 2 n. 1, analizzata secondo una diversa prospettiva ermeneutica negli ultimi due contributi del volume.

Calabrò osserva come il concetto di secondo tema risulti «sviante in varia misura» in quanto, se a volte può funzionare alla perfezione in determinate *Sonate* classiche, più spesso risulta inadeguato proprio alle *Sonate* di Haydn, Mozart e Beethoven, «fino ad assumere nell'analisi proprio il funzionamento fuorviante che Hegel, prendendo di mira Schelling, attribuisce alle *Idee universali*».

Un'analisi che voglia porsi come organicistica non deve allora mai tralasciare di relazionare il piano motivico e quello modulante, metodo di indagine che riserva alcune sorprese sull'attribuzione del ruolo di seconda idea all'interno di questa prima *Sonata*.

⁴ A. B. MARX, *Die Form in der Musik*, in *Die Wissenschaften im neunzehnten Jahrhundert, ihr Standpunkt und die Resultate ihrer Forschungen. Eine Rundschau zur Belehrung für das gebildete Publikum*, hrsg. von einem Verein von Gelehrten, Künstlern und Fachmännern unter der Redaction von J.A. Romberg, Bd. 2, Sondershausen, Leipzig 1856, p. 28.

⁵ J. CHR. LOBE, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie der thematischen Arbeit und der modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannichfaltigsten Beispiele erklärt*, Weimar, Voigt, 1844, p. 3.

È interessante osservare come, pur attenendosi a una prospettiva olistica, sia possibile interpretare diversamente la funzione svolta dagli stessi elementi morfologici. Indagando il percorso trasformativo che conduce senza soluzione di continuità da un nucleo tematico a quello successivo emergono non solo la raffinatezza con cui Beethoven declina il rapporto tra identità e differenza, assunto fondamentale della logica hegeliana, ma anche l'intima natura del processo di auto-sviluppo del pensiero musicale. In virtù del ruolo propulsivo svolto dalla negazione, la *thematische Arbeit* si profila come uno scavo in grado di risalire fino all'origine (*archè*) del materiale stesso, ovvero a quel nucleo generatore che alimenta come un motore invisibile la costruzione della forma articolandola grazie e un *multiversum* temporale insieme progressivo, regressivo (autofondativo) e sincronico (Michielon).

Un percorso che restituisce l'eco di quella formazione alla felicità e alla libertà (*Freiheit*) in cui consiste, per Hegel come per Beethoven, il cuore stesso della *Bildung*.