

Università Ca' Foscari

Corso di Dottorato di Ricerca
in Filosofia e Scienze della Formazione

31° Ciclo

Tesi di Ricerca

**Il suono messo a nudo.
Contrappunti al *Beethoven* di Th. W. Adorno**

M-FIL/04 ESTETICA

Coordinatore del Dottorato

Ch. ma Prof.ssa Emanuela Scribano

Supervisore

Ch. mo Prof. Lucio Cortella

Dottorando

Maria Letizia Michielon

Matricola 740755

Il suono messo a nudo.
Contrappunti al Beethoven di Th. W. Adorno.

Indice

Overtura

Prima parte: *Scheidung - Destruktion*

1. Adorno musicologo e compositore

- 1.1 La formazione musicale
- 1.2 Musica e società
- 1.3 La produzione musicologica
- 1.4 Analisi e interpretazione

2. Il pensiero filosofico

- 2.1 La formazione filosofica
- 2.2 Benjamin, Hegel e Horkheimer
- 2.3 La teoria critica e gli anni dell'esilio americano
- 2.4 Dialettica e mimesi

Mittelpunkt

Seconda parte: *Restruktion-Diaskeuè*

S.1 *L'Arbeit* tematico e la ribellione dello stile tardo

- S.1.1 «La musica di Beethoven è la filosofia hegeliana»
- S.1.2 «Il suono messo a nudo»

CS. 1-2 Beethoven e lo stile classico

- CS.1 La logica del lavoro tematico
- CS. 2 La logica della disgregazione

D.I: Adagio sostenuto della Sonata op. 27. n. 2

S.2 Musica e tempo

- S. 2.1 Il tempo intensivo/estensivo
- S. 2.2 Il tempo mosaicale della *Missa Solemnis*, opera tarda senza stile tardo.

CS.3-4 Le molteplici declinazioni del tempo

Transizione.

- T.1 «Lo Spirito è tempo»
- T.2 «Il lamento dell'ideale»
- T.3 *Bildung e Naturphilosophie*

CS3. Tipologie del tempo in Beethoven

- CS. 3.1 Il tempo organico della natura
- CS. 3.2 Il tempo sincrono della relazione sistemica
- CS. 3.3 Il tempo aperto della trasformazione continua
- CS. 3.4 Il tempo circolare della memoria e della sintesi metacognitiva
- CS. 3.5 Il tempo della possibilità

CS.4 La Missa Solemnis come sintesi di tipologie temporali

Transizione

T.4 «Il grande compositore di lassù»

Opera tarda con stile tardo. Metacritica alla critica adorniana della Missa solemnis

- CS. 4.1 «Non ci sono temi chiari - quindi non c'è sviluppo»
- CS. 4.2 «Al posto del lavoro motivico un procedimento simile a un puzzle»
- CS. 4.3 «Questo lavoro contiene ben poche cose che non restino nell'ambito del linguaggio musicale tradizionale»
- D.2 *Un'immagine dialettica. La Cadenza del Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 in si bemolle maggiore op. 19*
- CS. 4.4 «Nella sua limitatezza il soggetto resta bandito»

S. 3 Il principio totalizzante

S. 3.1 La coercizione dello stile classico

- S. 3.1.1 «Capire Beethoven significa capire la tonalità»
- S. 3.1.2 «Il potere assoluto della ripresa»

S. 3.2 La ribellione anti-borghese di Beethoven

- 3.2.1 La resistenza contro la tonalità
- 3.2.2 La non verità della ripresa

CS. 5-6 Il fraintendimento del concetto di totalità

CS. 5 La totalità come processo in divenire

- CS. 5.1 I poli armonici alternativi
- CS. 5.2 La logica del frammento e la valorizzazione del dettaglio

CS. 6 Ripresa come negazione

S. 4 Identità e alterità

- S. 4.1 La nullità del particolare
- S. 4.2 Il riconoscimento del non identico

Transizione

T.5 Begriff ed Anerkennen

T.6 Il primato ontologico del linguaggio

CS. 7-8 Hen-Dyas

CS.7 «Ah, quando si cammina insieme mano nella mano»

CS. 7.1 Il rapporto antagonistico

D.3 Grande Sonata Pathétique

CS. 7.2 Ulteriori declinazioni del rapporto polare

D.4 Ouverture zu Collin's Trauerspiel Coriolan op. 62

CS. 8 Il formema musicale

Coda «L'arcobaleno della speranza»

C.1 La speranza e l'inatteso

C.2 Speranza e *humanitas*

C.3 «Speranza-stella» e il ruolo dell'estetica

Bibliografia

Legenda

S.= Soggetto

CS.= Controsoggetto

T.= Transizione

D.= Divertimento

C.= Coda

Overtura

Della monografia adorniana su Beethoven rimane solo un insieme di frammenti più o meno compiuti, nonostante a questo progetto l'autore abbia lavorato per ben trentacinque anni attraverso una serie di appunti e saggi parziali.

Il materiale di cui ora disponiamo, pubblicato postumo in un unico volume da Rolf Tiedemann, appare solcato da aporie che non ne giustificano però l'incompiutezza, poiché per il filosofo francofortese la contraddizione e il ribaltamento dialettico, la frattura non conciliata e l'impossibilità della definizione affermativa dei contenuti rappresentano, al contrario, una conferma di profondità e valore dell'opera.

Quale enigma si cela allora dietro il mancato compimento di una ricerca che accompagna Adorno nell'arco di tutta la sua maturazione intellettuale e a cui il filosofo teneva moltissimo, tanto da considerarla ancora nell'anno della sua morte, il 1969, come uno dei saggi significativi da concludere?

Non è facile rispondere a questa domanda senza correre il rischio di violare l'essenza stessa del pensiero adorniano che rifugge da ogni interpretazione risolutiva, incapace di rispettare il mistero generato dalle tensioni interne dell'opera.

La prima tentazione che coglie infatti lo studioso è quella di provare a risolvere le aporie e di donare forma al testo lasciato incompiuto.

Nel momento in cui si addentra in questa impresa, l'interprete si trova dinanzi a un'intricata e disarmante selva di contraddizioni che hanno però il pregio di obbligare lo studioso a porsi autenticamente in ascolto del testo per potere cogliere i nodi concettuali che lo attraversano, al di là dell'apparente labirinto.

Questo fare silenzio ponendo il testo al centro avvia la fase successiva dell'indagine, segnata dalla consapevolezza di dovere innanzitutto forgiare un metodo di ricerca appropriato, che eviti di esercitare la distorsione del pensiero identificante aborrita dal filosofo francofortese.

Una possibile via di uscita consiste nell'utilizzare il metodo critico di Adorno per interpretare e criticare Adorno stesso. Non tanto per sciogliere ciò che poco per volta si rivela effettivamente insolubile, ma per entrare davvero nell'incandescente fucina del pensiero adorniano, in diretto contatto con il suo nervo vivo e creativo.

A tale scopo abbiamo cercato di adottare innanzitutto uno sguardo mimetico, per porci dal punto di vista dell'autore, attraverso l'analisi (*Scheidung*), nella prima parte del lavoro, della solida strumentazione concettuale adorniana, frutto di una *Bildung* musicale e filosofica straordinariamente ampia, radicata nell'*humus* culturale della Seconda Scuola di Vienna e nella teoria sociale della Scuola di Francoforte.

La prospettiva critica suggerita dalla dialettica negativa, utilizzata nella seconda parte del lavoro, genera successivamente quella che con un efficace neologismo Friedrich Schlegel chiama la «restruzione» (*Restruktion-Diaskeuê*¹), ovvero una sorta di restauro e riscrittura del testo secondo uno spirito nuovo.

La strumentazione dialettico-negativa, oltre a essere quella più consona per addentrarsi nei meandri dell'universo adorniano, si rivela indispensabile poiché poco per volta emerge il sospetto che nel *Beethoven* Adorno utilizzi almeno parzialmente quello stesso pensiero identificante che viene stigmatizzato nella *Negative Dialektik*.

¹ Con il termine *diaskeuê* Friedrich Schlegel intende alludere al «procedimento adottato dalla filologia classica per riordinare, ricostruire in fin dei conti "produrre" il testo omerico», M. COMETA, *Introduzione* a F. SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Torino, 1998, p. XXIX.

La critica della società borghese, elaborata all'interno della Scuola di Francoforte, diventa infatti la lente interpretativa con la quale il filosofo rilegge non solo il pensiero di Hegel, in parte fraintendendolo, ma anche l'opera di Beethoven, considerato «l'Hegel della musica».

Adorno stesso è d'altra parte ben cosciente di come la dialettica negativa non riesca a liberarsi completamente dai tratti coercitivi che caratterizzano il pensiero identificante e pertanto, all'interno del *Beethoven*, sono già contenute le tracce per una possibile discussione critica del suo pensiero.

L'intermezzo che separa le due parti della ricerca rappresenta un punto cruciale (*Mittelpunkt*²) del percorso ermeneutico in quanto delinea con chiarezza questa ipotesi interpretativa ed esplica il metodo di ricerca utilizzato per schiudere con un grimaldello i nuclei portanti della costellazione concettuale posta alla base del *Beethoven*.

La nostra schlegeliana *Restruktion*, intesa come «restruzione» del testo, si ispira alla tecnica del contrappunto e all'interno di una forma evocante la beethoveniana *Große Fuge* op. 133, che si avvale di quattro soggetti e otto controsoggetti³, contrappone a ogni tesi avanzata dall'autore (soggetto di una ideale fuga) una seconda declinazione dello stesso soggetto, in cui il filosofo contraddice se stesso.

Alla tensione generata da tale dissociazione, spesso originata da fraintendimenti o indagini solo accennate, rispondono uno o più controsoggetti, volti a evidenziare aspetti rimasti sommersi e in cui vibra l'intuizione di un pensiero non identificante, avvolto nell'ombra della sua intangibilità.

I quattro soggetti affrontano alcuni degli assi portanti dell'interpretazione adorniana.

Il primo punto riguarda il rapporto tra l'*Arbeit* tematico beethoveniano (ovvero il processo di elaborazione motivica) e l'*Arbeit* concettuale hegeliano, espressione filosofica della società borghese; *Arbeit* che, secondo Adorno, viene posto in crisi dalla ribellione dello stile tardo.

Vi è poi una riflessione sulla tipologia intensiva ed estensiva del tempo, cui si contrappone la *Zeit* mosaicale della *Missa Solemnis*, nodo irrisolto dell'interpretazione adorniana e, per ammissione dello stesso autore, ragione ultima dell'incompiutezza del saggio.

Un terzo nodo decisivo riguarda la coercizione esercitata dalla totalità sul singolo particolare che Beethoven eredita dallo stile classico e che si impone in particolare attraverso le leggi ferree della tonalità e l'obbligo della ripresa; costrizioni cui però il compositore risponde opponendo soluzioni personali spesso rivoluzionarie.

Infine vi è la tensione dialettica tra la nullità del particolare, divorato dalla forma complessiva, e il riconoscimento del non identico, in grado di tutelare l'alterità del diverso.

Dallo scontro tra queste contrapposizioni scaturiscono fratture che appaiono essere poco per volta condizione stessa di esistenza del saggio, concepito come un *open space* in continua evoluzione.

In tale plasticità formale s'incrociano dialetticamente la micrologia di Benjamin e la prospettiva hegeliana, riletta in chiave sociologica e in questa veste applicata a Beethoven.

Il conflitto si rivela straordinariamente fecondo e suscita, insieme alle repliche dei controsoggetti, «transizioni» di approfondimento e «divertimenti» analitici, in cui si intrecciano la voce stessa di Beethoven, attraverso le sue opere e i suoi scritti, quella dei protagonisti della *Bildung* illuministica, neumanistica e romantica ed echi del pensiero contemporaneo, da Walter Benjamin, Ernst Bloch fino a Salvatore Veca e Mario Gennari.

² Il concetto di *Mittelpunkt* è utilizzato da Friederich Schlegel in diversi contesti ma l'uso più significativo avviene quando lo scrittore romantico progetta un nuovo «centro» mitologico da cui potrà irradiarsi la cultura del futuro. Si tratta, come osserva Cometa, «di un centro che non abbia dunque solo una funzione topologica, come nel modello ellittico, ma che vivifichi e nutra gli organismi che da esso si irradiano. Non a caso lo soccorre la metaforica alchemica del "sole" in quanto *goldene Mitte*» (ivi, p. XXXII).

³ Per un'analisi della *Große Fuge*, cfr. F. GRASSO, *Proposta di uno schema formale per la Grande Fuga op. 133 di L. v. Beethoven* http://www.fabiograsso.eu/pdf/fgsm_beeth_133schp.pdf.

Dai sobbalzi del pensiero, recalcitrante alle forzature imposte dalla prospettiva identificante, per negazione, sullo sfondo, traluce la visione adorniana di Beethoven, che vive nell'ombra e rimane indicibile.

Avanziamo l'ipotesi che con *Beethoven* Adorno intuisca una nuova forma di riflessione critica, forse l'unica possibile, date le enormi tensioni e le vertiginose fratture che caratterizzano il linguaggio e la poetica beethoveniana.

La forma che presenta questa raccolta di frammenti appare così simile a un'opera musicale, un infinito *work in progress* che ricorda le sperimentazioni delle avanguardie musicali intorno al 1950, dopo l'apparizione dell'alea cageana che sconvolge i compositori di Darmstadt.

Adorno, inducendo l'interprete all'assemblaggio dei frammenti di cui è costituito il saggio, non si limita infatti a prescrivere una sorta di alea controllata, come accade per esempio in *Trope e Constellation*, *Formanti* n. 2 e n. 3 della *Terza Sonata* per pianoforte di Boulez, ove l'esecutore deve costruire il testo scegliendo percorsi in parte predeterminati dall'autore.

Compie invece coraggiosamente un passo ulteriore: invita il lettore a inventare con libertà il suo percorso di ricomposizione dei frammenti, come accade in *Le Livre* di Mallarmé, sicché l'interprete diventa l'autentico protagonista della *Restruktion* del testo.

Lo stesso saggio di Adorno su Beethoven è solo uno dei percorsi possibili di un libro aperto che noi veniamo a creare attraverso le connessioni tra gli elementi che l'autore ci fornisce.

Lo sforzo di *interpretazione* che ci richiede l'autore è allora in realtà uno sforzo di *composizione* e il libro vive di questi molteplici gesti ermeneutici come accade nel caso di una partitura musicale di cui l'interprete diventa co-autore.

La ricomposizione che proponiamo si manifesta a propria volta sotto forma di costellazione.

Nutrendosi alla fonte del poliprospektivismo e facendo tesoro della lezione goetheana, essa tenta di fare convivere sincronicamente diversi sguardi disciplinari per lasciare vibrare, nel «suono messo a nudo» dal contrappunto, l'immagine dialettica dell'*humanitas* beethoveniana.

Da questa immagine si sprigiona il bagliore della «speranza-stella» che Beethoven indica nutrendosi alle radici della *Bildung* neumanistica.

Un'intuizione che rapisce anche il filosofo francofortese e in alcuni dei suoi appunti più poetici e ispirati emerge un abbozzo di fenomenologia della speranza, che ricostruiamo nella *Coda*.

Forse, se avesse avuto ancora tempo, Adorno sarebbe ripartito da qui per spezzare le costruzioni concettuali eteronome sovrimposte al linguaggio beethoveniano e capovolgere, ancora una volta, se stesso, aprendosi, come Beethoven, al futuro.

Ma si potrebbe anche sostenere, ed è questa l'ipotesi per noi più suggestiva, che la luce di dell'intuizione adorniana brilli così intensamente proprio perché non espressa ma solo negativamente evocata e in questo senso il *Beethoven* potrebbe essere considerato il capolavoro teoretico del filosofo tedesco, il testo che maggiormente incarna l'utopia di un linguaggio concettuale che apre all'aconcettuale.

Forse non c'è nessun enigma. Il diario di Adorno su Beethoven potrebbe essere compiuto, proprio in virtù della sua incompiutezza.

Prima parte

Scheidung-Destruktion

*L'arte ha bisogno della filosofia, che la interpreta,
per dire ciò che essa non può dire e che però può essere
detto solo dall'arte, che lo dice tacendolo.*
(TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*)

Scheidung-Destruktion

Nei *Philosophische Lehrjahre* Friedrich Schlegel distingue le tre componenti presenti nell'ermeneutica dei testi letterari e filosofici⁴.

La prima è costituita dalla «caratterizzazione», ovvero dall'analisi (*Scheidung*); segue poi la frammentazione, cioè il processo di *Destruktion* dell'opera, che consiste «nell'immenso tentativo di ricondurre i processi poetici alle forme elementari e alle leggi che li producono»⁵; infine vi è la «restruzione» (*Restruktion*), vale a dire la ricomposizione dei contenuti secondo uno spirito del tutto nuovo che, in polemica con le interpretazioni letterali, approda «a una disincantata e blasfema riscrittura e ricostruzione dei testi»⁶, allo scopo di avviare nuove combinazioni e mescolanze in vista dei generi poetici del futuro.

In questa fase della ricerca applicheremo le prime due strategie metodologiche suggerite da Schlegel, ovvero la *Scheidung* e la *Destruktion*, allo scopo di individuare le coordinate culturali e i principi teoretici che governano i percorsi filosofici di Adorno.

Solo successivamente sarà possibile portare alla luce con maggiore chiarezza le tensioni e contraddizioni che attraversano la mole di frammenti, evidenziando quelle incrinature da cui scaturiscono i balzi del pensiero non identificante, ove si cela l'autentica interpretazione adorniana di Beethoven.

1. Adorno musicologo e compositore

1.1 La formazione musicale

La formazione musicale e l'attività creativa alimentano e si intrecciano alla riflessione adorniana al punto che l'autore, in una lettera a Thomas Mann, confessa di avere «sempre avuto l'impressione di perseguire, attraverso due percorsi diversi, lo stesso obiettivo»⁷.

Capovolgendo il rapporto tra le due discipline, Adorno pone in questione lo stesso pensiero filosofico a partire dall'esperienza compositiva⁸, la quale si rivela dunque fondamentale grimaldello per accedere alla sua complessa costellazione teoretica.

⁴ F. SCHLEGEL, *Philosophische Lehrjahre 1796-1806 nebst philosophischen Manuskripten aus dem Jahren 1796-1828*, a cura di E. Behler, nel vol. XVIII della Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, a cura di E. Behler, F. Schöningh-Thomas Verlag, Paderborn-München-Wien-Zürich, 1971, vol. XVIII IV, p. 512.

⁵ COMETA, *Introduzione*, cit., p. XXXI.

⁶ Ivi, p. XIII.

⁷ TH. W. ADORNO, *Lettera a Thomas Mann (05.07.1948)*, in ADORNO-MANN, *Briefwechsel 1943-1955*, a cura di C. Gödde e T. Sprecher, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, trad. it. *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*, a cura di C. Mainoldi, Archinto, Milano, 2003, p. 23. Sulla crucialità dell'esperienza musicale ai fini della costruzione dell'estetico, cfr. M. FARINA, *La dissoluzione dell'estetico. Adorno e la teoria letteraria dell'arte*, Quodlibet Studio, Macerata, 2018.

⁸ E. MATASSI, *Prefazione a G. DANESE, Theodor, Wiesengrund Adorno il compositore dialettico*, Rubbettino Università, Soveria Mannelli, pp. 9-10.

Nella lettera del 3 ottobre 1963 a René Leibowitz, indicherà addirittura come primaria la vocazione compositiva e riconoscerà il trauma di non essere riuscito realizzare nella sua vita tutto ciò che avrebbe potuto come compositore⁹.

Educato all'ascolto e alla pratica musicale fin dalla più tenera età, grazie alle cure prodigate dalla madre e dalla zia, le sorelle Maria e Agathe Calvelli Adorno, rispettivamente cantante e pianista¹⁰, Theodor esercita parallelamente l'apprendimento strumentale e il senso critico assistendo ai numerosi concerti domestici e partecipando alle vivaci discussioni sulla vita musicale e teatrale francofortese¹¹.

Sul pianoforte di casa impara a conoscere il repertorio solistico e cameristico della grande tradizione suonando spesso a quattro mani e durante le vacanze estive trascorse ad Amorbach viene a contatto con numerosi artisti amici di famiglia.

Nel 1921, a diciotto anni, si iscrive al Conservatorio "J. Koch" nella classe di composizione di Bernhard Sekles (docente anche di Hindemith), perfezionando contemporaneamente le sue abilità pianistiche con Eduard Jung.

Si appassiona al linguaggio delle avanguardie e si prodiga per fare eseguire, oltre alle opere della Seconda Scuola Vienna, anche proprie composizioni, tra cui il *Quartetto per archi* (1921), presentato nel 1923 dal Quartetto Lange.

Parallelamente si dedica con passione all'attività di critico musicale per la «Neue Zeitschrift für Musik» e la «Neue Blätter für Kunst und Literatur», con articoli pubblicati tra il 1921 e il '24 che ne svelano fin da subito la forte personalità e la capacità di intrecciare riflessioni estetiche e sociologiche.

Il criterio di giudizio che guida il giovane pubblicista è espresso con chiarezza nell'articolo *Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit*¹², in cui l'autore indica la costruzione artistica e lo sviluppo storico del materiale come i principi fondativi di un comporre capace di entrare in contatto con la Verità superando l'autoreferenzialità e la gratificazione del bello consolatorio.

Recensisce le opere di Sekles, Bartók, Schönberg, Iarnach, Krenek, Stravinskij, Weill, Hoff, Wolpe e Hindemith; quest'ultimo verrà criticato aspramente da Adorno, che gli imputerà mancanza di mestiere e sottomissione ai cliché musicali dominanti.

Nel 1921 si iscrive alla Facoltà di Filosofia, Sociologia e Psicologia a Francoforte.

Condivide poco il clima accademico ufficiale ma si appassiona ai corsi di Teoria della conoscenza tenuti da Hans Cornelius, neokantiano di tendenza empiristica e psicologista da cui apprende i fondamenti della *Gestaltpsychologie*. Proprio durante questi seminari conosce Max Horkheimer con il quale condivide la riflessione sul ruolo della filosofia come strumento per indagare la radice del male sociale.

Sotto la guida Cornelius discute nel 1924 la sua tesi su Husserl e dall'anno successivo si trasferisce a Vienna, per iniziare l'apprendistato compositivo con Alban Berg, artista che aveva conosciuto a Francoforte grazie alla mediazione del direttore d'orchestra Hermann Scherchen.

⁹ «Una gioia tanto più grande e realmente impensata mi ha dovuto suscitare il fatto che un uomo così a fondo competente come te abbia esternato, ciò che anch'io oramai credo, ovvero che io stesso sono un compositore, *quand même*», cfr. TH.W. ADORNO, *Lettera a R. Leibowitz del 3 ottobre 1963*, in R. TIEDEMANN (a cura di), *Frankfurter Adorno Blätter*, Band VII, edition text + kritik, München 2001, p. 62, trad. di G. Danese.

¹⁰ Sull'influenza anche psicologica, non solo musicale, esercitata dalla madre, cantante di fama internazionale, e dalla zia, pianista eccellente, cfr. PETTAZZI: «Il rapporto con la musica tenderà così a confondersi con quello dell'infanzia e si tingerà più tardi della nostalgia della relazione dolcissima con la madre e con la zia» (C. PETTAZZI, *Th. W. Adorno. Linee di origine e di sviluppo del pensiero*, La Nuova Italia, Firenze, 1979, p. 9).

¹¹ DANESE, *Theodor Wiesengrund Adorno il compositore dialettico*, cit., p. 30.

¹² TH.W. ADORNO, *Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit*, in «Die neue Schaubühne», 2 (1920), Heft 9, pp. 233-236.

Si inserisce agilmente all'interno della società viennese intrecciando fecondi contatti con l'élite intellettuale. Ascolta le lezioni di Kraus, il brillante scrittore redattore di «Fackel», il cui stile influenzerà la sua prosa, si interessa alle teorie freudiane, cui dedicherà la prima tesi di dottorato; si avvicina, anche se in modo non molto approfondito, a Wittgenstein e al Circolo di Vienna¹³; frequenta Schönberg e Webern, oltre che Rudolph Kolisch, direttore del *Wiener Streichquartett* (interprete nel 1926 dei suoi *Zwei Stücke für Streichquartett* op. 2) ed Eduard Steuermann, pianista polacco specialista nell'esecuzione delle opere schönbergiane.

Il contatto con interpreti di valore lo porta a riflettere più assiduamente sul problema ermeneutico, uno dei punti di forza del *Verein für musikalische Privataufführungen*, società fondata da Schönberg, Berg e Webern nel 1918 per diffondere la conoscenza della musica contemporanea presso un pubblico selezionato di ascoltatori. La responsabilità morale e creativa che comporta la trasmissione del pensiero musicale altrui lo induce a immaginare con Kolisch un saggio sulla riproduzione musicale, progetto di cui ci resta un frammento pubblicato postumo¹⁴.

Ma è soprattutto il legame umano e artistico con Berg a rappresentare il fulcro dell'esperienza viennese durante questi intensissimi mesi.

L'opera del Maestro gli appare come l'espressione della musica dell'avvenire, un'ideale fusione tra lo stile di Schönberg e quello di Mahler¹⁵.

Le lezioni si svolgono sotto forma di discussione critica sui lavori adorniani, dettagliatamente analizzati per portare alla luce una molteplicità di soluzioni che consentano la piena manifestazione delle ragioni interne dell'opera, senza sovrapposizione eteronome che possano deturparne l'intima natura.

Tale concezione del gesto compositivo come un problema aperto, cui dare risposta vagliando attentamente diverse opzioni suggerite dal materiale stesso, inciderà profondamente sulla concezione estetica adorniana, lasciando tracce che matureranno compiutamente nell'*Ästhetische Theorie*:

Ogni opera d'arte, si presenti essa pur come opera d'armonia perfetta, è in sé un contesto di problemi. Come tale essa partecipa della storia ed oltrepassa in tal modo la propria unicità¹⁶.

Il nodo problematico posto dall'opera non può essere risolto ma è destinato a rimanere tale.

Se le opere d'arte sono risposte a una loro propria domanda allora sì che esse stesse diventano in tal modo vere e proprie domande¹⁷.

Dell'enigma che l'opera d'arte porta in sé, solo la conformazione è decifrabile.

«Capire» esteticamente nel senso più alto un prodotto artistico significa allora «risolvere il carattere enigmatico in maniera da conservarlo contemporaneamente»¹⁸.

In uno scritto tardo, *La funzione del contrappunto nella nuova musica*, il ruolo affidato alla filosofia dell'arte sarà espresso ancora più chiaramente:

¹³ PETTAZZI, cit., p. 20.

¹⁴ TH. W. ADORNO, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, I.2, hg. von H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2001. Vd. oltre il cap. 1.3.

¹⁵ ID., *Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Gesammelte Schriften, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003, trad. it. *A. Berg. Il maestro del minimo passaggio*, a cura di P. Petazzi, Feltrinelli, Milano, 1983, p. 26.

¹⁶ ID., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1970, ora in Gesammelte Schriften, vol. 7, 2003, trad. it. *Teoria estetica*, a cura di E. De Angelis, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1977, p. 601.

¹⁷ Ivi, p. 12.

¹⁸ Ivi, p. 207.

Il pensiero teorico deve penetrare fin nei punti più oscuri di quelle monadi che sono le opere d'arte, arrivare alla loro complessione lontana dallo spirito, pur rimanendo sempre come spirito, padrone di se stesso. Il luogo della filosofia dell'arte è rappresentato dai suoi campi di forza tecnologici: le tensioni che ogni opera racchiude oggettivamente in sé sono anche il medium della sua verità e pertanto dell'interpretazione filosofica.

Un'estetica musicale ben fondata deve articolare il modo in cui il contenuto spirituale di un'opera d'arte - che nel linguaggio della filosofia tradizionale si chiamava idea artistica - si costituisce nell'attività di elementi che si influenzano a vicenda ed entrano in costellazione l'uno con l'altro¹⁹.

Berg nutre profonda stima per il giovane intellettuale e ripone molta fiducia nelle sue doti creative che incoraggia e raffina.

Adorno venera il Maestro da cui apprende come comporre significativi «combinare, anche sovrapporre, sintetizzare qualcosa di disparato, di incompatibile, e farlo crescere insieme: privare di forma»²⁰.

Berg coltiva la sensibilità coloristica adorniana attraverso strumentazioni di passi tratti dal *Crepuscolo degli Dei* di Wagner, da confrontare poi con l'originale²¹, e irrobustisce la sua tecnica proponendogli l'adozione di leggi dodecafoniche da applicare senza rigidità al singolo contesto.

Gli raccomanda poi la cura per ogni dettaglio, da tradurre in un segno graficamente chiaro e preciso. Questa libertà unita alla disciplina e alla passione per le simmetrie incide profondamente su Adorno che si considererà l'erede del proprio Maestro.

Una sintesi della sua concezione estetica si può cogliere nella lettera che gli scriverà il 14 maggio 1928:

Vedo sempre più nella tecnica dodecafonica, il mezzo, l'organizzazione del materiale da trasferire dietro la facciata, cioè dietro la musica che appare, che risuona, per affidare liberamente questa all'organizzazione della fantasia²².

Rientrato a Francoforte, coltiva parallelamente la passione compositiva, curando l'esecuzione di alcune sue composizioni, l'attività di critico musicale e la ricerca filosofica.

Mentre Schönberg, le cui opere vengono spesso recensite da Adorno, non riserva particolare stima nei confronti del giovane compositore e considera dannose le sue critiche sulle opere della Seconda Scuola di Vienna²³, Berg intuisce con lungimiranza come l'originalità del profilo adorniano risieda proprio nel dialogo che egli riesce a instaurare tra la musica e la filosofia²⁴.

Relazione che si rivela particolarmente feconda nelle composizioni vocali, ove Adorno crea elementi motivici che spesso appaiono come immagini sonore del testo poetico, grazie al libero uso della tecnica dodecafonica e dell'elaborazione contrappuntistica, riflesso del procedimento dialettico della negazione²⁵.

¹⁹ ID., *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik*, in «Musikalische Schriften I», *Gesammelte Schriften* 16, trad. it. *La funzione del contrappunto nella nuova musica*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, cit., p. 194.

²⁰ ID., *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, cit., p. 38.

²¹ Ivi, p. 44.

²² ID., *Lettera ad Alban und Helene Berg (14.05.1928)*, cit., p. 171, traduzione di G. Danese.

²³ Sul rapporto complesso che lega Adorno a Schönberg, cfr. anche G. FRONZI, *Theodor W. Adorno. Pensiero critico e musica*, Mimesis, Milano-Udine, 2011, pp. 263-288.

²⁴ Cfr. A. BERG, *Lettera ad Adorno (18-01-1926)*, in ADORNO-BERG, *Briefwechsel 1925-1935*, hg. von H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1997, p. 66.

²⁵ DANESE, cit., p. 140.

Il rapporto tra il linguaggio verbale e il suono passa però anche attraverso il dissolvimento strutturale sia poetico che musicale, per potere raggiungere attraverso la reciproca indifferenza dei linguaggi una «seconda totalità»²⁶.

Dopo gli ombrosi *Vier Gedichte von Stephan George* op. 1, composti tra il 1925-28, primo esempio di personale rielaborazione dei principi dodecafonici, giocato sul rapporto dialettico tra voce e accompagnamento strumentale, nei *Vier Lieder Lieder* op. 3 (1928) Adorno utilizza il contrappunto per esplorare la stratificazione del tempo e la coesistenza simultanea del diverso, sperimentazione compositiva di quello che costituirà il tratto più innovativo della sua meditazione filosofica.

Con *Klage. Sechs Gedichte von Georg Trakl* op. 5 (1938-41) l'indagine si concentra sul principio della mediazione accordale, grazie all'applicazione dell'armonia complementare²⁷, tecnica compositiva le cui radici verranno ricondotte alle opere tarde di Beethoven²⁸, mentre nelle *Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier* op. 6 Adorno realizza quella che Danese chiama la «dialettica in quiete»²⁹, articolata in costellazioni sonore che fermano lo scorrere del tempo e la sua logica lineare, riflesso di un pensiero identificante.

La libera scomposizione della serie innerva i *Lieder* op. 7, nei quali suono e parola mantengono una propria autonomia allo scopo di ottenere quella «continuità irrisolta» che scioglie la tecnica dodecafonica da un'eccessiva rigidità.

Anche nelle opere strumentali il giovane compositore cerca di «pensare con le orecchie», ovvero di conservare un rapporto dialettico con il materiale musicale grazie alla libertà acustica della disposizione e all'attenzione per l'aspetto strutturale allo scopo di superare i limiti imposti dalle leggi dodecafoniche.

Se nei *Zwei Stücke für Streichquartett* op. 2 (1925-26) viene affrontato liberamente il genere della forma sonata e delle variazioni utilizzando una logica di tipo modulare e una scrittura scarna, incardinata in strutture cicliche, nei *Sechs kurze Orchesterstücke* op. 4 la sperimentazione si volge verso la creazione di linee melodiche politimbriche e la ricerca di uno stile colloquiale che si illumina grazie alla tecnica schönberghiana della *Klangfarbenmelodie*³⁰.

Non mancano le incursioni nel campo operistico, testimoniate dal frammento *Der Schatz des Indianer-Joe* (1932-33), di cui firma anche il libretto tratto da *The Adventures of Tom Sawyer* di Mark Twain.

La vicenda viene utilizzata per riflettere sui temi della libertà, dell'azione e della rassicurante vita borghese, ma anche gli amici più cari, tra cui Benjamin, non ne colgono il sostrato filosofico e sociologico.

²⁶ Ivi, p. 114.

²⁷ «Nell' «armonia complementare» ogni accordo è costruito in maniera complessa. Esso contiene i singoli suoni come momenti autonomi e differenziati nell'insieme, senza fare scomparire, come succede nell'armonia perfetta le loro differenze» (TH. W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1947, Frankfurt am Main, 1975, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, trad. it. *Filosofia della musica moderna*, a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 1959, p. 82).

²⁸ Nelle opere tarde di Beethoven il principio tonale si riduce al semplice accordo che sostituisce la tonalità come processo: «L'espressione «armonia senza funzione», che si è coniata per l'atonalità, vale in certo qual modo per l'ultimo Beethoven (...) Riferimento all'armonia complementare» (ivi, p. 84).

²⁹ DANESE, cit., p. 147.

³⁰ D. SCHNEBEL, *Komposition von Sprache - sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk*, in ID., *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, hg. von H.R. Zeller, M. DuMont Schaubert, Köln, 1972, p. 467.

Comporre significa infatti per Adorno realizzare un processo conoscitivo e indagare, grazie al lavoro sul materiale sonoro stratificatosi nella storia, le contraddizioni sociali che si riflettono nelle produzioni artistiche³¹.

Ma lo stesso materiale, rielaborato seguendo la norma nascosta che anima la metamorfosi delle cellule più recondite³², racchiude grazie alla forma un principio di libertà.

Formare significa annodare, collegare dinamicamente gli eventi temporali al di là dell'ordinamento in successione³³ fino a raggiungere una sorta di liquefazione del materiale stesso che rinnova la tradizione consegnata dalla storia.

La necessità estetica è però sempre mediata dal soggetto³⁴, insopprimibile parte attiva del processo compositivo. Il compositore «ascolta» infatti il materiale e inventa relazioni e figurazioni servendosi di una razionalizzazione non violenta, utopicamente tesa, arricchita dall'involontarietà delle reazioni soggettive.

1.2 Musica e società

L'attività musicologica e pubblicistica risponde alla necessità di autoriflessione³⁵ della musica su se stessa che Adorno avverte impellente fin dagli anni della giovinezza.

Secondo Pettazzi, «l'estetica adorniana non è figlia della filosofia, ma della musicologia», in quanto è all'interno di questo campo che il giovane intellettuale raggiunge una maturità teorica che conseguirà solo successivamente nelle altre discipline³⁶.

Alieno da ogni monumentalità sistematica, Adorno affida il proprio pensiero all'agile forma saggistica che reinventa grazie a un linguaggio complesso, a tratti oscuro, decifrabile attraverso uno sguardo complessivo all'interno del quale ogni particolare acquista il proprio significato³⁷. Al lettore viene richiesto lo sforzo «di *scomporre* tale significato nelle sue parti costitutive, di indugiare sulle singole prospettive che lo compongono, per poi combinarle in una nuova configurazione»³⁸.

³¹ «Il materiale non può essere inteso che come ciò con cui opera e lavora il compositore: ma questo non è altro che lo stato delle forze produttive di una certa epoca, oggettivato e riflesso criticamente, che i compositori si trovano di volta in volta di fronte» (TH.W. ADORNO, *Vers une musique informelle*, in *Quasi una fantasia, Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann, vol. 16, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, pp. 493-540, trad. it. *Verso una musica informale*, in *Immagine dialettiche*, cit., p. 244).

In qualsiasi materiale musicale, infatti «si trova tutta quanta la storia della musica e infine l'intera società» (cfr. ID., *La funzione del contrappunto nella nuova musica*, cit., p. 195)

Cfr. anche S. ZURLETTI, *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*, Il Mulino, Bologna, 2006.

³² ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 296.

³³ Ivi, p. 292-293.

³⁴ DANESE, cit., p. 267.

³⁵ ADORNO, *Verso una musica informale*, cit., p. 237.

³⁶ PETTAZZI, cit., pp. 23-24.

³⁷ Sulla riduzione del linguaggio a una dimensione micrologica e sulla poetica della brevità nel pensiero di Adorno, cfr. S. ZELLINI, *Lo stile come forma del pensiero. Esperimenti della forma breve in Nietzsche e Adorno*, in AA.VV., *Nietzsche scrittore, Saggi di estetica, narratologia, etica*, a cura di G. Pelloni e C. Zittel, Ets, Pisa, 2017, pp. 27- 45.

³⁸ Ivi. p. 37.

Una prospettiva ermeneutica pluralistica, tutta interna alla forma, che emerge con maggiore chiarezza alla luce degli scritti adorniani di critica letteraria e teoria della letteratura, su cui ha posto l'accento la critica più recente³⁹.

La questione stilistica è strettamente connessa infatti a quella contenutistica, poiché «l'essere della forma non rimanda al divenire del pensiero, ma coincide con esso, è la momentanea attestazione di ciò che diviene»⁴⁰. Un divenire intessuto di conflitti cui l'*austragen* della forma dona corpo attraverso un campo magnetico di forze (*Kraftfeld*) generato dalla reciproca tensione che si viene a creare tra gli elementi interni del saggio stesso⁴¹.

Tale procedere concentrico del pensiero è ottenuto attraverso una scrittura paratattica⁴² e l'adozione di uno stile frammentario che raggiunge i propri vertici nella *Teoria estetica* e nel volume su *Beethoven*.

La frammentarietà e lo stile concentrico della riflessione consentono infatti di restituire il doppio percorso del pensiero critico che, se inizialmente retrocede di fronte all'oggetto analizzato, procede poi incalzandolo giudicando l'adeguatezza tra gli scopi artistici e i mezzi impiegati per raggiungerli⁴³.

Sono proprio le conoscenze tecniche, esercitate con inesausta revisione autocritica, responsabilità etica, sensibilità letteraria e competenza sociologica, a nutrire una riflessione ermeneutica capace di anticipare l'arte del futuro.

Perché, se è vero che l'arte, e in particolare modo la musica, «rispecchia in sé le antinomie della società»⁴⁴ e dona voce a una profonda esigenza di modificazione sociale, alla creazione estetica è soprattutto riservata una missione cruciale all'interno della cultura umana, ovvero quella di incarnare «una promessa di felicità: una promessa non mantenuta», in quanto si tratta di «un'esperienza di qualcosa che lo spirito non avrebbe in anticipo né dal mondo né da se stesso»⁴⁵.

Nonostante i meccanismi del mercato regolino anche la produzione e la ricezione artistica, come si dimostra ne *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto* (1938)⁴⁶, l'importante saggio elaborato durante l'esperienza del *Princeton Radio Research Project*, Adorno crede fortemente nella valenza utopica dell'arte:

³⁹ Cfr. P. PELLEGRINO, *Adorno e la teoria della letteratura*, in «Idee», n. 58, a. XX (gennaio-aprile 2005), pp. 113-152. Cfr. anche FARINA, cit.

⁴⁰ ZELLINI, cit., p.38.

⁴¹ TH. W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, Vol. I, trad. it. di E. de Angelis et al., 2 voll., Einaudi, Torino 2012, p. 15.

⁴² M. JAY, *Theodor W. Adorno*, trad. it. a cura di S. Pompucci Rosso, Il Mulino, Bologna, 1987, p. 11.

⁴³ TH.W. ADORNO, *Reflexionen über Musikkritik* (1967), in *Gesammelte Schriften*, XIX, *Musikalischen Schriften VI*, hg. von R. Tiedemann und K. Schultz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1984, trad. it. *Riflessioni sulla critica musicale*, a cura di M. Buovolo Ullrich, in V. CUOMO (a cura di), *Th. W. Adorno. La musica, i media e la critica*, Tempo lungo, Napoli, 2002, p. 80.

⁴⁴ L. ROGNONI, *Introduzione* a TH. W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1962, trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 2002, p. XV.

⁴⁵ ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 229.

⁴⁶ ID., *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen, 1956, trad. it. *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, a cura di G. Manzoni, in *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano, 1990.

Utopia è ogni opera d'arte nella misura in cui attraverso la propria forma anticipa ciò che infine essa stessa sarebbe⁴⁷.

e in particolare in quella della musica:

La musica deve a ogni costo pretendere più del massimo da se stessa, salvare l'utopia nella propria terra di nessuno, che è il suo regno⁴⁸.

L'intuizione della valenza utopica della musica risale al saggio su Schubert del 1928⁴⁹, uno degli oltre cinquanta contributi critico-musicali pubblicati tra il 1925 e il 1929 in «Pult und Tackstock», «Die Musik» e «Anbruch» (rivista di cui assumerà la direzione tra il 1929 e il 1930), articoli in parte ripubblicati dall'autore in *Quasi una fantasia* (1963) e in *Moments Musicaux* (1964).

L'attività pubblicistica su «Anbruch» prosegue intensamente anche dopo che, forse per diretta pressione di Schönberg⁵⁰, Adorno verrà deposto dal ruolo di direttore.

Oltre alle consuete recensioni di eventi e opere, vengono pubblicati anche approfondimenti di carattere più teorico dedicati al concetto di progresso, come *Reaktion und Fortschritt*⁵¹ e al rapporto tra materiale e artista, argomento di una vivace discussione con Ernst Krenek.

Una sintesi di questo confronto teorico appare nel saggio *Zur gesellschaftigen Lage der Musik*, pubblicato nel 1932 nella «Zeitschrift für Sozialforschung»⁵² che contiene, secondo Pettazzi, il programma dell'intera musicologia adorniana⁵³.

Il rapporto dialettico tra musica e società porta a distinguere all'interno della musica seria quattro generi di compositori: il primo, di cui Schönberg è l'esponente di maggior rilievo, rispecchia nelle proprie opere come una monade leibniziana le antinomie sociali; il secondo, che si riconosce in Stravinskij, non riesce a individuare l'origine sociale dell'alienazione tra musica e società; il terzo, rappresentato da Weil, non crede nella possibilità del superamento di tale alienazione; il quarto, infine, con Hindemith, ritiene di potere spezzare la frattura tra musica e società ma non possiede sufficiente validità estetica per imporsi.

Di particolare rilievo sono poi le osservazioni sulle modificazioni sociali che riguardano il pubblico dei concerti classici, sull'uso della musica come droga delle coscienze, abilmente adoperato dallo stato di potere per addormentare il senso critico, e sull'oscuro regno della musica leggera e del jazz, che conoscono una sempre maggiore diffusione.

⁴⁷ ID., *Teoria estetica*, cit., p. 228.

⁴⁸ ID., *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* in *Gesammelte Schriften*, 13, trad. it. *Mahler. Una fisiognomica musicale*, a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 1966, p. 142.

⁴⁹ ID., *Schubert*, in «Die Musik», XXI (1928), n. 1; ripubblicato in *Moments Musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928 bis 1962*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1964, p. 36.

⁵⁰ FRONZI, cit., p. 264.

⁵¹ «Progresso non significa altro che prendere sempre il materiale al livello più progredito della sua dialettica storica». Cfr. TH.W. ADORNO, *Reaktion und Fortschritt*, in «Anbruch», XII, (1930), n. 6, pp. 191-195; ripubblicato in *Moments Musicaux*, e in *E. Krenek-Th. W. Adorno, Briefwechsel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, p. 175.

⁵² ID., *Zur gesellschaftigen Lage der Musik*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», I, n. 1-2, pp. 103-124 e n. 3, pp. 356-378.

⁵³ PETTAZZI, cit., p. 135.

Tema approfondito nel saggio *On popular music*, che consacra Adorno come il primo teorico della musica *pop*.

Tra le più importanti caratteristiche di questo genere musicale vi sono la standardizzazione del linguaggio e delle reazioni a esso; l'assenza di deviazioni dai percorsi usuali, costruiti come automatismi musicali⁵⁴; e la pseudo-individuazione, che genera l'illusione del mercato aperto e della libera scelta⁵⁵, mentre in realtà il meccanismo del *plugging*, ovvero la riproposizione ostinata dello stesso prodotto artistico attraverso i mezzi di diffusione, genera riflessi condizionati e attenzione distratta⁵⁶.

Fendenti, in *Zeitlose Mode. Zum jazz*⁵⁷, sono anche le pagine dedicate al jazz che, secondo Adorno, ha esaurito nel tempo il suo carattere di contestazione, evidente soprattutto nella libertà ritmica, e non ha saputo evolversi linguisticamente rispetto all'inizio della sua storia.

Anche l'improvvisazione si trasforma in «perifrasi delle formule fondamentali»⁵⁸, dimostrando come il genere jazzistico sia soggetto agli stessi meccanismi della standardizzazione e della banalità che coinvolgono il resto della produzione musicale⁵⁹.

Da tali meccanismi economico-sociali non si esime nemmeno la musica per film, tema affrontato all'interno del saggio *Komposition für den Film*, scritto con Hanns Eisler⁶⁰, direttore del *Film Music Project*, e pubblicato nel '47 a New York dalla Oxford University Press⁶¹.

Anche questo settore della produzione musicale va inquadrato all'interno della generale tendenza «a determinare a priori tempi e modi di svago e distrazione, allo scopo di ripristinare le forze lavorative che vanno perse nell'alienazione del processo produttivo di lavoro»⁶².

Il disimpegno dello spettatore è ottenuto attraverso l'uso di *Leitmotive* che attivano processi mnestici, poco adatti, però, per Adorno alla struttura frammentaria della pellicola cinematografica.

Le esigenze registiche e commerciali limitano inoltre, con il loro feticismo melodico, l'evoluzione linguistica delle musiche per film, relegate a descrivere le situazioni rappresentate dalle immagini. Eisler e Adorno, invece, in questo testo cruciale per la futura filosofia del cinema⁶³, sottolineano la

⁵⁴ TH.W. ADORNO, *On popular music*, in «Studies in Philosophy and Social Science», IX, 1, pp. 17-48, trad. it. *Sulla popular music*, a cura di M. Santoro, Armando, Roma, 2005, p. 68.

⁵⁵ Ivi, p. 81 e segg.

⁵⁶ Per uno sguardo critico sul saggio adorniano, caratterizzato, secondo alcuni, da posizioni pregiudiziali e da eccessiva generalizzazione, cfr. il lavoro critico realizzato da FRONZI, cit., pp. 159 e segg.

⁵⁷ TH.W. ADORNO, *Zeitlose Mode. Zum jazz*, in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Berlin-Frankfurt a. M., 1955, trad. it. *Moda senza tempo. Sul jazz*, a cura di E. Filippini, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1973.

⁵⁸ Ivi, p. 117.

⁵⁹ Tale severo giudizio è stato più volte contestato, poiché non tiene conto della varietà dei contesti sociali che hanno ospitato le diverse anime del jazz e l'apertura che il genere ha sempre dimostrato verso le contaminazioni. Cfr. anche in questo caso l'efficace sintesi critica effettuata da FRONZI, cit., pp. 167 e segg.

⁶⁰ H. EISLER - TH. W. ADORNO, *Komposition für den Film*, Roger&Bernhard, München, 1969, trad. it. *La musica per film*, introduzione di M.Mila, Newton Compton, Roma, 1975.

⁶¹ Sulle molteplici redazioni dell'opera e sulle modificazioni apportate da Eisler, poi corrette a Adorno, cfr. FRONZI, cit., p. 171.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Ivi, p. 178.

funzione drammaturgica del suono, utilizzato per creare un conflitto con la superficie visiva. La musica, come le altre componenti del film, deve essere pensata in funzione del tutto e le conquiste stilistiche della seconda Scuola di Vienna possono rappresentare un'occasione per arricchire il valore artistico dell'opera cinematografica, in quanto forniscono un linguaggio plastico atto a porre in rilievo il significato recondito di ogni scena.

Sia Schönberg che Berg vengono infatti attratti da questa sfida, Berg pensando anche alla prospettiva opposta, ovvero all'uso del filmato in contesto operistico, ipotizzato per *Lulu*.

Il rischio latente è quello di annacquare il linguaggio della contemporaneità per timore delle reazioni del pubblico, trasformando le innovazioni musicali in *routine*.

La riflessione sociologica di Adorno sui nuovi mezzi di comunicazione abbraccia anche gli effetti prodotti dalla diffusione musicale attraverso i *mass media*.

Nella relazione del 1939, dedicata alla critica sociale della musica radiofonica⁶⁴ ed esposta all'interno di un seminario promosso dal «Radio Research Project», il filosofo evidenzia come la radio generi un *commodity listening*, finalizzato ad addormentare la coscienza critica dell'ascoltatore⁶⁵ e a conformarlo nelle sue scelte attraverso il *plugging*.

La radio amplifica la diffusione della *pop music* e del *jazz* ma svolge un ruolo cruciale anche nella trasmissione e conoscenza della *große Musik*.

Nell'*Impiego musicale della radio*⁶⁶ Adorno analizza le conseguenze culturali prodotte dall'ascolto radiofonico del repertorio sinfonico.

Se esperita *live* una sinfonia beethoveniana, per esempio⁶⁷, maschera la forzatura che presiede alla conciliazione tra il singolo dettaglio e la struttura complessiva e la celebrazione della società borghese intesa «come unità delle monadi costituitasi in nome suo»⁶⁸; ascoltata alla radio questa illusione crolla, dispiegando la verità recondita dell'opera e vendicando l'ideologia che vi è sottesa. La radio inoltre neutralizza la varietà dei livelli dinamici, la dimensione spaziale e la necessità di una chiara articolazione temporale, fattori costitutivi delle opere classiche e strumenti importanti per tracciare un ascolto consapevole.

Una possibile utilità del mezzo tecnologico risiede nella creazione di un «museo musicale», ovvero di un archivio formato dalle migliori incisioni, alcune delle quali possono venire anche sezionate e rimontate allo scopo di ottenere la migliore performance assoluta⁶⁹.

⁶⁴ TH. W. ADORNO, *A social Critique of Radio Music*, in «Kanyon Review», VII, 2, 1945, trad. it. *Una critica sociale della musica radiofonica*, a cura di M. Santoro, in «Studi culturali», a. I, n. 1, giugno 2004, pp. 109-122.

⁶⁵ Ivi, cit., p. 116.

⁶⁶ ID., *Über die musikalische Verwendung des Radios*, in *Der Getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 1963, trad. it. *Impiego musicale della radio in Il fido Maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 1982.

⁶⁷ Le riflessioni dedicate alla riduzione sinfonica del sinfonismo furono elaborate all'interno del saggio *The Radio Symphony. An experiment in Theory*, in «Radio Research 1941», New York, 1941, pp. 110-139, trad. it. *Cosa capita nell'altoparlante alle sinfonie di tipo beethoveniano*, a cura di L. Lamberti in ID., *Beethoven. Philosophie der Musik, Gesammelte Schriften*, vol. 12, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993, trad. it. *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di L. Lamberti, Einaudi, Torino, 2001, pp. 170-174.

⁶⁸ ID., *Impiego musicale della radio*, cit., p. 256.

⁶⁹ Ivi, pp. 270 e segg.

Nel saggio *Sulla tradizione* Adorno mette infatti in guardia dal pericolo di dimenticare l'apporto culturale offerto dalla tradizione interpretativa ma anche dal rischio di irrigidire la sua autorità impedendo un'evoluzione del percorso ermeneutico⁷⁰, immobilismo cui proprio la critica musicale radiofonica potrebbe offrire un valido strumento di revisione anche attraverso il *running comment*, strumento che pone in relazione dialettico ascolto e critica⁷¹.

L'archivio radiofonico consentirebbe di selezionare le esecuzioni realizzate da interpreti che non necessariamente possiedono nomi altisonanti ma che dispongono di quelle competenze compositive e riproduttive che scaturiscono solo da un autentico approfondimento delle opere d'arte.

Un approfondimento che necessita di tempo e un numero di prove a volontà, ove non ci si può avvalere dell'esteriore spettacolarizzazione gestuale ma si è costretti a entrare nei meandri del linguaggio alla ricerca dell'assoluta qualità.

Come esempio di questa nuova generazione di interpreti, nel campo della direzione d'orchestra, Adorno indica Anton von Webern, fido maestro sostituto e *coach* che guida i colleghi musicisti orchestra fin nei minimi dettagli, spiegando il senso di ogni frase e di ogni respiro⁷².

Un rigore interpretativo di questo tipo vigeva già nelle prove che si tenevano all'interno del *Verein für musikalische Privataufführungen* fondato nel 1921 a Vienna da Schönberg e il mezzo radiofonico sembra rivelarsi particolarmente consono proprio alla diffusione della musica contemporanea, la quale all'interno dei propri paradigmi estetici contempla la simultaneità, la valorizzazione del singolo particolare e la pregnanza timbrica⁷³, esaltati dalla riproduzione tecnologica.

Le opere della seconda scuola di Vienna e le creazioni elettroniche possono così rappresentare un valido esempio di felice connubio tra arte e tecnica⁷⁴, grazie alla competenza musicale e tecnica garantita dal regista del suono, il *Tonmeister*, il cui arduo compito consiste nel restituire fedelmente il pensiero degli interpreti.

Si apre poi il problema dell'ascolto consapevole di questi prodotti di qualità da parte dei fruitori e le sette categorie di ascoltatori analizzate nella *Introduzione alla sociologia della musica* rappresentano un tentativo di riflettere un'ulteriore declinazione del rapporto tra musica e società.

Solo l'*ascoltatore* esperto sa realizzare un ascolto strutturale; vi sono poi il *buon ascoltatore*, capace di cogliere i nessi che sorreggono la logica musicale ma solo in modo inconscio; il *consumatore di musica*, divoratore di musica irrazionale e snob; l'*ascoltatore emotivo*, che dalla musica si attende una valvola di sfogo per la liberazione dei propri istinti; l'*ascoltatore risentito*, appassionato del repertorio barocco ma ignaro dell'esistenza di interi settori della produzione musicale; il *fan del jazz*, con la sua protesta contro la cultura ufficiale; colui che *ascolta la musica per passatempo*, prediletto all'industria culturale che mira alla creazione di una ideologia unitaria livellata; e infine l'*indifferente*, bloccato nel suo avvicinarsi alla comprensione della musica in seguito a traumi subiti durante l'infanzia.

⁷⁰ ID., *Über Tradition*, in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967, trad. it. *Sulla tradizione*, a cura di E. Franchetti, in *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano, 1979, pp. 27-39.

⁷¹ ID., *Impiego musicale della radio*, cit., p. 282.

⁷² Ivi, p. 273.

⁷³ Ivi, p. 265.

⁷⁴ Ivi, pp. 267 e segg.

Grazie a un'approfondita azione pedagogico-musicale, il fruitore è in grado di superare la frantumazione dell'ascolto atomizzato e di cogliere i nessi interni alle opere d'arte, impresa che si rivela particolarmente complessa nel caso dell'ascolto di musica contemporanea.

L'abitudine generata dalla musica tonale induce infatti false aspettative nei confronti della musica nuova, spiazzante e metamorfica.

Per giungere a un'autentica comprensione di questo repertorio è necessario sospendere le categorie di giudizio applicate alla musica tradizionale e non stancarsi di risentire il brano fino a raggiungere una capacità di ascolto pluridimensionale, grazie a una percezione «che sappia racchiudere in sé quel che è passato e quel che verrà»⁷⁵.

Ogni momento reca infatti in sé elementi costitutivi dei momenti precedenti e per comprendere il senso complessivo occorre sforzarsi di ascoltare «guardando indietro» al fine di cogliere con spirito critico la fitta rete di relazioni che innerva le partiture contemporanee.

Osservazione che si rivela preziosa però anche nel caso dell'ascolto di opere appartenenti al repertorio tradizionale.

1.3 La produzione musicologica

La riflessione musicologica adorniana spazia dal barocco fino agli autori dell'avanguardia.

Una vastità di orizzonti che spesso, andando coraggiosamente controcorrente, sfata luoghi comuni, rilegge in modo originale la storia della musica e i suoi nessi segreti e contribuisce a mantenere desto un pensiero critico rigoroso, capace di suggerire nuovi percorsi creativi e interpretativi.

La pietra di paragone e paradigma assoluto è rappresentato da Beethoven, autore cui tutti gli altri compositori, compresi i protagonisti della avanguardia, vanno relazionati e commisurati.

Attorno a questo baricentro si articola una vasta produzione saggistica dedicata ad analizzare i massimi rappresentanti della musica occidentale.

L'interpretazione in chiave illuministica di Bach, pilastro della musica occidentale, affidata al saggio del 1951⁷⁶, spezza la consueta immagine di un compositore da chiesa evidenziandone l'indole progressista, più esplicita proprio quando il suo linguaggio assume connotati arcaicizzanti, volti ad arginare l'incipiente mercificazione delle opere musicali.

Illuminante appare anche la riflessione sul problema della prassi esecutiva, tesa al superamento delle posizioni storicistiche e filologiche in nome di una visione di più ampio respiro, attenta anche alla ricchezza coloristica capace di donare verità ai nessi strutturali dei capolavori bachiani, come avviene nelle trascrizioni per orchestra realizzate da Schönberg e Webern⁷⁷.

⁷⁵ ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., p. 57.

⁷⁶ ID., *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt*, in *Prismen*, cit., trad. it. *Bach difeso contro i suoi ammiratori*, a cura di E. Filippini, in *Prismi*, cit., pp. 129-143.

⁷⁷ Su questo tema, cfr. il contributo di C. DAHLHAUS, *Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmige Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns*, in *Bach-Interpretationen*, a cura di M. Geck, Göttingen 1969, trad. it. *Strumentazione analitica. Il ricercare a sei voci di Bach nella versione orchestrale di Anton Webern*, a cura di A. Fassone, in *In altri termini. Saggi sulla musica*, Ricordi, Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma, 2009, pp. 514-526.

Il principio dello svelamento del vero affidato al linguaggio musicale appariva già nel saggio giovanile dedicato a Schubert (1928), poi ripubblicato poi nei *Moments Musicaux*⁷⁸.

Le sue opere colgono l'eredità dell'ultimo Beethoven, di cui riprendono la tendenza alla frammentarietà e la concezione di un tempo senza storia, ciclico, ove la verità si svela nel bagliore dell'attimo e la morte prende la forma della dispersione delle cellule atemporali che si succedono nel tempo.

Una stagnazione che si ritrova anche nel linguaggio armonico di Wagner, autore a cui Adorno dedica un saggio molto polemico scritto tra il 1937-38 e pubblicato nel 1952⁷⁹.

Le critiche prendono le mosse dal suo antisemitismo e affondano i colpi contro il presunto dilettantismo tecnico della sua scrittura, celato da una gestualità esibita.

Adorno, analizzando i parametri compositivi dell'armonia, del timbro e della condotta motivica, riflette sulla particolare dimensione temporale wagneriana che appare bloccata, inautentica, poiché la regressione verso l'antico si accompagna contraddittoriamente alla tendenza progressiva verso il nuovo.

Sotto la violenza imposta ai diversi linguaggi, la totalità del *Gesamtkunstwerk* si spezza fallendo il proprio obiettivo ma portando contemporaneamente allo scoperto i propri tratti più autenticamente rivoluzionari, che consistono nel *continuum* timbrico dell'orchestrazione, nell'eliminazione degli ultimi resti del materiale musicale e nelle aperture atonali che preludono, pur all'interno di un orizzonte ancora tonale, le intuizioni novecentesche.

Su Wagner Adorno ritornerà con un secondo saggio, *Wagners Aktualität*⁸⁰ ove, rispetto al primo contributo, prenderà in parte le distanze dalla sopravvalutazione dell'aspetto politico e riannoderà invece i fili con la lezione beethoveniana:

Egli per primo trae le conseguenze della contraddizione tra le forme della tradizione, anzi il tradizionale linguaggio formale della musica nel suo complesso, e i compiti artistici nella loro concretezza: una contraddizione che ciò si era annunciata clamorosamente in Beethoven e aveva alimentato il suo stile tardo⁸¹.

Wagner prosegue dunque sulla via indicata da Beethoven e inventa forme dalle «radici aeree» ma estremamente organizzate e articolate⁸², grazie al principio della progressione, a una timbrica integrale che diventa elemento tettonico e a un'armonia che si slaccia dal contesto tonale per condurre nelle zone instabili dell'enigmatico e dell'ignoto⁸³.

Il suo statico progredire sfocia nell'immutabile donando volto allo spirito del mondo che si comporta «come il dispiegamento di una negatività totale»⁸⁴.

⁷⁸ ADORNO, *Schubert*, cit., trad. it. *Schubert* a cura di G. Serra in «Lo spettatore musicale», luglio-agosto 1969, pp. 2-10.

⁷⁹ ID., *Versuch über Wagner*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1952.

⁸⁰ ID., *Wagners Aktualität*, in *275 Jahre Theater in Braunschweig. Geschichte und Wirkung*, J.H.Meyer, Braunschweig 1965, poi in *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003; trad. it. *Attualità di Wagner*, a cura di G.Taglietti, in *Immagini dialettiche*, cit., pp. 57-76.

⁸¹ Ivi, p. 62.

⁸² Ivi, p. 67.

⁸³ Ivi, p. 68.

⁸⁴ Ivi, p. 76.

Il tratto più interessante della lezione wagneriana sembra dunque ancora tutto da scoprire e risiede proprio in quell'incompiutezza che spinge gli interpreti a un lavoro inesausto di approfondimento⁸⁵. Una revisione che contribuisce a comprendere meglio anche il ruolo di Mahler, autore cui è dedicato uno dei capolavori critici adorniani e anello di congiunzione fondamentale in quella linea ideale che da Beethoven, attraverso Wagner, sfocia nella Seconda Scuola di Vienna.

La sua musica si muove ancora nell'ambito della tonalità⁸⁶, pur spingendosi fino ai suoi estremi limiti grazie a un'exasperata ricerca espressiva che gioca sullo scambio tra i modi maggiore e minore⁸⁷.

La forma, sempre determinata in un'idea e valutabile solo dall'interno della musica stessa⁸⁸, riflette queste laceranti tensioni tramite tre procedimenti compositivi che Adorno definisce attraverso i termini di irruzione (*Durchbruch*), sospensione (*Suspension*) e adempimento (*Erfüllung*)⁸⁹.

Se l'irruzione sconvolge la struttura con l'inserimento di elementi a essa estranei, macerie della tradizione trattate in modo anti-tradizionale⁹⁰, la sospensione devia il discorso musicale che poi trova nell'adempimento il raggiungimento del proprio obiettivo.

Autore in perenne evoluzione a autocritica, Mahler crea attraverso questi tre procedimenti un proprio linguaggio che si differenzia da quello di Wagner e di Strauss, caratterizzato dalla contraddittorietà⁹¹, dalla plasticità strutturale affine a quella del romanzo⁹² e dalla variazione continua delle microcellule costitutive del materiale musicale.

Una concezione cui Adorno si sente particolarmente affine, che si pone in modo critico nei confronti della forma sonata e ragiona in termini di costellazioni tematiche dai contenuti motivici mobili, assemblati come in un gigantesco *pot-pourri*⁹³.

All'interno di tali configurazioni⁹⁴ e delle loro varianti⁹⁵, il dettaglio non conciliato si afferma nel proprio isolamento rispetto al tutto⁹⁶, portando alla luce fratture⁹⁷ e disintegrazioni che aprono la

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ «Il mezzo di comunicazione è in Mahler la tonalità nel suo insieme» (ID., *Mahler*, cit., p. 161).

⁸⁷ Ivi, p. 156.

⁸⁸ Ivi, p. 140.

⁸⁹ Ivi, pp. 174 e segg.

⁹⁰ «Egli anticipa terribilmente il futuro con mezzi passati», ivi, p. 155.

⁹¹ Ivi, p. 197.

⁹² Ivi, pp. 200 e segg.

⁹³ « Il *pot-pourri* risponde più che mai a una necessità del compositore, poiché non gli prescrive la successione delle idee, non impone ripetizioni e non atemporalizza il tempo prestabilendo un ordine al suo contenuto, mentre aiuta a sopravvivere, in questo nuovo linguaggio musicale, i temi putrefatti che affastella» (ivi, pp. 168-9).

⁹⁴ Con il termine «configurazione» Adorno intende «un contenuto mobile di motivi» (ivi, p. 216).

⁹⁵ Sulla differenza tra il concetto di variante contrapposto a quello di variazione, cfr. ivi, p. 215.

⁹⁶ Ivi, p. 148.

⁹⁷ «Buona parte della legittimità artistica di Mahler sta in ciò, che egli trasse l'energia produttiva dal difetto (*Defekt*) stesso, elevando le fratture psicologiche a fratture obiettive» (ivi, p. 159). Cfr. anche poco oltre: «Mahler nella sua musica sa e configura oggettivamente che l'unità può raggiungersi non "malgrado" le fratture ma solo "attraverso" di esse» (ivi, p. 167).

strada alla poetica della *neue Musik*, grazie anche all'uso sempre più libero del contrappunto e della polifonia⁹⁸.

Lo sguardo pluridimensionale, che sorge dalla stratificazione delle parti e dal pensare la musica per complessi⁹⁹, consente di distruggere ogni parvenza affermativa, in quanto consapevole che il contenuto può essere preservato meglio con la negazione, piuttosto che con l'asserzione.

Se il volume su Beethoven «rappresenta la declinazione musicale della dialettica hegeliana»¹⁰⁰, il saggio su Mahler costituisce dunque «la chiave di volta, l'ingresso privilegiato alla dialettica “negativa” adorniana»¹⁰¹.

La seconda Scuola di Vienna, raccogliendo l'eredità di Mahler, incarna quello che Adorno definisce il polo «progressivo» della musica contemporanea, contrapposto al polo «restaurativo» rappresentato da Stravinskij.

Il lungo ponte verso il futuro lanciato dall'ultimo Beethoven viene raccolto da Schönberg, in quell'ideale percorso della «musica autentica» di cui due autori rappresentano l'inizio e la fine¹⁰².

Ne la *Filosofia della musica moderna*, edito nel 1949, confluiscono le pagine su Schönberg, iniziate negli anni Trenta e portate a termine nel 1940-41, come conseguenza del *Carattere di feticcio in musica*, e il contributo su Stravinskij, elaborato nel 1947-48 per potere offrire una visione di insieme della musica contemporanea.

Completa il volume un'introduzione contenente «riflessioni che nel loro insieme stanno alla base delle due parti» nelle quali l'influsso teoretico di Horkheimer emerge con maggiore evidenza¹⁰³.

Il saggio, in cui Adorno si pone come una sorta di «alter ego schönberghiano in filosofia»¹⁰⁴, viene definito infatti dallo stesso autore come «una digressione alla *Dialektik der Aufklärung*» e una testimonianza «della fiducia nella forza attiva della negazione determinata»¹⁰⁵.

⁹⁸ «Con “polifonia” egli intendeva evidentemente quella tendenza a un mondo sonoro caotico e non organizzato, alla simultaneità sregolata e casuale dell’“universo” di cui la sua musica, in tutta la sua organizzazione artistica, vuol divenire l’eco» (ivi, p. 237).

⁹⁹ Ivi, p. 216.

¹⁰⁰ FRONZI, cit., p. 262.

¹⁰¹ E. MATASSI, *Gustav Mahler e la “dialettica negativa”*, in A. Cecchi (a cura di), *Theodor W. Adorno. Musica, filosofia, letteratura. Nel centenario della nascita (1903-2003)*, num. monografico di «Civiltà musicale», n. 48-49, a. XVIII (gennaio-agosto 2003), pp. 43-53: 49.

¹⁰² FRONZI, cit., p. 225.

¹⁰³ ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 5.

¹⁰⁴ FRONZI, cit., p. 273.

¹⁰⁵ ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 6.

Dunque un'opera da non leggere solo come «il più importante e profondo tentativo di interpretazione, certo il più clamoroso, della crisi musicale contemporanea»¹⁰⁶, ma anche, e forse soprattutto, in chiave filosofica e sociologica¹⁰⁷.

Nella parte dedicata a Schönberg Adorno osserva la coerente evoluzione del compositore viennese che fin dalle opere atonali della giovinezza mira a un'emancipazione completa della dissonanza, alla frammentarietà esornativa e a un'espressività diretta dei moti dell'inconscio che ricorda il cubismo.

Il passo successivo è rappresentato dalla tecnica dodecafonica grazie alla quale il materiale sonoro viene dapprima degradato a un sostrato amorfo¹⁰⁸ e poi formato nuovamente attraverso regole che puntano a un'organizzazione integrale degli elementi, tutti ugualmente vicini al centro rappresentato dalla serie¹⁰⁹ e sorretti da un'esemplare impalcatura polifonica¹¹⁰.

Una complessità costruttiva in cui si cela l'esigenza di una musica che si ponga come totalità, difficile da cogliere al semplice ascolto¹¹¹ ma che può accendersi alla comprensione estetica nel momento in cui si rivela con chiarezza il nesso musicale significativo che collega tra loro i singoli elementi¹¹².

Sorge così una nuova idea di bellezza ma si affaccia anche il pericolo di ipostatizzare le regole codificate dal sistema dodecafonico con un irrigidimento che prelude all'invecchiamento della *neue Musik*¹¹³.

Contro questo rischio Adorno ipotizza lo «svernamento» di una musica che si emancipa anche dalla dodecafonia, senza ricader per questo nell'irrazionalità, grazie all'assorbimento della scrittura dodecafonica da parte della libera composizione e all'adozione delle regole dodecafoniche da parte della spontaneità dell'orecchio critico¹¹⁴.

¹⁰⁶ ROGNONI, *Introduzione a Filosofia della musica moderna*, cit., p. IX.

¹⁰⁷ Cfr. FUBINI, secondo il quale «il valore estetico non è un qualcosa che si aggiunge o si sovrappone al valore comunicativo e sociale del linguaggio musicale, ma è un fatto sociale esso stesso». Il discorso di Adorno, dunque, «non può essere sociologico senza essere al tempo stesso critico e valutativo: critica sociale e critica estetica s'implicano vicendevolmente in un sottile gioco dialettico» (E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino, 1987, p. 304). Dello stesso avviso FARINA, secondo il quale il volume si pone come «tentativo di costruire una teoria complessiva dell'opera d'arte in rapporto alla storia a partire da quella musicale» (FARINA, *La dissoluzione dell'estetico*, cit. p. 849).

¹⁰⁸ ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 119.

¹⁰⁹ Ivi, p. 65.

¹¹⁰ Ivi, pp. 63-64. Adorno si chiede però «se la dodecafonia, assolutizzando l'idea della integrazione contrappuntistica, non elimini il principio del contrappunto, proprio per il fatto di renderlo totale» (ivi, p. 98). Sull'importanza del contrappunto nella nuova musica, cfr. ID., *La funzione del contrappunto nella nuova musica*, cit.

¹¹¹ ID., *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 120.

¹¹² Ivi, p. 131.

¹¹³ Ivi, p. 72.

¹¹⁴ Ivi, p. 117.

L'esito estremo dell'evoluzione compositiva schönberghiana, nella sua frammentarietà¹¹⁵ scarna, porta alla luce il processo di dissoluzione atomistica implicito nella tecnica seriale¹¹⁶.

In questo senso il torso del *Moses und Aron* rivela, attraverso la propria incompiutezza, l'unica possibile realizzazione di una tensione metafisica presente fin dalle opere giovanili e che nella produzione tarda si spinge fino al tentativo irrealizzabile di esprimere l'Assoluto divino¹¹⁷.

La grandezza di questo capolavoro risiede per Adorno proprio nella sua problematicità, nell'oscillazione «tra possibilità e impossibilità, tra totalità e frammento, tra sacralità e secolarizzazione, tra tradizione e modernità»¹¹⁸.

Osservazioni preziose che gettano luce sulla concezione adorniana del frammento, strumento che consente di dare voce al pensiero dialettico negativo, come dimostreranno il saggio su *Beethoven* e la *Teoria Estetica*.

L'apporto schönberghiano alla maturazione del profilo teorico di Adorno si rivela dunque decisivo, non solo dal punto di vista musicale ma anche filosofico, nonostante le difficoltà che caratterizzeranno il loro rapporto personale.

Alla scarsa considerazione di Schönberg verso le capacità compositive di Adorno e al timore che la sua produzione saggistica potesse danneggiare la diffusione già di per sé complessa della *neue Musik*, si uniscono le incomprensioni generate dalla collaborazione del filosofo con Thomas Mann per la stesura del *Doctor Faustus*¹¹⁹ e la disapprovazione del duro giudizio espresso su Stravinskij nella seconda parte de la *Filosofia della musica moderna*.

Per spiegare quella che viene definita la «regressione» verso la tonalità realizzata ne *Le Sacre du printemps*, Adorno ricorre al concetto junghiano di inconscio collettivo¹²⁰, reso musicalmente attraverso un'esaltazione delle dimensioni ritmiche e coloristiche.

La critica rivolta contro questa prima fase del produzione stravinskijana colpisce da una parte il virtuosismo tecnico fine a se stesso, con le sue ossessive iterazioni di modelli ritmici astratti dal flusso temporale, frutto di una psicotica coazione a ripetere e di una concezione spazializzata del

¹¹⁵ Sul concetto di incompiutezza e frammentarietà, Adorno cita in *Filosofia della musica moderna* un passo illuminante di Benjamin tratto dal breve saggio *Einbahnstraße* (ivi, p. 123).

«Per i grandi le opere compiute non hanno un peso così grande come quei frammenti intorno a cui essi continuano a lavorare tutta la vita. Solo chi è più debole, più distratto, gioisce incomparabilmente di concludere, sentendosi così nuovamente rinato alla vita. Per il gelo ogni cesura, e persino i più gravi colpi del destino cadono come un sonno ristoratore nella diligenza della sua operosità: e il loro campo di forza egli lo trasferisce nel frammento. Genio significa diligenza».

Secondo ADORNO «solo nell'opera frammentaria, che rinuncia a se stessa, si libera il contenuto critico». Infatti «l'opera d'arte compiuta è quella borghese, quella meccanica appartiene al fascismo, e quella frammentaria indica, nello stadio della negatività totale, l'utopia» (ivi, p. 127).

¹¹⁶ Per FARINA la dissoluzione dell'estetico «verrà intesa come unica possibilità affinché l'opera mantenga la propria qualificazione decisiva: quella dell'autonomia formale che la rende un'opera riuscita» (FARINA, *La dissoluzione dell'estetico*, cit. p. 84).

¹¹⁷ Sul *Moses und Aron*, cfr. ADORNO, *Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. XVI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003, trad. it. *Frammento sacrale*, a cura di G. Serra, in «Lo spettatore musicale», gennaio-febbraio 1971, pp. 2-12.

¹¹⁸ FRONZI, cit., p. 289.

¹¹⁹ Per una sintesi delle complesse relazioni tra Adorno, Schönberg e Mann, cfr. FRONZI, cit., pp. 263-270. Per ulteriori approfondimenti, cfr. il saggio di S. ZURLETTI, *Le dodici note del diavolo: ideologia, struttura e musica nel Doktor Faustus di Thomas Mann*, Bibliopolis, Napoli, 2011.

¹²⁰ ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 160.

tempo¹²¹; dall'altra stigmatizza l'anti-umanesimo di fondo, percepibile nell'indifferenza verso il soggetto fragile e perdente che caratterizza *Petruška* e nel sacrificio del soggetto alla collettività perpetrato dalla *Sacre*.

Anche la produzione neoclassica, che inizia negli anni Venti con *Pulcinella* e *Mavra*, non è esente da giudizi fortemente negativi, in quanto la svolta reazionaria verso la tradizione e il linguaggio tonale svela un atteggiamento non autentico, scalfito solo da quel «capolavoro a metà» che è la *Sinfonia in tre tempi* (1945), caratterizzato da «un'asprezza lacerante» e da «una omofonia lapidaria, a cui forse non è del tutto estraneo il pensiero di Beethoven»¹²², autore assunto ancora una volta come pietra di paragone.

La revisione del proprio giudizio critico appare nel 1962 nel saggio *Stravinskij. Ein dialektisches Bild*¹²³, ove il filosofo rilegge sotto altra luce l'accusa di disumanità lanciata nel volume del '49.

La disperazione oggettiva che caratterizza la *Sacre* o *Petruška* viene infatti ora interpretata come riflesso e denuncia estetica della disumanità reale, una presa di posizione più autentica e meno ideologica di quella che avrebbe potuto offrire l'allora invocato sguardo umanistico¹²⁴.

Il riserbo adorniano non muta invece nei confronti della tecnica compositiva stravinskijana che, inglobando la ripetizione nella scrittura senza accompagnarla a uno sviluppo che ne renda possibile la diversificazione qualitativa, perpetua anche nella forma artistica la violenza collettiva¹²⁵ e dimostra una sfiducia nei confronti del soggetto spinta fino all'isteria¹²⁶.

Mentre Beethoven valorizza nelle sue opere sinfoniche la tensione che si viene a creare tra una concezione intensiva ed estensiva del tempo¹²⁷, il compositore russo si limita a utilizzare una scrittura a blocchi, il cui principio «è un montaggio di elementi ripetuti»¹²⁸, caratterizzata da sonorità percussive¹²⁹, che risulta inefficace in quanto non dialetticamente contrapposta a qualcosa che le faccia resistenza¹³⁰.

La prospettiva non muta nell'analisi delle tarde opere seriali, nelle quali Stravinskij non rinuncia a ripetere se stesso, impiegando la tecnica schönberghiana come uno dei vari linguaggi di cui si avvale il suo idioma neoclassico.

Un'apertura spiazzante si svela però verso la fine del saggio, in relazione all'intuizione di ciò che avrebbe potuto realizzare nel futuro la musica di Stravinskij.

¹²¹ «Stravinskij e la sua scuola preparano la fine del bergsonismo musicale, servendosi del *temps espace* contro il *temps durée*» (ivi, p. 188).

¹²² Ivi, p. 205.

¹²³ ID., *Stravinskij. Ein dialektisches Bild*, testo preparato per una trasmissione allo Hessischer Rundfunk, pubblicato in *Quasi una fantasia*, cit., trad. it. *Stravinskij. Un'immagine dialettica*, a cura di M. Garda, in *Immagini dialettiche*, cit., pp. 149-174.

¹²⁴ Ivi, p. 174.

¹²⁵ Ivi, p. 156.

¹²⁶ Ivi, p. 163.

¹²⁷ Ivi, pp. 166-167.

¹²⁸ Ivi, p. 154.

¹²⁹ Ivi, p. 168.

¹³⁰ Ivi, p. 167.

Secondo Adorno, infatti, solo la scrittura del compositore russo sarebbe stata in grado di restituire «l'immagine di un'eternità negativa», «fatta di macerie», capace di «trasformare lo spazio interiore in dissolvenza di tutta la musica nello spazio di quanto non ha nome»¹³¹.

Il principio della dissolvenza¹³² e della complicità con la morte caratterizza secondo Adorno anche la musica di Alban Berg, oggetto di uno dei più emozionanti saggi del filosofo francofortese¹³³.

Il tono di rassegnazione (*Ergebung*) che avvolge le sue opere sorge dal senso di dispersione del materiale che affiora dal nulla e vi ritorna, grazie a un intenso cromatismo e a un'articolazione sintattica estremamente consapevole fin nei minimi dettagli.

L'arte dell'elaborazione motivica si congiunge infatti con il principio del continuo passaggio:

di ogni tema trattiene un resto, sempre più piccolo, infine un frammento infinitamente piccolo, in modo che non soltanto il tema si dichiara un nulla, ma vengono anche intrecciate in rapporti infinitamente stretti le relazioni formali tra le parti che si succedono¹³⁴.

Quanto mai lontano dal tono di esaltazione wagneriano, Berg rivela invece maggiori affinità con Schubert, Schumann e Mahler, i quali combattono a fianco di chi è debole e soccombe¹³⁵.

Se il *Wozzeck* incarna «il primo modello di musica dell'umanesimo reale»¹³⁶, nel torso incompleto di *Lulu* emergono invece il rimosso¹³⁷ e «l'inevitabile dolore che ci coglie alla vista del bello»¹³⁸.

La sua musica, smisurata e insieme fragile¹³⁹, sensuale ma al contempo sublimata¹⁴⁰, appare intricata come la prosa di Proust¹⁴¹ e vive sfiorando continuamente la dimensione del caotico¹⁴², dell'informe¹⁴³, cui fa da argine la forza ricordante e onirica della musica¹⁴⁴.

Il lirismo e lo scomparire che caratterizzano il linguaggio berghiano si estremizzano nella produzione di Webern, autore cui sono dedicati due importanti saggi, il primo risalente al 1932¹⁴⁵, il

¹³¹ Ivi, p. 173.

¹³² La tendenza alla dissolvenza avvicina lo stile berghiano all'estremo esito del linguaggio debussyano (ID., *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, cit., p. 57).

¹³³ Ivi, p. 11.

¹³⁴ Ivi, p. 14.

¹³⁵ Ivi, p. 16.

¹³⁶ Ivi, p. 18.

¹³⁷ Ivi, p. 166.

¹³⁸ Ivi, p. 157.

¹³⁹ Ivi, p. 28.

¹⁴⁰ Ivi, p. 30.

¹⁴¹ Ivi, p. 36.

¹⁴² Ivi, p. 31.

¹⁴³ Ivi, p. 38.

¹⁴⁴ Ivi, p. 36.

¹⁴⁵ ID., *Anton von Webern*, in *Impromptus*, Frankfurt am Main 1968, ora in *Gesammelte Schriften*, Vol. 17, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003, trad.it. *Impromptus*, a cura di C. Mainoldi, Feltrinelli, Milano, 1973, pp. 43-48.

secondo al 1959, in occasione di una trasmissione per lo Hessischer Rundfunk, scritto poi rielaborato e inserito in *Klangfiguren*¹⁴⁶.

Nel primo contributo Adorno definisce l'opera di Webern come la più consapevole e coerente *Konsequenz*¹⁴⁷ della lezione ricevuta da Schönberg, protesa alla ricerca del suono puro, concentrato in forme brevi, immediatamente espressive, che sfociano nell'esalazione silente.

Giudizio confermato in *Filosofia della musica moderna*, ove la produzione weberniana viene definita come l'esperimento più riuscito teso a «risolvere l'esteriorità delle prescrizioni seriali in una struttura musicale concreta», che porta a coscienza critica i conflitti insiti nella composizione dodecafonica¹⁴⁸.

Nel realizzare con la massima coerenza la musica seriale, Webern giunge fino a non comporre più, «le serie vengono formate come se fossero esse stesse la composizione»¹⁴⁹ e «il soggetto musicale abdica ammutolendo»¹⁵⁰.

Il saggio del 1959, che avvicina in modo illuminante Webern a Klee¹⁵¹, pone ancor più l'accento sull'espressività e sulla tendenza al lirismo assoluto del linguaggio weberniano¹⁵², rapito dalla «furia del dileguare»¹⁵³ e dalla pienezza dell'attimo, svelando un'attenzione micrologica in cui brilla l'analogia con il pensiero benjaminiano¹⁵⁴.

Webern ricerca il suono inteso come *flatus vocis*, soffio vitale (*Hauch*)¹⁵⁵, «simbolo dell'istante della morte»¹⁵⁶ che si afferma attraverso costruzioni cristalline per poi tornare da questa astrattezza strutturale a riconciliarsi con il soggetto¹⁵⁷.

La speranza, infatti, risiede tutta in quella «caducità assoluta», nel «silenzioso colpo d'ala» dell'anima ritratta nel momento in cui vola via dal corpo come una farfalla¹⁵⁸.

¹⁴⁶ ID., *Anton von Webern*, in *Klangfiguren*, cit., trad. it. *Anton von Webern*, in *Immagini dialettiche*, cit., pp. 133-148.

¹⁴⁷ ID., *Anton von Webern*, in *Impromptus*, cit., pp. 44.

¹⁴⁸ ID., *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 112.

¹⁴⁹ Ivi, p. 113.

¹⁵⁰ Ivi, p. 115.

¹⁵¹ ID., *Anton von Webern*, in *Immagini dialettiche*, cit., pp. 146 e segg.

¹⁵² Ivi, p. 135.

¹⁵³ Ivi, p. 136.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Ivi, p. 141.

¹⁵⁶ Ivi, p. 147.

¹⁵⁷ Ivi, p. 137.

¹⁵⁸ Ivi, p. 147.

Allontanamento dal mondo che sigilla l'affinità tra Mahler e Webern¹⁵⁹ ma anche il nesso dialettico con le avanguardie, che rovesceranno il suo comporre non violento¹⁶⁰ in un desiderio «di dominare completamente il materiale musicale»¹⁶¹.

Gli anni che seguono al secondo conflitto mondiale sono ricchi di fermento: l'evoluzione linguistica apportata dall'Istituto Kranichstein, fondato a Darmstadt nel 1946, conduce infatti dapprima all'irrigidimento della serialità integrale e in seguito, tra il 1956-57, alla flessibilità generata dall'alea controllata, originale sintesi tra la scuola europea e il radicalismo aleatorio dell'esperienza americana coltivata da John Cage, Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolff.

Contemporaneamente, negli studi di Colonia e Milano, si aprono le sperimentazioni introdotte dall'elettronica, che mutano la concezione stessa della scrittura musicale e l'idea del suono, mentre Pierre Schaeffer, con la scoperta della musica concreta che manipola i rumori della vita reale, allarga ulteriormente il campo di indagine sugli oggetti sonori.

Lo slancio avanguardistico declina intorno agli anni Settanta lasciando spazio, nel decennio successivo, ai molteplici orientamenti del postmoderno.

Attraverso il recupero di elementi appartenenti alla tradizione e il maggiore coinvolgimento dell'autore nel processo creativo si tenta di appassionare nuovamente il pubblico alla musica contemporanea, spezzando quell'isolamento che aveva allontanato sempre più gli spettatori dall'avventura utopica coltivata nei circoli d'avanguardia.

Adorno osserva criticamente questi sviluppi segnalando già nel 1955 il repentino «invecchiamento della musica moderna»¹⁶² che, lacerando i nessi strutturali, rimuove il tratto angosciante caratteristico della *neue Musik*, relegando il gesto compositivo alla predisposizione di un calcolo costruttivo meramente razionale.

Invita poi gli autori che si dedicano alla musica elettronica ad avvalersi degli strumenti tecnici mirando però alla salvaguardia della qualità estetica¹⁶³, come del resto accade nella ricerca di nuovi orizzonti espressivi realizzata da Maderna, Nono e Berio nello Studio di Fonologia di Milano, o da Stockhausen e Ligeti a Colonia.

L'analisi critica di Adorno intreccia intuizioni lungimiranti, come la valorizzazione di Edgar Varèse, a incomprendimenti e debolezze metodologiche, nonostante il tentativo di riavvicinamento rappresentato dalle lezioni tenute ai *Ferienkurse* nel '61.

Il cuore del problema è rappresentato dall'inadeguatezza delle categorie analitiche adorniane, appartenenti a un'altra epoca¹⁶⁴ e incapaci di percepire l'innovazione racchiusa nelle opere degli autori contemporanei¹⁶⁵.

¹⁵⁹ Ivi, p. 140.

¹⁶⁰ Sulla cogenza interna delle opere weberniane, cfr. le interpretazioni che ADORNO propone all'interno de *Il fido maestro sostituto*, cit., pp. 109-178.

¹⁶¹ ADORNO, *Anton von Webern*, in *Immagini dialettiche*, cit., p. 143.

¹⁶² ID., *Das Altern der neuen Musik*, 1955, in *Dissonanzen*, cit., trad. *Invecchiamento della musica moderna*, a cura di G. Manzoni, in *Dissonanze*, cit., pp. 155- 86.

¹⁶³ Sul feticismo della tecnica nella post-serialità, cfr. ID., *Musik und Technik*, in *Klangfiguren*, cit., trad. it. *Musica e tecnica*, a cura di G. Borio, in *Immagini dialettiche*, cit., pp. 217-234.

¹⁶⁴ FRONZI, cit., p. 323.

¹⁶⁵ ADORNO, *Verso una musica informale*, cit., p. 236.

Non mancano le aperture a Boulez e a Stockhausen ma l'autentica sfida lanciata dal filosofo ai giovani compositori prende vita nella proposta di coltivare una *musique informelle*, ovvero una musica che rinunciando all'eteronomia si sorregge solo sulla forza esercitata dalle proprie leggi interne¹⁶⁶.

Una scelta che non implica passi indietro ma balzi in avanti, facendo leva su un materiale che viene modificato dalla composizione stessa, con libertà auto-organizzatrice¹⁶⁷.

1.4 Analisi e interpretazione

Per potere comprendere l'angolazione critica che caratterizza la lettura beethoveniana di Adorno, è necessario approfondire brevemente ciò che egli intende per analisi, processo indispensabile per restituire un'efficace ricostruzione ermeneutica.

Adorno perfeziona la propria passione analitica durante il periodo di apprendistato con Berg, autore di esaustivi commenti alle opere di Schönberg (si pensi, tra gli altri, ai saggi sulla *Kammersymphonie*, il *Quartetto* in re minore, i *Gurrelieder* e il *Pelléas und Mélisande*)¹⁶⁸.

Analizzare per Berg, come per Adorno, significa realizzare «un processo compositivo alla rovescia, a partire dal risultato», allo scopo di valutare «l'oggettività del livello delle composizioni penetrando nel loro complesso e nella loro microstruttura»¹⁶⁹.

L'analisi risulta adeguata al suo scopo se evita l'arido razionalismo per volgersi invece «ai momenti concreti di cui la musica si compone», occupandosi «della carne, non dello scheletro»¹⁷⁰ e se giunge a «tradurre il contenuto spirituale in indicazioni tecniche»¹⁷¹, come Adorno specificherà ne *Il fido maestro sostituto*.

Più che individuare «astratte unità originarie», il processo analitico deve essere in grado di definire «il mutevole valore della loro posizione nella costellazione delle singole opere» poiché «da un simile mutamento anche gli elementi astratti invariati ricevono di volta in volta significati estremamente diversi»¹⁷².

È inutile cercare di ricostruire cosa il compositore aveva in mente, il suo livello di consapevolezza creativa poiché, seguendo la propria legge interiore, l'opera «impone i lineamenti all'autore, il suo esecutore, senza che egli vi debba appositamente riflettere» e sarà tanto più riuscita «quanto più compiutamente l'artista si aliena nella cosa»¹⁷³.

¹⁶⁶ Ivi, p. 238.

¹⁶⁷ Ivi, p. 256.

¹⁶⁸ A. BERG, *Schriften*, A. Berg Stiftung, Universal Edition Wien, trad. it. *Suite lirica*, a cura di A. M. Morazzoni, Il Saggiatore, Milano, 1995.

¹⁶⁹ ADORNO, *Berg. Il maestro del minimo passaggio*, cit., p. 53.

¹⁷⁰ Ivi, p. 54.

¹⁷¹ ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., p. 140.

¹⁷² ID., *Berg. Il maestro del minimo passaggio*, cit., p. 55.

¹⁷³ Ivi, p. 54.

Occorre allora concentrarsi sul prodotto artistico e oltrepassare i limiti che caratterizzano le analisi schenkeriane, inapplicabili, a causa della loro genericità e idolatria della tonalità, alle creazioni della *neue Musik*.

Il metodo analitico proposto da Adorno «rende conto del fatto che le opere d'arte musicali sono veramente “composte”, messe insieme a partire da un singolo particolare»¹⁷⁴, correggendo «l'apparenza di una plasticità formale assoluta, dell'assoluta priorità del tutto e del suo fluire rispetto agli elementi da cui è costituito»¹⁷⁵.

Tale valenza critica, distruttiva delle apparenze¹⁷⁶, ricorda il processo di *Scheidung e Restruktion* utilizzato dall'ermeneutica schlegeliana e si propone di riscrivere dall'interno quella che Schönberg chiamava «la storia di un tema».

Ulteriori approfondimenti su questi argomenti si trovano ne *Il fido maestro sostituto*, in cui Adorno si chiede quanto incida la consapevolezza strutturale sull'efficacia dell'ascolto, in particolare per quello relativo alle opere musicali contemporanee.

Dato per scontato che «infinite sono le possibilità di approccio a ogni opera d'arte e all'interpretazione di ciascuna di esse»¹⁷⁷, Adorno opta per una metodologia che fa leva sull'interazione tra analisi compositiva e interpretativa¹⁷⁸ e che adotta il procedimento micrologico suggerito da Benjamin, poiché è nel fitto nesso testuale che «vanno scoperte le cavità minime in cui si rifugia un'interpretazione che sappia produrre significato»¹⁷⁹.

Per potere percepire le composizioni secondo la loro struttura occorre mediare poi tra di loro i singoli momenti in modo che ne risulti il nesso logico che li tiene uniti, operazione possibile se si è in grado di «“pensare con le orecchie” il dispiegarsi del fenomeno sonoro nella sua necessità»¹⁸⁰.

Vi è infatti una relazione biunivoca tra il singolo particolare e la struttura complessiva:

L'ideale della struttura e dell'ascolto strutturale è l'ideale del necessario dispiegarsi della musica dal singolo fenomeno al tutto, da cui soltanto esso viene poi determinato¹⁸¹.

La percezione dell'immediata concretezza sensibile va letta «in funzione della percezione strutturale, dell'approfondimento del tutto», in una relazione dinamica in quanto la struttura non esiste per l'ascoltatore a priori ma rappresenta solo il risultato di un processo in divenire tra il momento sensoriale e quello spirituale.

¹⁷⁴ Ivi, p. 55.

¹⁷⁵ Ivi, pp. 55-56.

¹⁷⁶ Ivi, p. 56.

¹⁷⁷ ADORNO, *Il fido maestro sostituto*, cit., p. 110.

¹⁷⁸ Ivi, p. 136.

¹⁷⁹ La fantasia artistica scaturisce dall'analisi del dettaglio e «tutti i modelli interpretativi non possono non rimanere inferiori a tale ideale». Possono però «incoraggiare glie esecutori a procedere oltre, fino al limite estremo». Cfr. ivi, pp. 137-138.

¹⁸⁰ Ivi, p. 36.

¹⁸¹ *Ibidem*.

La totalità delle relazioni potrebbe giungere a liberare l'opera musicale dallo scorrere diveniente in cui è inserita e tale «sospensione (*Einstand*) del tempo, intesa come fine di ogni coercizione, è l'ideale della musica, e anche della sua percezione e dell'insegnamento musicale»¹⁸².

Un ideale innanzitutto gnoseologico, contrapposto a quello scientifico, nel quale Adorno individua un tipo di conoscenza che si realizza «dal di dentro», non identificante.

Sapere comprendere a fondo la musica, pertanto, non si riduce a una mera questione estetica ma riveste un valore molto più ampio poiché «significa che il soggetto è riuscito a privarsi di sé in una cosa che diviene così sua», anticipando «una condizione in cui si annullerebbe l'alienazione»¹⁸³.

Le *Interpretationensalysen* pubblicate ne *Il Fido maestro sostituto*, ovvero le analisi finalizzate alla messa a punto di un'interpretazione, rappresentano un esempio di applicazione della tecnica analitica al campo performativo, tema che rappresenta un nodo cruciale della riflessione adorniana volto a illuminare il rapporto dialettico tra teoria e prassi.

Borio ha ricostruito accuratamente la storia del termine «riproduzione» (*Reproduktion*)¹⁸⁴, introdotto inizialmente da Schönberg in un appunto del '23-'24 e poi ampiamente utilizzato dagli autori della Seconda Scuola di Vienna, convinti assertori della necessaria triangolazione tra teoria, composizione ed esecuzione.

Nel 1935, insieme a Rudolph Kolisch, Adorno progetta di scrivere un trattato dedicato a individuare le premesse per un'interpretazione autentica, ma è solo nel '46 che il filosofo riprende a lavorare sul saggio *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, fondamento di una teoria dell'interpretazione capace di formare esecutori che sappiano trasmettere in modo il più possibile aderente il pensiero musicale di un compositore.

Il problema viene affrontato ancora a Darmstadt, nel '54, all'interno di una seminario in cui Adorno, Kolisch e Steuermann approfondiscono il rapporto tra «Nuova musica e interpretazione».

Ancora una volta è la musica di Beethoven a costituire «il banco di prova tanto per il rinnovamento della *Formenlehre* ottocentesca quanto per il consolidarsi di una concezione dell'interpretazione in cui il fraseggio, l'interpunzione e l'articolazione paralinguistica svolgono un ruolo fondamentale»¹⁸⁵.

Teoria e prassi esecutiva si illuminano vicendevolmente:

La vera interpretazione è l'immagine radiografica dell'opera. Il suo compito è di rendere tangibili tutte le relazioni, tutti gli aspetti del nesso musicale, del contrasto, della costruzione che stanno al di sotto della superficie e questo mediante l'articolazione del fenomeno sensibile¹⁸⁶.

Il senso (*Sinn*) dell'opera, precisa Borio, si costituisce mediante l'interazione di tre livelli dell'opera: mensurale, neumatico e idiomatico:

¹⁸² Ivi, p. 39.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ G. BORIO, *Analisi ed esecuzione: note sulla teoria dell'interpretazione musicale di Theodor W. Adorno e Rudolf Kolisch*, *Philomusica on-line*, Vol 2, N°1 (2003), <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/rt/printerFriendly/02-01-SG01/1>, p. 1.

¹⁸⁵ Ivi, p.3.

¹⁸⁶ ADORNO, *Zur eine Theorie der musikalischen Reproduktion*, cit., p. 9.

Il livello mensurale è quello della notazione; il livello neumatico concerne la struttura rispetto alla quale la notazione funge da *medium*; il livello idiomatico è invece collegato all'*hic et nunc* dell'interpretazione, alla soggettività dell'interprete, è lo strato storico delle interpretazioni¹⁸⁷.

L'analisi è «la ricostruzione dell'elemento neumatico a partire da quello mensurale»¹⁸⁸, mentre la dimensione idiomatica ha a che fare «con il *medium* dell'esecuzione, lo strumento e il suo particolare colore» e con la modalità esecutiva¹⁸⁹.

Contrariamente al pluralismo sostenuto dai *performances studies*, per Adorno se un dettaglio non è corretto, ciò significa che l'esecuzione nel suo insieme è inappropriata, in quanto effetto del «relativismo che livella la forza specifica di ogni valore», «sintomo di una separazione artificiale del soggetto dell'interpretazione dal suo oggetto» e «introduzione di un momento di accidentalità e indifferenza che nega il rapporto di necessità tra senso musicale e sua riproduzione sonora»¹⁹⁰.

Adorno suggerisce di costruire l'interpretazione musicale su ampie arcate, senza eccessive frammentazioni, grazie a un «filo rosso» che si avvale di una nitida concertazione tra le parti e che resta sensibile alla flessibilità delle curve paralinguistiche, senza però ricorrere a eccessivi rubati.

Tale piena consapevolezza del fraseggio rappresenta un punto nevralgico della *Reproduktion* perché, portando in rilievo i nessi motivici nascosti e i rapporti tra le diverse *Gestalten*, rende pienamente comprensibile la forma musicale¹⁹¹, compito supremo affidato all'interprete¹⁹².

Emerge chiaramente il nesso tra la «teoria della riproduzione» e la «teoria materiale delle forme», la cui necessità era già stata avanzata da Adorno nel saggio su *Mahler* del 1960; teoria che avrebbe dovuto prendere il posto della tradizionale *musikalische Formenlehre*, incapace di cogliere nel dettaglio le trasformazioni continue cui viene sottoposto il materiale musicale.

Eppure tra gli obiettivi caratterizzanti della morfologia musicale vi era proprio quello di evidenziare in che modo il contenuto dell'opera riuscisse a configurarsi esternamente¹⁹³.

Borio sintetizza efficacemente i principi fondanti della *musikalische Formenlehre*¹⁹⁴, disciplina analitica che assume contorni precisi in *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837-47) di Adolf Bernhard Marx e che si imporrà come essenziale nella didattica post-beethoveniana.

¹⁸⁷ BORIO, *Analisi ed esecuzione*, cit., p. 4.

¹⁸⁸ ADORNO, *Zur eine Theorie der musikalischen Reproduktion*, cit., p.125.

¹⁸⁹ BORIO, *Analisi ed esecuzione*, cit., p. 5. Sulla dialettica tra i tre momenti individuati da Adorno, cfr. K. BOUQUET, "Die Uninterpretierbarkeit der Musik": *Adorno's Theory of Musical Reproduction*, in «Dutch Journal of Music Theory», vol. 14, Number 1, (2009).

¹⁹⁰ Ivi, p. 7.

¹⁹¹ ADORNO, *Zur eine Theorie der musikalischen Reproduktion*, cit., p.144.

¹⁹² Sulla valenza ricreativa della *Reproduktion*, cfr. F. ZEHENTREITER, «*Innere Vorstellung und Nachschaffen*». *Zu einer Theorie der musikalischen Interpretation*, Vortrag an der Musikhochschule Luzern, 21.3.2005. Copyright © Ferdinand Zehentreiter, <http://studylibde.com/doc/6073589/innere-vorstellung-und-nachschaffen>.

¹⁹³ A. B. MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch, theoretisch*, 4 voll., Leipzig, alcuni capitoli dei quali sono stati pubblicati in traduzione inglese in A. B. MARX, *Musical form in the Age of Beethoven. Selected Writings on Theory and Method*, a cura di S. Burnham, Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, Cambridge, 1997, e in E. RATZ, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 3^a ed., Universal Edition, Wien, 1973, II vol. p. 5.

¹⁹⁴ G. BORIO, *La concezione dialettica della forma musicale da Adolf Bernhard Marx a Erwin Ratz. Abbozzo di un decorso storico*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di S. La Via e R. Parker, EDT, Torino, 2002, pp. 361-386.

Gli assi che sorreggono la morfologia musicale sono costituiti dalle opere scientifiche di Goethe e dalle teorie del linguaggio di Wilhelm von Humboldt, Jacob Grimm e Karl Ferdinand Becker¹⁹⁵.

Fulcro dell'intero sistema morfologico è il concetto di organismo inteso come rete di relazioni tra le parti e il tutto che Marx applica alle strutture musicali, articolando tre forme del pensiero: passaggio (*Gang*), frase (*Satz*) e periodo (*Periode*)¹⁹⁶.

Sarà poi August Reissmann, nel *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (1866), a teorizzare la dottrina della composizione come uno strumento di conoscenza in grado di svelare la natura stessa del materiale musicale¹⁹⁷.

L'idea che le leggi della composizione siano già racchiuse nel materiale cela una matrice idealistica¹⁹⁸ e una concezione sintattico-grammaticale della composizione¹⁹⁹ che influenzeranno da vicino il pensiero del filosofo francofortese.

Attraverso la mediazione schönberghiana, rivivono così in Adorno il principio dell'«elaborazione tematica» (la *thematische Arbeit*) teorizzata da Christian Lobe²⁰⁰ e l'importanza attribuita ai nessi che collegano le nuove formazioni motiviche al materiale originario, sottolineata da Arrey von Dommer²⁰¹ e Alfred Richter²⁰².

Spunti che poi convogliano nell'idea schönberghiana di «variazione sviluppante» (*entwickelnde Variation*), *leitmotiv* di molte analisi adorniane dedicate a Beethoven²⁰³.

2. Il pensiero filosofico

2.1 La formazione filosofica

Il pensiero filosofico adorniano si muove all'interno della polarità tracciata da Benjamin ed Hegel, attorno a cui si dispone il confronto con una costellazione di autori che da Kant giunge fino a Horkheimer e agli autori della Scuola di Francoforte.

L'incontro con Kant risale agli anni del ginnasio, quando Adorno trascorreva il sabato pomeriggio leggendo insieme a Siegfried Kracauer la *Critica della Ragion Pura*.

¹⁹⁵ ID., *Forma come sintassi o come energia: la morfologia musicale dopo Beethoven*, in AA. VV., *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di G. Borio e c. Gentili, Carocci, Roma, 2008, p. 191.

Per un approfondimento sulla morfologia goethiana, cfr. L. MICHIELON, *L'archetipo e le sue metamorfosi. La Bildung nei romanzi di Goethe*, Il Poligrafo, Padova, 2005.

¹⁹⁶ BORIO, *La concezione dialettica della forma musicale*, cit., p. 368.

¹⁹⁷ ID., *Forma come sintassi o come energia*, cit., p. 194.

¹⁹⁸ ID., *L'impronta della filosofia hegeliana sulla teoria della forma musicale del XIX secolo*, in L. MICHIELON (a cura di) *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, EUT, Trieste, 2018, pp. 113-128.

¹⁹⁹ BORIO, *Forma come sintassi o come energia*, cit., p. 195.

²⁰⁰ Ivi, p. 196.

²⁰¹ Ivi, p. 202.

²⁰² Ivi, p. 203.

²⁰³ Su questi temi, cfr. anche l'ultima opera di H. SCHENKER, *Der freie Satz*, Universal Edition, Wien, 1935, concepita come dottrina del nesso organico.

Grazie all'amico, ostile a ogni forma di sistematicità e propugnatore di una filosofia concreta, attenta alle connessioni sociologiche, Adorno impara un metodo di ricerca sul testo che viene inteso come uno «scritto cifrato», prodotto di un campo di forze che agiscono al di sotto della superficie. Kracauer lo educa a scoprire il «momento espressivo» della filosofia, il «dire ciò che uno sente»²⁰⁴ e gli svela un nuovo volto di Kant, capace di andare oltre il soggettivismo gnoseologico propugnato dal neokantismo.

Neokantiano era anche Hans Cornelius, il professore con cui Adorno si laurea nel 1924 a Francoforte presentando una tesi su *Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie (La trascendenza del cosale e del normativo nella fenomenologia di Husserl)*.

Lo stesso Cornelius rifiuterà però la tesi di libera docenza presentata da Adorno, nel 1927, intitolata *Der Begriff des Unbewussten in transzendentalen Seelenlehre (Il concetto di inconscio nella dottrina trascendentale dell'anima)*, considerandola poco originale.

Il debito nei confronti di Cornelius²⁰⁵ è riconosciuto dallo stesso Adorno che apprenderà dal suo insegnante a leggere in senso critico la *Critica della Ragion Pura* e il tentativo kantiano di fondare a la possibilità dei giudizi sintetici a priori, in realtà già presupposti dalla ricerca trascendentale che dunque non può prescindere dalla coscienza e dall'analisi psicologica delle sue strutture.

Nella tesi presentata per la libera docenza Adorno segue tale impostazione individuando «nell'analisi empirica della connessione coscienziale la base della ricerca trascendentale»²⁰⁶, teoria della conoscenza fortemente psicologizzata contro cui Husserl polemizza, nel 1900, all'interno delle sue *Logische Untersuchungen (Ricerche logiche)*.

Nonostante nel 1956, con il saggio *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie-Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomie*²⁰⁷, Adorno riveda le proprie posizioni su Husserl, svelando il circolo vizioso in cui incorre la teoria della conoscenza fondata su basi psicologiche, la critica all'apriori kantiano rimarrà una costante del suo pensiero, come testimoniano le lezioni sulla teoria della conoscenza tenute nel 1957-58.

L'apriorità dell'appercezione trascendentale viene messa in crisi dal momento empirico, crisi che spinge necessariamente il pensiero filosofico verso la dialettica grazie alla quale emerge l'insufficienza del primato sia dell'apriori che dell'empirico.

Le aporie dell'idealismo tedesco sono analizzate anche nel saggio su Kierkegaard²⁰⁸, steso tra il 1929-30 e pubblicato nel '33, grazie al quale Adorno rivela tutta l'originalità del proprio pensiero e ottiene finalmente la libera docenza (1931) sotto la guida di Paul Tillich.

Già nelle opere coeve emergono alcuni dei temi chiave di questa prima fase produttiva, tra cui l'idea di filosofia intesa come interpretazione (*Deutung*) di una costellazione di elementi in cui si intrecciano lingua e storia²⁰⁹, e la riflessione sul mitico, concepito alla Benjamin come

²⁰⁴ TH. W. ADORNO, *Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer*, in «Neue Deutsche Hefte» (1964), n. 101; ripubblicato in *Noten zur Literatur III*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1965, p. 85.

²⁰⁵ Cfr. su questo tema l'analisi di PETTAZZI, cit., pp. 40 e segg.

²⁰⁶ S. PETRUCCIANI, *Introduzione a Adorno*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 6.

²⁰⁷ TH. W. ADORNO, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie-Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2003, trad. it. *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, Mimesis, Milano-Udine, 2004.

²⁰⁸ ID., *Kierkegaard. Konstruktion der Ästhetischen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962, trad. it. *Kierkegaard. la costruzione dell'estetico*, a cura di A. Burger Cori, Longanesi, Milano, 1983.

²⁰⁹ ID., *Die Aktualität der Philosophie*, in «Frankfurter Zeitung», 7 maggio 1931, LXXXV, poi pubblicato nel vol. 18 dei *Gesammelte Schriften*, trad. it. *L'attualità della filosofia*, in «Utopia», III 81973), pp. 3-11: 7.

rovesciamento dialettico della storia in «seconda natura», capace di contenere in sé, seppure al negativo, anche la riconciliazione in grado di superare la stringente connessione naturale²¹⁰, in un reciproco capovolgersi di natura e storia che conduce all'emersione messianica del Nuovo.

Il saggio su Kierkegaard rappresenta la prima realizzazione di questa nuova filosofia che, usando un «linguaggio immaginifico ed evocativo»²¹¹ e un metodo di tipo allegorico, fondato sull'interpretazione di simboli, metafore e immagini, raggiunge contemporaneamente un triplice risultato: smascherare le contraddizioni insite nel pensiero del filosofo danese²¹²; evidenziare le tensioni irrisolvibili insite nell'idealismo tedesco di cui lo stesso Kierkegaard risulta essere un epigono; dimostrare, infine, i limiti dell'ontologia di Heidegger.

Se nella *Dialettica negativa* Adorno riprenderà l'intuizione kierkegaardiana secondo la quale la realtà non si lascia ricondurre al concetto, nel saggio giovanile l'autore sottolinea invece come nel pensiero del filosofo danese pulsasse la stessa idea dello spirito dominatore sulla natura che anima l'idealismo tedesco, tema che ritornerà nei capolavori teoretici del filosofo francofortese, in particolare nella *Dialettica dell'Illuminismo*²¹³.

Costretto a vivere in un mondo ridotto a merce²¹⁴, al soggetto non resta altro che chiudersi nella sua privatezza, sprofondando nella disperazione.

Mentre Heidegger con *Essere e tempo* (1927) riprende il progetto di un'ontologia soggettiva, illudendosi di trovare un senso all'interno del mondo lacerato e tralasciando di valorizzare l'orizzonte teologico e trascendente della filosofia kierkegaardiana²¹⁵, Adorno cerca invece la luce della speranza proprio nella disperazione che disgrega l'io, poiché «solo la consapevolezza della compiuta negatività, del non darsi del senso, può rovesciarsi dialetticamente in apertura alla speranza»²¹⁶.

2.2 Benjamin, Hegel e Horkheimer

Nei «ruleri dell'Io», metafora in cui si può cogliere l'eco profonda suscitata in Adorno dalla lettura de *Il dramma barocco tedesco*, splende così compiutamente «la vera immagine dell'uomo»²¹⁷.

²¹⁰ ID., *Die Idee der Naturgeschichte*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, trad. it. *L'idea di storia naturale*, a cura di F. Porcarelli, in «Il cannocchiale», II (1977), 1-2, pp. 91-109: 107.

²¹¹ PETTAZZI, cit., p. 54.

²¹² «Nel descrivere la funzione dell'estetica in Kierkegaard, Adorno intende tracciare le linee della propria estetica, intesa come critica di un pensiero - quello kierkegaardiano - che nonostante ogni tentativo inverso resta interno ai concetti portanti dell'idealismo» (FARINA, *La dissoluzione dell'estetico*, cit., p. 25).

²¹³ Cfr. la *Prefazione* al volume, scritta nel 1961: «Il motivo della critica al dominio della natura e alla ragione dominante la natura, quello della riconciliazione con la natura e quello dell'autocoscienza dello spirito come momento della natura, sono già espliciti nel testo su Kierkegaard» (ADORNO, *Kierkegaard*, cit., pp. 11-12).

²¹⁴ Sugli strumenti interpretativi di origine sociologica e marxiana utilizzati nel *Kierkegaard*, nel pieno rispetto del testo sottoposto a una indagine immanente e tecnica in modo che dalle stesse parole che lo formano emerga la costellazione storica che le informa, cfr. PETTAZZI, cit., pp. 81 e segg.

²¹⁵ Ivi, p. 57.

²¹⁶ PETRUCCIANI, cit., p. 23.

²¹⁷ ADORNO, *Kierkegaard*, cit., p. 215.

Riprendendo l'idea benjaminiana di redenzione²¹⁸ e il nesso speranza-disperazione evidenziato nel saggio su *Le Affinità elettive* di Goethe²¹⁹, Adorno getta così le basi della sua filosofia negativa²²⁰ e avvia la riflessione critica sull'idealismo e sulla fenomenologia.

La pretesa filosofica alla totalità avanzata dall'idealismo viene infranta dalla stessa realtà e il Neokantismo, la *Lebensphilosophie* e la filosofia dei valori rappresentano solo dei tentativi fallimentari di superamento.

In *Attualità della filosofia* la stessa lezione di Husserl viene ricondotta all'interno dell'idealismo mentre la metafisica della morte di Heidegger segna il definitivo tramonto della fenomenologia, ormai coincidente con il vitalismo di Simmel.

Risposte convincenti non giungono nemmeno dalla logica coltivata all'interno del Circolo di Vienna, poiché la filosofia viene considerata solo come una disciplina di controllo delle scienze particolari.

Non resta che cercare un collegamento più stretto proprio con le scienze, differenziando però nettamente le caratteristiche epistemologiche che separano la filosofia dalle altre discipline scientifiche.

La scienza cerca e pone interrogativi che la filosofia interpreta, sciogliendo gli enigmi attraverso illuminazioni, figure e immagini che non conducono allo svelamento di un senso recondito, posto sotto la realtà²²¹.

La costruzione di tali immagini non ha nulla di sistematico e consequenziale; assomiglia piuttosto a un gesto compositivo che assembla con fantasia²²² i diversi elementi generando immagini e costellazioni da cui trapelano possibili risposte.

Gli elementi utilizzati dall'analisi filosofica sono resti micrologici, trascurati dalla ricerca tradizionale che cerca sempre di dare un senso alla totalità.

Le immagini storiche, invece, conservano una maggiore flessibilità e adeguatezza alla realtà e mirano a sciogliere gli enigmi allo scopo di trasformare il mondo.

In questa capacità di confrontarsi dialetticamente con la realtà e di modificare il mondo rinunciando alla autonomia della ragione consiste la forza della filosofia interpretante che molto deve alla lezione di Benjamin²²³.

Pettazzi individua nell'attenzione micrologica, nel metodo compositivo e nell'apertura all'esperienza non regolamentata, aperta allo *shock* che possono esercitare le cose, i tre cardini del pensiero adorniano che maggiormente risentono dell'influenza esercitata da Benjamin²²⁴.

Temi che rimarranno chiavi di volta del suo pensiero anche quando Benjamin si avvicinerà a Brecht e al comunismo.

²¹⁸ «Nell'idea di felicità, in altre parole, vibra indissolubilmente l'idea di redenzione» (W. BENJAMIN, *Über den Begriff der Geschichte*, in ID., *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955, trad. it. *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1995, p. 76).

²¹⁹ «Solo per chi non ha più speranza ci è data la speranza», cfr. ID., *Goethes Verwandtschaften*, trad. it. *Le Affinità elettive di Goethe*, in *Angelus Novus*, cit., p. 243.

²²⁰ PETTAZZI, cit., p. 81.

²²¹ ADORNO, *L'attualità della filosofia*, cit., p. 7.

²²² Ivi, p. 10.

²²³ PETTAZZI, cit., p. 100.

²²⁴ Ivi, p. 112.

Adorno invece poco per volta stringerà sempre più la sua collaborazione con l'Istituto per la ricerca sociale di Francoforte²²⁵, fondato nel 1922 da Max Horkheimer, Friderich Pollock e Felix Weil.

La collaborazione adorniana diventerà più stretta soprattutto da quando, nel 1929, con il passaggio della direzione da Karl Grünberg ad Horkheimer, gli interessi dell'Istituto si orienteranno maggiormente intorno alla filosofia²²⁶.

Horkheimer, intellettuale marxista indipendente, di formazione eterodossa²²⁷, introduce nello staff innanzitutto alcuni psicoanalisti, Erich Fromm, Karl Landauer, Heinrich Meng e Leo Lowenthal, motivo che spiegherebbe la mancata collaborazione di Adorno a questa prima fase del nuovo corso avviato dall'Istituto. Il pensatore francofortese nutre infatti profonda antipatia per Freud e la psicoanalisi, oltre a essere concentrato in quegli anni prevalentemente sui propri interessi estetici e musicologici.

Partecipa però alla rivista «*Zeitschrift für Sozialforschung*» fin dal primo numero, edito nel 1932, con il saggio *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, e successivamente con recensioni filosofiche e letterarie, contribuendo ad arricchire culturalmente il progetto dell'Istituto dedicato a illuminare sotto altre prospettive il funzionamento della società.

La capacità adorniana di creare relazioni tra campi disciplinari diversi è preziosa per il neo-direttore, amico del giovane studioso fin dai tempi degli studi universitari.

Anche Adorno trae beneficio dalla collaborazione con l'Istituto e attraverso l'attività saggistica mette a fuoco alcuni concetti chiave che costituiranno gli assi portanti della sua produzione matura.

Pettazzi chiarisce in modo esemplare il ruolo assunto da Hegel all'interno di tale riflessione, evidenziando come alcuni motivi specifici dell'estetica adorniana, quali la concezione dell'arte come espressione della verità, l'idea dell'armonia tra arte e società e dell'artista inteso come «funzionario dello spirito», «non abbiano in realtà una genesi hegeliana o prevalentemente tale nel pensiero di Adorno»²²⁸.

Il testo chiave è rappresentato in questo caso da *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, ove viene svelato il carattere contraddittorio delle opere d'arte, da una parte specchio della società, dall'altra autonome come monadi leibniziane senza porte né finestre²²⁹, metafora poi ripresa in *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*²³⁰.

Nell'articolo pubblicato nel '32 non ci sono espliciti richiami hegeliani e secondo Pettazzi l'influenza prevalente di questa anni sarebbe quella esercitata da concezione antisoggettivista della verità sostenuta da Benjamin²³¹ e da Lukács.

Già nel *Kierkegaard* si alludeva a una verità che emerge dal testo senza che l'autore stesso ne sia consapevole, una verità che consiste in elementi storico-obiettivi e che non richiede il richiamo allo spirito hegeliano in grado di emergere dalle opere d'arte indipendentemente dalla volontà dell'artista.

²²⁵ Per un approfondimento della teoria critica, cfr. L. CORTELLA (a cura di), *Teoria critica e metafisica*, Mimesis, Milano-Udine, 2009.

²²⁶ Per una storia dettagliata dell'Istituto, cfr. M. JAY, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*, Little, Brown & Company, Boston-Toronto, 1973, trad. it. *L'immaginazione dialettica. Storia della Scuola di Francoforte e dell'Istituto per le ricerche sociali 1923-1950*, a cura di N. Paoli, Einaudi, Torino, 1979.

²²⁷ G. BEDESCHI, *Introduzione a La Scuola di Francoforte*, Laterza, Roma-Bari, 2002, p. 8.

²²⁸ PETTAZZI, cit., p. 138.

²²⁹ ADORNO, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, cit., p. 108.

²³⁰ ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., p. 252.

²³¹ PETTAZZI, cit., p. 141.

Dunque, almeno nella fase giovanile della produzione adorniana, il ruolo di Hegel appare più marginale di quanto finora la critica abbia sottolineato, mentre nella produzione successiva Adorno ricorrerà sempre più al filosofo idealista per suffragare le proprie teorie.

Pettazzi però si spinge oltre affermando che, per venire a capo della musicologia adorniana, «ogni spiegazione che voglia limitarsi all'ambito filosofico è destinata a essere insufficiente»²³².

La genesi per la ridefinizione dei rapporti che intercorrono tra musica e società (e, più in generale tra arte e società) è da ricercarsi piuttosto nella «volontà di difendere la musica dodecafonica dalle accuse di reazionarietà, dimostrandone il carattere progressivo»²³³ e nell'intreccio tra le esperienze compositive e filosofiche di Adorno.

In musica il legame con la società non è mai diretto ma è mediato dal materiale, inteso come sedimentazione dei problemi della società. Questo garantisce una autonomia relativa alle creazioni estetiche, il cui enigma può essere svelato solo tramite un'analisi tecnica delle opere.

Tale indagine «gnoseologico-immanente dell'oggetto musicale» che, attraverso la mediazione del materiale, evidenzia come la musica «conosca la società», si intreccia con l'«indagine sociologica della funzione della musica», volta a sottolineare come la musica fruita si carichi di valori extramusicali quali le valenze politiche, ideologiche e sociali, venendo a svolgere una specifica funzione all'interno della società.

Questo passo di *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* sintetizza efficacemente la doppia valenza della musicologia, quella relativa all'oggetto musicale, dalle caratteristiche gnoseologiche, e quella relativa alla funzione musicale, che rivela tratti ideologici:

Ogni volta che oggi la musica risuona, essa ritrae con le linee più nette i contrasti e le fratture che solcano la società contemporanea ed è al contempo separata da una frattura profondissima proprio dalla società. (...) Il ruolo della musica nel processo sociale è esclusivamente quello della merce; il suo valore quello del mercato²³⁴.

In relazione a questo secondo aspetto, i riferimenti teorici sono rintracciabili all'interno delle letture marxiste e lukácsiane, ma Pettazzi sottolinea come la preoccupazione più stringente per Adorno risieda, almeno in questa prima fase, nell'«opporsi alle considerazioni sociologiche ed esteriori sulla musica, che credono di potere prescindere da un'analisi specifica, interna, del prodotto musicale»²³⁵.

Lo scontro fertile tra la prospettiva musicologica e quella sociologica, l'una volta a difendere l'arte come luogo privilegiato di manifestazione della verità, l'altra intesa a smascherare la manipolazione ideologica di cui l'arte è oggetto, s'intrecciano lungo tutta la produzione adorniana in un rapporto dialettico che rende la riflessione del filosofo francofortese «una delle più pessimistiche critiche e una delle esaltazioni più incondizionate del prodotto artistico che sia dato incontrare»²³⁶.

È proprio l'intensificazione del taglio dialettico e la sua trasformazione in senso hegeliano a segnare il progressivo distacco tra Benjamin e Adorno, sempre più acuto dal 1934 in poi.

L'enfaticizzazione dell'aspetto dialettico rappresenta la più importante innovazione apportata nell'istituto da Horkheimer, che si propone di riflettere sulle differenze che separano la concezione marxista della dialettica da quella hegeliana.

²³² Ivi, p. 142.

²³³ Ivi, p. 143.

²³⁴ ADORNO, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, cit., p. 103.

²³⁵ PETTAZZI, cit., p. 149.

²³⁶ Ivi, p. 151.

Riprendendo l'impostazione di Engels, Horkheimer sottolinea come l'errore compiuto da Hegel risieda nell'aver imprigionato il metodo dialettico nel proprio sistema e nell'averlo quindi applicato solo al passato, non al presente.

La dialettica hegeliana, in quanto soggetta al divenire, possiede però tutti gli strumenti necessari per evolversi, ed è proprio questo il passo compiuto da Marx il quale, liberando la dialettica dalla sua forma idealistica, ha esaltato la valenza trasformativa della prassi²³⁷ e ha elaborato una concezione materialistica che analizza il movimento dialettico dei rapporti conflittuali tra le forze produttive e i rapporti di produzione²³⁸.

Horkheimer, influenzato anche dalle letture di Lukács (*Storia e coscienza di classe*) e Korsch (*Marxismo e filosofia*),²³⁹ raccoglie questa eredità e concepisce il compito della filosofia non come semplice contemplazione dell'esistente ma come strumento per comprendere, al fine di trasformarle, «le concrete e fitte reti di mediazioni storiche e sociali che intessono il pensiero, denunciando la *trasfigurazione metafisica* come copertura ideologica e legittimazione dell'esistente, nel miraggio di una rassicurazione che il pensiero stesso si dà per sfuggire al compito, ben più gravoso, di incidere fattivamente sul reale e, soprattutto, di prendere coscienza della dimensione radicalmente naturale, corporea e finita della nostra esistenza»²⁴⁰.

Adorno, fa propria tale sfida e la personalizza, arricchendo la prospettiva dialettica che caratterizzava i suoi scritti precedenti attraverso il filtro della lezione hegeliana e hegelomarxista²⁴¹.

Il distacco dalla pretesa del pensiero hegeliano di abbracciare la totalità, proclamato in *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, lascia ora spazio a una maggiore accentuazione dell'importanza che riveste il processo complessivo di ogni epoca, giudicato mediazione imprescindibile per l'interpretazione dei singoli fenomeni culturali.

Adorno contesta a Benjamin proprio la mancanza della mediazione con la totalità e il suo rinchiudersi nella micrologia frammentaria.

In questa direzione si muovono le critiche allo studio sui *Passages* parigini, ove Benjamin, secondo Adorno, attua un'immanentizzazione dell'immagine dialettica all'interno della coscienza, operazione che rischia di farle perdere ogni forza materialistica²⁴².

Ulteriori motivi di divergenza riguardano il concetto di merce, articolato da Benjamin solo in relazione al suo valore d'uso e scarsamente correlato all'evoluzione subita dalla merce in epoca industriale.

Nella lettera del 18 marzo 1936 gli appunti critici adorniani si rivolgono contro *L'opera d'arte nel periodo della sua riproducibilità tecnica*, testo in cui Benjamin dichiara anacronistica l'arte borghese come «auratica», aprendo a un'arte di massa fruibile in modo collettivo.

Questa teoria comporta per Adorno una duplice conseguenza: da una parte l'identificazione dell'arte auratica con l'arte reazionaria, operazione che non può trovare d'accordo il filosofo francofortese, strenuo difensore dell'autonomia artistica e dell'idea che il superamento dell'aspetto auratico,

²³⁷ M. HORKHEIMER, *Kritische Theorie*, 2 voll., a cura di A. Schmidt, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1968, trad. it. *Teoria critica. Scritti 1932-1941*, Einaudi, Torino, 1974.

²³⁸ BEDESCHI, cit., p. 14.

²³⁹ Ivi, p. 14.

²⁴⁰ A. BELLAN, *Trasfigurazione e trasformazione. Horkheimer e la metafisica*, in https://www.academia.edu/6380216/Horkheimer_e_la_metafisica_Horkheimer_and_Metaphysics?auto=download

²⁴¹ PETTAZZI, cit., p. 185.

²⁴² ADORNO, Lettera a Benjamin, Hornberg nella Foresta Nera, 2 agosto 1935, in ID., *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, p. 113.

magico, dell'arte, debba avvenire unicamente ad opera dell'arte autonoma, in quanto conseguenza delle sue leggi interne di sviluppo; dall'altra, la pericolosa sottovalutazione degli aspetti negativi correlati a un'arte di massa, che potrebbe condurre all'esaltazione acritica dell'arte popolare come rivoluzionaria²⁴³, impossibile a realizzarsi in quanto la coscienza proletaria è prodotta dal capitalismo e ne riflette tutte le deformazioni²⁴⁴.

La critica di Adorno spinge dunque ancora una volta Benjamin ad affinare lo strumento dialettico e ad affidare la guida della coscienza proletaria alla classe intellettuale.

Ulteriori richieste di revisione vengono avanzate in relazione al saggio su Baudelaire, che elenca un materiale di studio senza interpretarlo, rendendolo così oscuro.

Inoltre, l'interpretazione materialistica dei contenuti baudelairiani è possibile non mediante il riferimento immediato ad aspetti vicini della storia sociale del suo tempo, ma solo «alla tendenza complessiva dell'epoca», cioè «mediante l'analisi della forma di merce nell'epoca di Baudelaire». In altre parole, «i contenuti baudelairiani vengono riferiti immediatamente alla base strutturale, invece che venire mediati tramite il riferimento al "processo complessivo" della società»²⁴⁵.

La presunta forzatura esercitata da Adorno sullo sviluppo intellettuale dell'amico²⁴⁶ non si fermerà nemmeno dopo la prematura morte per suicidio di Benjamin, nel '40.

Alle prime pubblicazioni dei suoi scritti, delle lettere e dei contributi critici, sempre curate da Adorno o dal discepolo Tiedemann, viene rimproverata infatti una presentazione parziale dell'autore e delle opere.

Nel '68 la polemica si allarga, anche per effetto della protesta studentesca, generando la pubblicazione di inediti benjaminiani e di studi dedicati ai diversi profili dei due pensatori.

Pettazzi sintetizza efficacemente la ragione profonda del reciproco allontanamento che consiste, in definitiva, in un distacco dell'Adorno maturo nei confronti del giovane Adorno, affascinato seguace della micrologia frammentaria di Benjamin i cui limiti egli efficientemente sintetizza in un passo contenuto nel *Profilo di Walter Benjamin*:

Non gli (Benjamin) preme tanto di ricostruire la totalità della società borghese, quando piuttosto di porla sotto la lente come un che di cieco, di legato alla natura, di confuso. In questo il suo metodo micrologico e frammentario non ha mai completamente assimilato la concezione della mediazione universale, che, in Hegel come in Marx, istituisce la totalità. Senza mai deflettere egli tenne fermo al suo principio che la più piccola cellula di realtà intuita controbilancia tutto il resto del mondo. L'interpretare materialisticamente i fenomeni significava per lui non tanto spiegarli in base al tutto sociale, quanto riferirli immediatamente, nel loro isolamento, a tendenze materiali e a lotte sociali²⁴⁷.

Una presa di coscienza che non si trasformerà in un rinnegamento bensì in un dialettico tentativo di fare coesistere nel proprio pensiero, contrappuntandoli, Benjamin ed Hegel:

L'insistenza crescente che Adorno porrà sull'importanza della totalità, nel disvelamento della quale egli vedrà il compito essenziale del pensiero, non significherà mai un abbandono della micrologia: se il singolo fenomeno dipende dal tutto, è anche vero che il tutto è nascosto nel singolo fenomeno, e anzi è coglibile concretamente solo in esso. Uno degli spetti più distintivi della totalità adorniana sarà proprio il rapporto indissolubile con la quale essa si presenta legata con il metodo micrologico. «Poiché il singolo

²⁴³ PETTAZZI, cit., p. 173.

²⁴⁴ ADORNO, Lettera a Benjamin, Londra, 18 marzo 1936, in *Über Walter Benjamin*, cit., p. 130.

²⁴⁵ PETTAZZI, cit., p. 175 e p. 176.

²⁴⁶ Ivi, p. 177.

²⁴⁷ ADORNO, *Profilo di W. Benjamin*, in ID., *Prismi*, Einaudi, Torino, 1972, p. 242.

fenomeno nasconde in sé tutta la società, la micrologia e la mediazione attraverso la totalità si contrappuntano a vicenda²⁴⁸,²⁴⁹.

Osservazioni importanti che lasciano emergere tratti costitutivi del metodo analitico adorniano e che, trasposte in ambito musicologico, si riveleranno decisive per illuminare alcune zone d'ombra del *Beethoven* i cui primi frammenti risalgono proprio al '34²⁵⁰, anno dell'esilio inglese e dell'incipiente allontanamento da Benjamin.

2.3 La teoria critica e gli anni dell'esilio americano

L'occasione per lasciare l'Europa alla volta degli Stati Uniti è offerta dalla proposta di dirigere il *Music Study* all'interno del *Princeton Radio Research Project* di New York, città in cui nel frattempo Horkheimer e l'Istituto si sono trasferiti.

Il progetto, avanzato da Paul Lazarsfeld, viene affidato ad Adorno la cui indole speculativa si scontra duramente²⁵¹ con la sociologia empirica e la metodologia positivista utilizzata dal resto dello staff. Ad Adorno non vengono infatti richieste riflessioni sul rapporto musica-società e interpretazioni di dati, ma solo raccolte di informazioni, schedari e classificazioni.

Esito di questa esperienza sono le quattro dissertazioni elaborate tra il '38 e il '40 (*A Social Critique of Radio Music*, *On popular Music*, *NBC Music Appreciation Hour* e *The Radio Symphony*), che rappresentano un'anticipazione delle riflessioni sul nesso razionalità tecnologica e dominio sviluppate di lì a poco con Horkheimer nella *Dialettica dell'Illuminismo*.

Nel '38 Adorno pubblica nella rivista dell'Istituto il saggio *Sul carattere di feticcio in musica*, applicazione in musica della teoria marxiana del feticismo e impietosa critica all'industria culturale. Particolarmente efficaci sono le osservazioni sulle conseguenze generate dal feticismo musicale a livello di regressione dell'ascolto, ridotto ormai a una fruizione deconcentrata, frammentaria e quindi pericolosamente manipolabile dal sistema politico ed economico dominante.

Il trasferimento nel '40 a Los Angeles, ove Adorno segue l'amico Horkheimer, segna la seconda fase del periodo americano e l'inizio del processo di auto-revisione della teoria critica che si trova a fronteggiare l'orrore nazista e antisemita.

Per comprendere quale svolta teoretica segnino gli anni californiani è necessario fare un passo indietro e riprendere gli assi teoretici che caratterizzano la nascita dell'Istituto per le ricerche sociali.

L'ampia ricostruzione di Jay²⁵² sottolinea come la genesi della teoria critica vada rintracciata nell'interesse manifestato dai pensatori hegeliani per l'applicazione delle idee filosofiche del maestro ai fenomeni sociali e politici della Germania di metà Ottocento.

Il recupero delle radici hegeliane del pensiero marxista avviene dopo la prima guerra mondiale grazie agli studi di Lukács e Karl Korsch e alla scoperta manoscritti marxisti inediti.

La Scuola di Francoforte, inserendosi in questo filone teoretico, recupera il pensiero dialettico hegeliano in chiave materialista, lo attualizza in un'era capitalistica che vede la sempre maggiore

²⁴⁸ ID., *Dialettica e positivismo in sociologia*, Einaudi, Torino, 1972, p. 52.

²⁴⁹ PETTAZZI, cit., p. 189.

²⁵⁰ R. TIEDEMANN, *Prefazione ad ADORNO, Beethoven*, cit., p. VII.

²⁵¹ Una sintesi autobiografica di quegli anni ci è offerta in TH. W. ADORNO, *Scientific Experiences of a European Scholar in America*, in «Perspectives in American History», Harvard University, vol. II (1968); trad. tedesca *Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika*, in «Neue deutsche Hefte», XVI (1969), n. 2.

²⁵² JAY, cit., pp. 63-132.

integrazione sociale del proletariato e l'affievolimento della sua potenzialità rivoluzionaria e cerca di ipotizzare un concreto cambiamento dell'ordine sociale attraverso la *praxis*.

La guida teorica dell'Istituto è rappresentata da Max Horkheimer, allievo - come Adorno - di Cornelius, dal quale egli eredita la passione antidogmatica, l'interesse per l'esperienza e per gli studi umanistici.

Attraverso la lettura di Kant Horkheimer apprende l'importanza dell'individualità, che non deve venire mai sacrificata alla totalità, ma, facendo tesoro della filosofia hegeliana, contemporaneamente matura la convinzione che sia necessario superare il dualismo teoria-prassi imposto dal criticismo.

Horkheimer d'altra parte era lontano dalla pretesa hegeliana di potere raggiungere la verità assoluta e si manteneva critico nei confronti della metafisica hegeliana e del suo fondamentale presupposto, ovvero che sia possibile parlare di un'identità fra soggetto e oggetto fondata sulla preminenza del soggetto.

Per Horkheimer non esiste cioè un pensiero come tale «ma solo pensieri specifici di uomini concreti che sono radicati nelle loro condizioni socio-economiche»²⁵³.

Il rifiuto della teoria dell'identità di Hegel non comporta però la vicinanza con il positivismo, che nella direzione opposta conduce all'idolatria dei fatti.

L'ideale teorico di Horkheimer consiste piuttosto nella «possibilità di una scienza sociale dialettica che avrebbe evitato la teoria dell'identità pur mantenendo all'osservatore il diritto di andare oltre i dati dell'esperienza»²⁵⁴.

Le letture di Horkheimer spaziano da Schopenhauer agli autori della *Lebensphilosophie*, interpreti del grido di dolore dell'uomo contro l'oppressione del capitalismo monopolistico.

Di Dilthey, Nietzsche e Bergson, considerati idealisti latenti, critica l'eccessivo accento posto sulla soggettività, lo scarso interesse dedicato alla dimensione materiale della realtà e l'eccessiva sfiducia nella ragione che porterà alla deriva irrazionale.

Prendendo le distanze dall'interiorizzazione apportata dalla *Moralität* kantiana, Horkheimer recupera il carattere pubblico e sociale della *Sittlichkeit* hegeliana, nella convinzione che nel '900 l'ambito più adeguato per l'esercizio della morale sia costituito dall'impegno politico.

Critica è anche la posizione nei confronti del marxismo che, oltre ad avere feticizzato il mondo materiale e il lavoro, aveva sollevato il materialismo a teoria della conoscenza e sostenuto il primato della struttura economica, la quale invece, secondo Horkheimer, interagisce sempre con la sovrastruttura in virtù di un rapporto biunivoco che lega tra loro le due dimensioni.

Tutti i fenomeni culturali pertanto non costituiscono semplicemente il riflesso di interessi di classe ma vengono mediati dalla totalità sociale, esprimendone anche le interne contraddizioni.

L'autentico materialismo è dunque dialettico e lo scambio tra il particolare e l'universale, tra momento e totalità è continuo, grazie all'azione svolta dalla mediazione (*Vermittlung*).

In opposizione poi alla cultura borghese, che sacrifica la felicità individuale fino agli estremi esiti raggiunti dal fascismo, Horkheimer sostiene invece la dignità dell'egoismo, che trova la massima gratificazione nell'interazione con gli altri poiché, come sosteneva Marcuse, la felicità era tale se raggiunta da tutti²⁵⁵.

Una felicità che non poteva essere conseguita, però, rinunciando alla ragione (*Vernunft*), ben distinta dall'intelletto (*Verstand*), necessario ma limitato.

²⁵³ Ivi, p. 71.

²⁵⁴ Ivi, p. 72.

²⁵⁵ H. MARCUSE, *One-dimensional Man: Studies in the Ideology Advanced Industrial Society*, Boston, 1964, trad. it. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino, 1964.

La difesa della ragione portata avanti dall'Istituto polemizza sia contro l'irrazionalismo della *Lebensphilosophie* sia contro il positivismo logico del Circolo di Vienna, non solo perché esso riduce la logica a una serie di tautologie, emarginando l'indicibile dal pensiero filosofico, ma anche perché, assolutizzando i fatti, si rivela una reificazione dell'ordine sussistente.

Praxis e ragione rappresentano dunque i due poli della teoria critica che vanta in Horkheimer, Adorno e Marcuse i suoi più importanti ideologi.

Di fronte ai drammatici rivolgimenti sociali internazionali seguiti al nazismo, la direzione dell'Istituto si rende conto che è necessaria una svolta teoretica e la fase di ricerca inaugurata a Los Angeles si apre con un testo esemplare, *Dialektik der Aufklärung*, scritto a quattro mani da Horkheimer e Adorno tra il 1941 e il '44²⁵⁶.

Cercando di analizzare le cause del nuovo stato di barbarie in cui sembra sprofondare l'umanità, i due studiosi individuano la radice della regressione in quello stesso illuminismo, inteso come pensiero borghese caratteristico della civiltà occidentale, che sembra d'altra parte l'unico strumento culturale in grado di garantire la libertà nella società²⁵⁷.

Un'analisi complessa che non può servirsi degli strumenti offerti dal linguaggio tradizionale, in quanto a dovere essere smascherata è proprio quella ragione che li ha forgiati.

Questa presa di coscienza giustifica la scelta di adottare uno stile antisistemico ed ellittico e di frammentare il testo in tre parti (*Concetto di illuminismo*, *L'industria culturale* e *Elementi dell'antisemitismo*), completandolo con una costellazione di scritti collaterali (*Appunti e schizzi*).

Appare così chiaro come l'illuminismo da strumento gnoseologico, che avrebbe dovuto liberare gli uomini dalla paura e dalla magia²⁵⁸, sia degenerato poco per volta in strumento di potere e dominio sulla natura²⁵⁹.

Un'evoluzione che ha comportato l'espulsione della metafisica e il prevalere di un tipo di conoscenza matematica²⁶⁰ «chiara e distinta», fondamentalmente tautologica e identificante.

I simboli matematici «prendono l'aspetto di feticci» e la forma stessa della deduzione scientifica «riflette coazione e gerarchia». Ne risulta che «l'intero ordine logico - dipendenza, connessione, estensione combinazione di concetti - è fondato sui rapporti corrispondenti della realtà sociale, sulla divisione del lavoro»²⁶¹.

L'Excursus I, dedicato a Ulisse, mostra come «il mito è già illuminismo, e l'illuminismo torna a rovesciarsi in mitologia»²⁶² mentre *L'Excursus II*, su Juliette, svela la presenza latente del mito anche nell'illuminismo kantiano, come testimoniano le teorie di Sade e Nietzsche.

Dal dominio sulla natura si passa al dominio sull'uomo, all'interno di una realtà totalmente informata dal principio dello scambio.

Il passo successivo è rappresentato dal dominio sulla cultura, problema cui è dedicato il terzo saggio, ove si analizza l'organizzazione del consenso messa in campo dall'industria culturale.

²⁵⁶ Sulla paternità dei singoli saggi che compongono il testo, cfr. le osservazioni di PETTAZZI, cit., pp. 220 e segg.

²⁵⁷ M. HORKHEIMER-TH. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, trad. it. *Dialettica dell'Illuminismo*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1966, p. 5.

²⁵⁸ Ivi, p. 11.

²⁵⁹ Ivi, p. 12.

²⁶⁰ Ivi, p. 15.

²⁶¹ Ivi, p. 29.

²⁶² Ivi, p. 8.

L'*amusement* è indotto infatti nel fruitore dallo stesso sistema dominante che ha atrofizzato ogni capacità critica del consumatore²⁶³ e deformato la sua percezione della realtà.

Tra i massimi esiti della produzione culturale dominante gli autori pongono la produzione televisiva e cinematografica, che genera un'autentica duplicazione della realtà, paralizzando ogni facoltà immaginativa e ogni tentativo di uscire da un modello imposto precostituito.

«Solo le opere d'arte genuine hanno potuto sottrarsi alla semplice imitazione di ciò che è già»²⁶⁴, osservano gli autori, poiché «l'opera d'arte ha ancora in comune con la magia il fatto di istituire un cerchio proprio in sé concluso, che si sottrae al contesto della realtà profana, e in cui vigono leggi particolari»²⁶⁵.

Nella realtà, invece, la natura repressa dal meccanismo autodistruttivo innescato dall'illuminismo ritorna violentemente ad emergere nella barbarie, come dimostra il saggio sull'antisemitismo, proiezione della frustrazione indotta nell'individuo dal sistema di potere dominante.

Di fronte a ciò solo l'illuminismo «divenuto padrone di sé e forza materiale, potrebbe spezzare i limiti dell'illuminismo»²⁶⁶.

2.4 Dialettica e mimesi

È quanto Adorno si proporrà di avviare con alcuni dei capolavori della maturità, i *Minima Moralia*, *Dialettica negativa* e *Teoria estetica*, testi che offrono alcune costellazioni concettuali cruciali per comprendere la monografia su Beethoven.

Nei *Minima Moralia*, primo importante contributo filosofico della maturità, elaborato tra il '44 e il '47, mentre Adorno sta contemporaneamente collaborando agli *Studies of Prejudice* con il saggio su *La personalità autoritaria*, si incrociano la lezione micrologica appresa da Benjamin, attenta ai più minuti particolari della vita quotidiana, e l'impostazione concettuale fino ad allora elaborata all'interno della teoria critica.

Il fuoco della ricerca si sposta sull'individuo che, se da una parte incarna una «cattiva copia» della cattiva società, del tutto falso²⁶⁷, dall'altra può rappresentare un'occasione preziosa per indagare e smascherare i meccanismi perversi che la governano e per ospitare un resto della «forza sociale liberante»²⁶⁸ cui Adorno affida le proprie speranze di redenzione.

Arte, individuo e micrologia costituiscono infatti gli unici baluardi in grado di contrastare la totalità falsa, di fronte alla quale la negazione, fallito il progetto rivoluzionario, sfuma nell'utopia inducendo uno sguardo nostalgico ma pur sempre critico.

Pettazzi sintetizza efficacemente il sillogismo sotteso ai *Minima Moralia*:

La nostalgia del passato borghese è negazione della società di massa, la negazione della società di massa è anticipazione di una società più giusta, dunque la nostalgia del passato borghese è un'anticipazione della società più giusta²⁶⁹.

²⁶³ Ivi, p. 145.

²⁶⁴ Ivi, p. 25.

²⁶⁵ Ivi, p. 26.

²⁶⁶ Ivi, p. 223.

²⁶⁷ TH. W. ADORNO, *Minima Moralia*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1951, trad. it. *Minima Moralia*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1954, p. 40.

²⁶⁸ Ivi, p. 7.

²⁶⁹ PETTAZZI, cit., pp. 241-242.

Rinunciando a una esposizione sistematica, che parlerebbe inevitabilmente con la voce del sistema, e facendo ricorso, attraverso la forma aforistica, a quelli che Solmi definisce i «corti circuiti del pensiero»²⁷⁰, Adorno lascia emergere, attraverso le crepe della società borghese, la crisi dell'ideale di *humanitas*, denunciando la paralisi della fiducia interpersonale e la decadenza del rapporto disinteressato, espressioni di un dominio sulla natura che è diventato ormai un dominio sull'uomo.

Alla sterilità dei rapporti relazionali, nei quali «l'amore è paralizzato dal valore che l'io attribuisce a se stesso»²⁷¹, si affianca la decadenza della cultura, che appare uno dei tanti prodotti dell'ideologia dominante.

L' intellettuale si trasforma da incudine critica²⁷² a funzionario stipendiato, immobilizzato «dalla configurazione della propria coscienza, che è modellata in anticipo secondo i bisogni della società»²⁷³.

A propria volta il pensiero, dimenticando l'elemento del desiderio «che costituisce- antitetivamente - il pensiero come pensiero», ciò che consente di spingersi autenticamente verso l'utopia²⁷⁴, si riduce a ripetizione tautologica²⁷⁵ e macchina calcolante, potenziata dall'uso improprio della tecnologia la quale sorregge anche l'esplosione dell'arte di massa.

In questo quadro, «il compito del dialettico sarebbe quello di consentire alla verità del pazzo di pervenire alla coscienza della propria ragione, senza la quale - del resto - perirebbe nell'abisso di quella malattia che il sano buon senso degli altri impone senza pietà»²⁷⁶.

Il tentativo di spezzare il carattere coattivo della logica coi suoi stessi mezzi realizzato dal pensiero dialettico comporta però un latente pericolo, che cioè l'astuzia della ragione possa affermarsi anche contro la dialettica²⁷⁷.

La dialettica, infatti, nata dalla sofistica per scuotere le affermazioni dogmatiche e «rendere più forte il pensiero del più debole», in quanto strumento volto a ottenere ragione», fu, fin dal principio, anche «uno strumento di dominio, una tecnica formale dell'apologia, indifferente al contenuto, pronta a entrare al servizio di chiunque fosse in grado di pagare: il sistema di mostrare sempre e con successo il rovescio della medaglia»²⁷⁸.

Il vero «salto» sarebbe solo quello capace di condurre fuori dalla dialettica, realizzando l'eredità lasciataci da Benjamin che consiste nel «recuperare ciò che è privo di intenzione attraverso il concetto», pensando «dialetticamente e non dialetticamente a un tempo»²⁷⁹.

La filosofia autentica consiste in questo nuovo sguardo in grado di «considerare tutte le cose come si presenterebbero dal punto di vista della redenzione» poiché «la conoscenza non ha altra luce che non sia quella che emana dalla redenzione del mondo: tutto il resto si esaurisce nella ricostruzione a posteriori e fa parte della tecnica».

²⁷⁰ R. SOLMI, *Introduzione* ad ADORNO, *Minima Moralia*, cit., p. XIV.

²⁷¹ ADORNO, *Minima Moralia*, cit., p. 163.

²⁷² Ivi, p. 61.

²⁷³ Ivi, p. 191.

²⁷⁴ Ivi, p. 194.

²⁷⁵ Ivi, p. 113.

²⁷⁶ Ivi, p. 69.

²⁷⁷ Ivi, p. 145.

²⁷⁸ Ivi, pp. 231-232.

²⁷⁹ Ivi, p. 147.

Una prospettiva che emana dalle crepe di quel mondo che apparirà un giorno «deformato e manchevole, nella luce messianica» e che si sprigiona tornando al semplice contatto con gli oggetti, senza esercitare alcun arbitrio o violenza²⁸⁰.

Tale sguardo si rivela però impossibile perché «presuppone un punto di vista sottratto, sia pure di un soffio, al cerchio magico dell'esistenza, mentre ogni possibile conoscenza, non soltanto deve essere prima strappata a ciò che è per riuscire vincolante, ma, appunto per ciò, è colpita dalla stessa deformazione e manchevolezza a cui si propone di sfuggire».

Il limite estremo cui può giungere il pensiero risiede nel comprendere la propria impossibilità.

Fino a questo limite si spinge la *Dialettica Negativa*, capolavoro teoretico adorniano, pubblicato per la prima volta nel 1966, durante l'intensa fase editoriale che segue il ritorno a Francoforte, a partire dagli anni '50.

Per comprendere la forza innovativa introdotta dalla dialettica negativa di Adorno è necessario fare un passo indietro e richiamare brevemente il significato assunto dal concetto di dialettica in Hegel, a propria volta connesso con un autore cardine della speculazione filosofica occidentale, Platone.

Migliori definisce efficacemente alcuni tratti cruciali della dialettica platonica:

Con *dialettica* intendiamo una posizione filosofica che si dichiara esplicitamente per una priorità originaria delle differenze, che vede nella realtà un gioco costante di termini che si *richiamano* per il loro stesso *distinguersi* e *contrapporsi*, e che cerca di inventare/proporre uno strumento adeguato alla natura di una tale realtà.

Appaiono da subito necessari una serie di momenti.

1. La negazione/opposizione come passaggio decisivo e irrinunciabile, quindi al competenza di due termini antagonisti;
2. Il problema della presenza-assenza di un termine medio, quindi la continua presenza di modelli binari e di modelli trinari;
3. L'intreccio tra concetti diversi, cioè il rifiuto dell'immediato, del semplice, con una forte affermazione della complessità;
4. Il nesso unità-molteplicità, cioè l'individuazione delle forme in cui si articolano *intrinsecamente*, *al loro interno e tra loro*, i diversi concetti, il che da luogo anche a modelli complessi, nel senso tecnico del termine²⁸¹.

All'interno di una concezione uni-molteplice della realtà, ovvero partendo dal presupposto che ci sia un fondamento unitario alla base di una molteplicità di oggetti e concetti, la dialettica non solo è necessaria ma nel pensiero platonico si identifica direttamente con la filosofia.

In quanto scienza delle identità e delle differenze, infatti, la dialettica pone come oggetto primario della sua riflessione le Idee, le cui reciproche articolazioni vengono indagate attraverso complesse tecniche diairetiche, affrontate con particolare efficacia all'interno del *Sofista*.

Il primo modello di diairesi viene definito da Migliori come «esterno», in quanto «costruisce un albero diairetico che si semplifica in via discensiva»²⁸².

Ciò che viene eliminato dal procedimento divisorio viene comunque conservato «in quanto passaggio necessario per capire ciò che è stato valorizzato»²⁸³, come leggiamo nel *Politico*:

È evidente che tu non hai seguito ciò che è stato detto; e così mi par giusto ritornare indietro cominciando dalla fine. Se tu infatti comprendi cos'è la parentela, ti devi rendere conto che noi poco fa abbiamo scisso da quell'artefatta una parentela, che ad essa era legata, dividendo l'arte di fare coperture sulla base di ciò che avvolge e di ciò che si fa da tappeto²⁸⁴.

²⁸⁰ Ivi, p. 235.

²⁸¹ M. MIGLIORI, *Il disordine ordinato. La filosofia dialettica di Platone*, Morcelliana, Brescia, 2013, vol. I, p. 310.

²⁸² Ivi, p. 373.

²⁸³ Ivi, p. 372.

²⁸⁴ PLATONE, *Politico*, 280B 3-9.

Il simile consente cioè di cogliere la dissomiglianza e quindi di essere consapevoli della scelta effettuata, in una sorta di anticipazione dell'*Aufhebung* hegeliano.

Il procedimento divisorio, infatti, «esprime il rifiuto di una sintesi negatrice delle differenze; al contrario conserva e valorizza tutte le parti, la cui opposizione costituisce il reale, consentendo di cogliere identità e differenze, opposizioni e affinità, vicinanze e distanze teoriche che, altrimenti, potrebbero non emergere»²⁸⁵.

Se il primo modello di diairesi distingue e collega un termine a una molteplicità di altri, il secondo può invece essere definito «interno», in quanto «cerca di cogliere l'intima struttura dell'oggetto indagato»²⁸⁶, distinguendo e ordinando la molteplicità intrinseca a ogni unità.

È in particolare nel *Sofista*, definito da Diogene Laerzio il dialogo sull'essere (*peri tou ontos*), che Platone dota l'Occidente di un discorso capace di articolarsi intorno all'essere che differisce²⁸⁷.

Perché questo discorso sia vero, occorre distinguerlo dal discorso falso pronunciato dal sofista, che dice le cose diverse da come sono:

Penso che così analogamente il discorso sarà da ritenersi falso quando dirà che le cose che sono non sono e quando dirà che sono invece quelle che non sono²⁸⁸.

Assodato che il non essere assoluto è impronunciabile, Platone si pone il problema di come dire il non essere relativo, quel non essere, cioè, che riguarda anche i generi sommi dell'Essere (essere, identico, diverso, quiete e movimento) i quali, a causa della loro reciproca diversità, non sono, pur essendo²⁸⁹.

Il diverso partecipa dell'essere, dunque è; ma in quanto differisce dall'Essere, non è l'essere, non in senso assoluto ma in senso relativo.

Ritroviamo alcuni concetti che si riveleranno decisivi nella concezione della dialettica negativa adomiana: il problema della negazione, della falsità del discorso e del rispetto della differenza.

Anche Hegel si propone di riportare la dialettica ai fasti di Platone, dopo la condanna kantiana della dialettica, definita logica dell'apparenza²⁹⁰.

La riflessione sulla dialettica emerge nel momento in cui lo Spirito, giunto a conoscersi e a togliere la scissione che caratterizza la coscienza, al termine del lungo processo descritto nella *Fenomenologia dello Spirito*, pone il pensiero come proprio oggetto.

Il rischio in cui incorre è quello di impigliarsi in contraddizioni, perché quando pensa una determinazione si accorge che non può non pensare anche la sua negazione.

La dialettica è questa consapevolezza che la contraddizione del pensiero non annienta il pensiero ma è anzi fondamentale perché egli possa trovarsi:

²⁸⁵ MIGLIORI, cit., vol. I, p. 372.

²⁸⁶ Ivi, p. 373.

²⁸⁷ Sul problema della differenza nel *Sofista*, cfr. G. SASSO, *L'essere e le differenze. Sul «Sofista» di Platone*, Il Mulino, Bologna, 1991.

²⁸⁸ PLATONE, *Sofista*, 238 c8, cit. p. 210.

²⁸⁹ «Penso che così analogamente il discorso sarà da ritenersi falso quando dirà che le cose che sono non sono e quando dirà che sono invece quelle che non sono» (ivi, 240e). Questo è l'errore compiuto dal sofista in cui Platone vuole evitare di incorrere. Cfr. sul problema del discorso falso tutta l'analisi che Platone svolge nel *Teeteto*.

²⁹⁰ I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), trad. it. *Critica della ragion pura*, trad. it. a cura di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, rev. di V. Mathieu, Laterza, Roma-Bari, 1987, vol. II, p. 285.

La dottrina che la dialettica sia la natura stessa del pensiero, che esso come intelletto debba impigliarsi nella negazione di sé medesimo, nella contraddizione, costituisce uno dei due punti principali della logica²⁹¹.

La contraddizione rappresenta pertanto una figura logica necessaria «per descrivere quelle strutture profonde della realtà a partire dalle quali è possibile la determinazione stessa delle cose»²⁹².

Nella *Scienza della logica* Hegel analizza lo sviluppo di tali determinazioni logiche, caratterizzato dal fatto di essere fondato sul loro stesso contenuto.

Il passaggio da una determinazione all'altra, infatti, si sorregge sul contenuto della prima mentre la seconda ne rappresenta una sorta di esplicitazione, così da giustificare ogni determinazione del pensiero all'interno del movimento della logica stessa.

Il processo di autosviluppo del pensiero si compone di tre momenti: quello astratto intellettuale, nel quale la determinazione viene considerata autosufficiente; quello dialettico negativo, in cui si manifesta la contraddittorietà della posizione precedente e la sua incapacità di dispiegare l'articolazione concettuale della determinazione; e infine quello positivo razionale speculativo, nel quale, muovendo dalla contraddittorietà della considerazione astratta, si propone una sua riarticolazione evidenziando come essa si strutturi unicamente nelle relazioni che la legano al proprio opposto.

La fase negativa si rivela dunque cruciale e si declina sotto un triplice profilo: nella fase astratto-intellettuale viene negata la concretezza della determinazione; nella fase dialettico-negativa, quella più propriamente dialettica, il negativo assume il volto della contraddittorietà originata dal processo di astrazione; infine, nella fase speculativa, la negazione si manifesta nella relazione negativo-oppositiva tra determinazioni opposte, riconosciuta ora come costituiva della struttura stessa della determinazione:

L'unico, per ottenere il progresso scientifico, - e intorno alla cui semplicissima intelligenza bisogna essenzialmente adoprarsi, - è la conoscenza di questa proposizione logica, che il negativo è insieme anche positivo, ossia che quello che si contraddice non si risolve nello zero, nel nulla astratto, ma si risolve essenzialmente solo nella negazione del suo contenuto particolare, vale a dire che una tale negazione non è una negazione qualunque, ma la negazione di quella cosa determinata che si risolve, ed è perciò negazione determinata²⁹³.

La negazione determinata, in cui trapela l'eco del non essere relativo teorizzato nel parricidio di Platone, ha un contenuto determinato:

Cotesta negazione è un nuovo concetto, ma un concetto che è superiore e più ricco che non il precedente. Essa è infatti divenuta più ricca di quel tanto che è costituito dalla negazione, o dall'opposto di quel concetto. Contiene dunque il concetto precedente, ma contiene anche di più, ed è l'unità di quel concetto e del suo opposto²⁹⁴.

Ciò grazie a cui il concetto «si spinge avanti», il motore che dunque garantisce il dinamismo al processo di auto-sviluppo del pensiero, è rappresentato dal negativo che il concetto *ha in sé* e in cui Hegel riconosce il «vero elemento dialettico del pensiero»²⁹⁵.

²⁹¹ G. W. F. HEGEL, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, versione del 1830, trad. it. *Enciclopedia delle Scienze filosofiche in compendio*, a cura di B. Croce, Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 18.

²⁹² L. ILLETERATI, P. GIUSPOLI, G. MENDOLA, *Hegel*, Carocci, Roma, 2015, p. 121.

²⁹³ G. W. F. HEGEL, *Wissenschaft der Logik*, 1812-16, trad. it. *Scienza della Logica*, a cura di A. Moni, Laterza, Roma-Bari, 1988, p. 36.

²⁹⁴ Ivi, p. 36.

²⁹⁵ Ivi, p. 38.

Il movimento innescato dall'impulso dialettico nelle determinazioni che si tolgono e superano grazie alla negazione determinata, consente al contenuto del pensiero di disporsi e articolarsi.

Mentre la dialettica platonica si limita, secondo Hegel, a «risolvere e confutare di per sé delle affermazioni limitate», quella di Kant, pur con le sue debolezze, sottolinea «la necessità della contraddizione appartenente alla natura delle determinazioni del pensiero»²⁹⁶.

Ma l'autentica valorizzazione della dialettica avviene solo nel pensiero speculativo di Hegel, capace di «comprendere l'opposto nella sua unità, ossia il positivo nel negativo»²⁹⁷.

Qui si inserisce l'innovazione adorniana che rappresenta probabilmente il suo apporto più originale e fecondo all'evoluzione del pensiero filosofico.

Nella *Dialettica negativa*, come abbiamo osservato, una denominazione positiva del vero è infatti impossibile e nella contraddizione la cosa manifesta proprio il suo opporsi al processo di identificazione, il suo essere dissonante con la forzatura imposta dal pensiero totalizzante.

La pretesa di dominio della ragione, e di conseguenza la violenza insita nel suo costrutto gnoseologico, può sciogliersi qualora prevalga l'umile consapevolezza di essere natura alienata²⁹⁸.

Secondo Cortella, mentre Horkheimer, già all'epoca della *Dialettica dell'Illuminismo*, è convinto che sia possibile un illuminismo positivo²⁹⁹, per Adorno la verità risulta invece dalla critica stessa, dalla capacità della negazione. Il processo di autoriflessione viene pertanto inteso come un processo di autonegazione che si fonda sulla negazione stessa³⁰⁰.

L'unica negazione praticabile è quella della negazione determinata, che muove dalle contraddizioni dell'oggetto. Una denominazione positiva del vero è infatti impossibile e questo depone a garanzia della verità stessa, esattamente come nel divieto biblico di farsi un'immagine di Dio e nell'impossibilità di pronunciarne il nome vive la speranza della non falsificazione del divino³⁰¹.

La sfida di riuscire a preservare il punto di vista diverso, nonostante esso risulti immanente al processo criticato, si avvale di una strumentazione dialettica che si ispira a quella hegeliana ma solo per quanto riguarda il suo tratto negativo.

Mentre infatti la dialettica hegeliana aggiunge al contenuto di partenza un'ulteriore determinazione, in quanto la negazione del concetto precedente è anche affermazione di un nuovo concetto, Adorno, attraverso la negazione determinata, pone in rilievo l'identità della cosa ma anche la non-identità del contenuto dei concetti, a causa della sovrapposizione di una identità falsa che il soggetto attua sull'oggetto.

La realtà diventa così una proiezione del mondo concettuale che, fagocitando il diverso, genera la contraddizione da cui sorge il vacillare della dialettica.

In questo vacillare si svelano contemporaneamente la costrizione identificante attuata dal pensiero e la voce della ribellione della cosa, unitamente all'irriducibile sporgenza dell'a-concettuale.

Cortella osserva opportunamente come la contraddizione non rappresenti la vera sostanza delle cose ma la rivelazione dell'incapacità del concetto di ricondurre l'oggetto al suo interno³⁰².

²⁹⁶ Ivi, p. 38. Cfr. KANT, *Critica della Ragion Pura*, cit., vol. II, p. 285.

²⁹⁷ HEGEL, *Scienza della Logica*, cit., p. 39.

²⁹⁸ L. CORTELLA, *Una dialettica della finitezza. Adorno e il programma di una dialettica negativa*, Meltemi, Roma, 2006, p. 21.

²⁹⁹ HORKHEIMER-ADORNO, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 8.

³⁰⁰ CORTELLA, *Una dialettica della finitezza*, cit., p. 25.

³⁰¹ Ivi, p. 26.

³⁰² Ivi, p. 51.

Nella contraddizione la cosa manifesta il suo opporsi al processo di identificazione e in questo affermare la sua non identità, la sua «dissonanza» con la forzatura imposta dal pensiero identificante svela, al negativo, la propria autentica essenza.

La dialettica negativa rappresenta allora quel pensiero che si auto-guarisce perché è in grado di pensare contro di sé senza buttarsi via, grazie a un processo affine alla mimesi artistica che, pur duplicando l'oggetto, lo mostra nella nudità delle sue laceranti contraddizioni.

La strategia critica attuata dalla *mimesis* assume dunque un doppio volto, concettuale (in cui consiste la dialettica negativa) ed estetico (esercitato dall'arte)³⁰³.

Cortella sottolinea come la dialettica negativa, in quanto esclusivamente tale, non costituisca l'approdo definitivo del pensiero, poiché l'apparire dell'assoluto, che abita la dimensione micrologica, coincide proprio con la fine della dialettica.

Mentre in Hegel la cosa conserva un'identità dialettica che consiste nell'unità di essa col suo opposto, per cui il principio di identità non viene mai messo in discussione, in Adorno la dialettica della disgregazione dissolve l'impianto stesso della concettualità, negando alla filosofia la speranza di potere ambire alla totalità³⁰⁴.

Il pensiero dialettico preserva però la libertà dell'individuo, definita da Adorno come la possibilità di essere altro da ciò che si è:

Eppure negli uomini non c'è nulla di meglio di quel carattere, la possibilità di essere un altro di quel che si è, mentre pure tutti sono incarcerati nel loro sé e così ne sono anche separati³⁰⁵.

Una libertà individuale che si pone come fondamento della libertà concessa all'altro da sé attraverso la «bella estraneità», ovvero la *schöne Fremde* di cui parla Eichendorff, vale a dire un tipo di vicinanza in cui permane sufficiente distacco per potere riconoscere al diverso la sua differenza senza cedere al desiderio dell'annessione.

L'autentica conciliazione, la pace cui ambisce Adorno, consiste proprio in quello stato di differenziazione senza potere, ove ciò che è differenziato partecipa dell'altro pur rimanendo se stesso³⁰⁶.

Tale rapporto capace di rispettare la differenza riflette l'aprirsi del pensiero identitario a una conoscenza che si configura in modo plurale, sotto forma di costellazione concettuale, restituita con integrità dal linguaggio.

La conoscenza dell'alterità e la conseguente irruzione dell'altro non scattano, dunque, per merito di una sola chiave ma in virtù di un grimaldello aperto da una vera e propria combinazione di numeri.

L'essere se stesso vive solo nella connessione, nel rapporto con l'altro da sé.

Nonostante il rilievo posto sul linguaggio e soprattutto sulla sua componente retorica, secondo Cortella manca però in Adorno una riflessione riguardante le capacità veritative della *Sprache* e questo rappresenta il problema non risolto della *Dialettica Negativa*³⁰⁷.

Il non identico è infatti sempre ciò che sta *al di là* del linguaggio e la dialettica incarna la *via negationis* come accesso all'assoluto.

³⁰³ Ivi, p. 61.

³⁰⁴ Ivi, p. 78.

³⁰⁵ TH. W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966, ora in *Gesammelte Schriften*, Band 6, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, trad. it. *Dialettica negativa*, a cura di C.A. Donolo, Einaudi, Torino, 1970, p. 267.

³⁰⁶ CORTELLA, *Una dialettica della finitezza*, cit., p. 112.

³⁰⁷ Ivi, p. 170.

Affiora a questo punto un'aporia finemente rilevata da Cortella: da una parte Adorno utilizza la dialettica negativa come se disponesse di risorse veritative a essa immanenti, dall'altra teorizza un sistema dell'identità onnipervasivo che avvolge sia la dialettica che il linguaggio³⁰⁸.

La soluzione consiste, secondo Cortella, nella «secolarizzazione della dialettica negativa»³⁰⁹, nel riconoscere cioè come identità e non-identità facciano entrambe parte del linguaggio il quale, se da una parte definisce e identifica, dall'altra, dovendo collegare i significati, è costretto a chiamare in campo il principio della non-identità e della connessione.

La dialettica, mostrandoci la verità immanente al linguaggio, il richiamarsi reciproco di identità/non identità, tornerebbe dunque ad essere la «logica del vero», non più del falso, una «logica del dire» e non più solo una «logica delle cose», come la immaginava Adorno.

Il non identico, nella sua duplice dimensione trascendente e immanente al linguaggio, si manifesta attraverso la via privilegiata del dialogo sotto tre diverse modalità: l'«incessante ridiscutibilità dei saperi», l'«irriducibilità del mondo ai nostri apparati linguistici e concettuali» e infine «l'inobiettività nel nostro partner comunicativo»³¹⁰, che incarna insieme il nostro limite ma anche la nostra possibilità, occasione per essere diversamente, per poterci progettare in modo nuovo grazie all'incontro comunicativo.

Il tema del linguaggio e il rapporto tra il linguaggio filosofico e quello musicale si rivelano cruciali anche nel *Beethoven* e nella *Teoria estetica*.

I primi appunti dell'*Ästhetische Theorie* risalgono al '56, mentre le successive stesure, iniziate nel '61, proseguono fino alla morte dell'autore che sopravviene prima del completamento di quell'opera che doveva costituire il testamento spirituale di Adorno.

Analogamente a quanto accade nel *Beethoven*, ci troviamo di fronte a un torso frammentario che in questo caso, per volontà dello stesso autore, viene erigendosi secondo un tipo di costruzione non lineare ma paratattica, organizzata, come accade nell'ultimo stile hölderliniano, in sezioni che si dispongono attorno a un centro e il cui significato complessivo si svela dall'insieme della costellazione³¹¹.

Idea strutturale suggerita dal contenuto stesso e che sarebbe stata decifrabile una volta conclusa l'elaborazione dell'opera³¹².

Il problema della forma e del suo rapporto dialettico con il contenuto³¹³ rappresenta il cuore pulsante della *Teoria estetica*, poiché è proprio attraverso l'autonomia della forma, intesa come organizzazione di parti non orientate a una specifica finalità, che l'opera d'arte può parlare al mondo reale divenendo un fatto sociale³¹⁴.

Per originare un nuovo ordine che non replichi la violenza esercitata dal sistema ma che sappia evocare un orizzonte utopico³¹⁵, l'arte contemporanea deve porsi come arte negativa, capace di

³⁰⁸ Ivi, p. 175.

³⁰⁹ Ivi, p. 178.

³¹⁰ Ivi, p. 182.

³¹¹ Nota dei curatori dell'edizione tedesca in ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 609.

³¹² Ivi, p. 610.

³¹³ «Lo scopo dell'arte non è formale, bensì contenutistico. tale però esso diviene solo in virtù della forma estetica. Se il centro della trattazione estetica deve essere la forma, l'estetica si fa però contenutistica col portare le forme a parlare» (ivi, p. 486)

³¹⁴ Sul carattere «doppio» delle opere d'arte, cfr. ivi, p. 382.

³¹⁵ «Ciascuna opera d'arte deve inconsapevolmente chiedersi se e come essa sia possibile come utopia: è una domanda formulata sempre e soltanto attraverso la costellazione degli elementi dell'opera» (ivi, p. 521). Costellazione utopica che si configura sempre come intreccio di esistente e inesistente (ivi, p. 389).

portare caos e scompiglio nell'ordine vigente. Una libertà che vive³¹⁶ attraverso i nessi e la configurazione formale dell'opera, dando voce a un contenuto che si esplica «non d'un sol colpo»³¹⁷ proprio grazie alla struttura formale, pur non esaurendosi completamente in essa.

La forma può infatti concepirsi come un contenuto sedimentato³¹⁸ grazie alla storia³¹⁹, immanente alle opere stesse, e alle interpretazioni che dell'opera sono state date nel corso del tempo.

Il contenuto di verità delle creazioni estetiche, ciò in cui consiste il loro spirito³²⁰, si svela dunque nell'apparire³²¹ delle immagini artistiche che rimandano solo a se stesse, pur riflettendo il movimento inesausto della storia.

Non è possibile però giungere a comprendere completamente e a risolvere l'enigma delle opere d'arte, il cui significato mantiene un fondo inesauribile di senso mai completamente afferrabile.

Questo aspetto di inafferrabilità³²² e imprevedibilità, reso possibile dall'abilità tecnica dell'artista che sa comporre con fantasia geniale³²³ elementi diversi tra loro, consente all'opera di porsi come negazione dell'ordine vigente, attuando un processo di spiritualizzazione³²⁴ che non dimentica l'elemento sensibile e la memoria del dolore³²⁵.

L'evolversi immanente delle creazioni estetiche innesca un processo ermeneutico infinito che invoca l'ausilio della riflessione estetico-filosofica, la sola capace di ricavare in modo mediato il contenuto di verità dell'opera d'arte³²⁶, attraverso una tensione gnoseologica³²⁷ che mira all'«estrapolazione dell'irrisolubile»³²⁸.

³¹⁶ «Viventi sono poi le opere in quanto parlanti, e in una maniera quale è negata agli oggetti agli oggetti naturali e ai soggetti che le fecero. Esse parlano in virtù della comunicazione di tutti gli elementi individuali che sono in loro» (ivi, p. 9).

³¹⁷ Secondo Adorno, «l'opera d'arte viene percepita adeguatamente solo come processo. Ma se la singola opera è un campo di forza, se è la configurazione dinamica dei suoi momenti, non meno lo è l'arte tutta quanta. Perciò questa va determinata solo nei suoi momenti, dunque mediatamente, non d'un sol colpo» (ivi, p. 503).
L'aspetto processuale dell'opera d'arte incarna il suo nucleo temporale, reso possibile dal rapporto dialettico tra le parti e il tutto (ivi, pp. 298-299).

³¹⁸ Ivi, p. 10.

³¹⁹ «Il contenuto delle opere d'arte può lecitamente chiamarsi storia. Analizzare le opere d'arte significa prendere coscienza della storia immanente una esse immagazzinata» (ADORNO, ivi, p. 145).

³²⁰ Ivi, p. 475.

³²¹ Ivi, pp. 136-137.

³²² «L'arte ha la verità essendo l'arte stessa apparenza di ciò che non ha apparenza» (ivi, p. 223).

³²³ Ivi, p. 289.

³²⁴ «Ciò per cui le opere d'arte, nel divenire manifestazione, sono più di quel che sono, è il loro spirito» (ivi, p. 147).

³²⁵ «L'espressione è il volto doloroso delle opere» (ivi, p.189). Più oltre: «Sarebbe da augurare che l'arte in un giorno migliore sparisse proprio del tutto piuttosto che dimenticasse il dolore che è la sua espressione e in cui la forma ha la sua sostanza» (ivi, p. 434).

³²⁶ Ivi, p. 216.

³²⁷ «L'arte tende alla verità, non è immediatamente verità; è in questo senso che la verità è il suo contenuto. L'arte è conoscenza attraverso il suo rapporto con la verità; l'arte stessa conosce la verità nel momento in cui quella si fa luce in lei» (ivi, p. 470).

³²⁸ Ivi, p. 218.

L'arte, dunque, «ha bisogno della filosofia, che la interpreta, per dire ciò che essa non può dire e che però può essere detto solo dall'arte, che lo dice tacendolo»³²⁹. In queste parole è racchiuso il senso del *tour de force* che Adorno affronta nel saggio su *Beethoven*.

³²⁹ Ivi, p. 123. La seconda riflessione, infatti, «afferra il modo di procedere, coglie il linguaggio dell'opera d'arte, ma mira alla cecità», poiché l'assurdità dell'opera va interpretata, e non sostituita con la chiarezza del senso» (ivi, p. 47).

Mittelpunkt

Mittelpunkt

I primi testi su Beethoven che Adorno abbozza, senza ancora coltivare l'idea di stendere una monografia, risalgono secondo Tiedemann³³⁰ al 1934; il progetto dell'opera si affaccia invece nel 1937 e le prime annotazioni vengono stese nella primavera-estate dell'anno successivo, subito dopo il trasferimento a New York, parallelamente alla redazione del saggio su *Wagner*.

Adorno continua a prendere appunti anche dopo la fine della guerra, una volta tornato a Francoforte, fino al 1956. Il lavoro poi si interrompe e l'anno successivo viene alla luce *Straniamento di un capolavoro* dedicato alla *Missa Solemnis*.

È proprio l'interpretazione della *Missa solemnis* a bloccare la prosecuzione del saggio, come confessa lo stesso autore nella prefazione ai *Moments Musicaux* (1964), in cui lo studio sul capolavoro sacro di Beethoven viene incluso.

L'aporia filosofica che impedisce il completamento dell'opera farà sì che il lavoro rimanga allo stato di frammento, nonostante poco prima della morte, nel 1969, Adorno indicasse il volume come uno degli otto libri che dovevano essere portati a termine.

Come sottolinea Tiedemann, che ha raccolto in un solo volume tutto ciò che Adorno ha annotato su Beethoven, l'opera «ha ancora più pesantemente il carattere di frammento che non ad esempio la sua *Teoria estetica*», definito «un grande frammento» rispetto al microcosmo di abbozzi che ci troviamo qui ad analizzare.

Gli appunti di Adorno sono in maggior parte scritti a scopo personale e a essi manca, secondo il curatore, «il senso di compiutezza, integrazione e perfezione»³³¹, caratteri peculiari di un'opera levigata dall'interpretazione critica, da Adorno stesso ritenuta fondamentale, come abbiamo visto a proposito delle raccomandazioni fatte a Benjamin.

Non rimane inoltre testimonianza di un progetto articolato complessivo, che probabilmente l'autore aveva in mente ma di cui non conserviamo traccia.

Ciò che ci resta è dunque una sorta di «diario sulle esperienze con la musica di Beethoven»³³², attraversate da fratture le cui ragioni e contraddizioni interne mi propongo di evidenziare.

Lo stato frammentario del saggio non dipende infatti da una scelta estetica, che caratterizza invece la produzione di Friedrich Schlegel e che Adorno adotta consapevolmente in *Minima Moralia*, e nemmeno dalla mancanza di tempo necessario per approdare a una elaborazione definitiva, come accade per la *Teoria Estetica* il cui *work in progress* agiva comunque all'interno di un progetto generale.

Nel caso del *Beethoven* l'autore dispone invece di ben trentacinque anni per dare una forma compiuta alle sue riflessioni e le contraddizioni insolubili cui accenna Tiedemann³³³ non costituiscono a nostro avviso una motivazione convincente per giustificare la mancata rielaborazione dell'ampio materiale raccolto, dal momento che nel pensiero adorniano la contraddizione e il ribaltamento dialettico, la frattura non conciliata e l'impossibilità della definizione affermativa dei contenuti sono considerati, al contrario, una conferma di profondità e valore dell'opera stessa, sia che si tratti di una creazione estetica sia che il costrutto intellettuale si presenti come frutto di riflessione filosofica.

³³⁰ TIEDEMANN, *Prefazione del curatore ad ADORNO, Beethoven*, cit., pp. VII e segg.

³³¹ Ivi, p. IX.

³³² *Ibidem*.

³³³ «Una soluzione delle difficoltà che la musica beethoveniana nel suo complesso, e non solo la *Missa*, presenta a un'interpretazione filosofica sembrava ad Adorno sempre più aporetica» (ivi, p. VIII).

Le aporie che attraversano il *Beethoven*, dunque, testimoniano non tanto una debolezza teoretica quanto una conferma che il saggio appartiene pienamente alla complessità dell'universo speculativo adorniano, per sua natura sfuggente alle maglie di un pensiero interpretante rigido e affermativo.

Si scivolerebbe allora in un errore ermeneutico, secondo la prospettiva adorniana, qualora si tentasse di conciliare tali contraddizioni per avanzare una sorta di ricomposizione del testo volto a portarlo in qualche modo a compimento.

Ciò che proporremo nella sezione successiva, *Restruktion*, sarà invece una schlegeliana «restruzione», frutto di uno sguardo mimetico capace di mettersi dalla parte dell'altro e di schiudere qualche spiraglio nel grimaldello della costellazione concettuale posta alla base del *Beethoven* partendo dall'analisi del materiale stesso contenuto nell'opera.

Ci ispireremo cioè alle teorie di Adorno per criticare e interpretare Adorno, adottando la prospettiva suggerita dalla dialettica negativa.

Le fratture inconciliate e inconciliabili che attraversano la galassia di frammenti adorniani si riveleranno, da una parte, conseguenza inevitabile degli strumenti teoretici utilizzati dall'autore, capaci di generare una rete concettuale emersa e sommersa di straordinaria pregnanza che ricostruiremo nei suoi tratti fondanti; dall'altra, tali incrinature rappresentano la condizione stessa di esistenza del saggio, che ci appare oggi come un sistema aperto in perenne evoluzione.

L'idea che vorremmo avanzare è cioè che con il *Beethoven* Adorno intuisca una nuova forma di riflessione critica, forse l'unica possibile, date le vertiginose tensioni che caratterizzano il linguaggio e la poetica beethoveniana.

La forma che presenta questo materiale, sorta di *open space* e laboratorio di un infinito *work in progress*, ricorda le sperimentazioni delle avanguardie musicali intorno al 1950, dopo l'apparizione dell'alea cageana che sconvolge il serialismo integrale praticato dai compositori di Darmstadt.

Un esempio particolarmente significativo lo offre Boulez in *Trope* e *Constellation-Miroir* (*Formanti* n. 2 e n. 3 della *Troisième Sonate*) con l'utilizzo dell'alea controllata. In questa e altre opere analoghe (si pensi anche al *Klaviestück* n. 11 di Stockhausen e ai capolavori orchestrali di Maderna), l'interprete viene coinvolto attivamente nella creazione dell'opera perché chiamato a scegliere tra una pluralità di percorsi esecutivi *predeterminata* dall'autore attraverso una serie di frammenti il cui ordine e la cui possibile omissione sono solo in parte prestabiliti.

Adorno fa un passo oltre: invita il lettore a inventare in modo *completamente* libero il suo percorso di ricomposizione dei frammenti, come accade ne *Le Livre* di Mallarmé³³⁴.

Il lettore-interprete diventa così l'autentico protagonista della *Restruktion* del testo.

Il saggio potrebbe essere dunque letto come un'opera d'arte e che Adorno intendesse in questo senso ognuna delle proprie creazioni filosofiche ce lo conferma il suo più stretto collaboratore e amico Horkheimer:

Egli (Adorno) non ha creduto di potere formulare la verità attraverso semplici risposte a semplici domande. La verità la si può esprimere di volta in volta solo in modi altamente differenziati. Ogni opera di pensiero doveva essere secondo il suo punto di vista un'opera d'arte, perciò in Adorno il linguaggio è molto più importante nella filosofia di quanto non venga ritenuto dalla maggior parte dei filosofi che insegnano oggi³³⁵.

Attraverso il linguaggio prende volto la forma dell'opera, che si mantiene sempre in rapporto dialettico con il contenuto:

³³⁴ Sulla centralità della poetica di Stéphane Mallarmé negli autori delle avanguardie musicali, cfr. I. STOIANOVA, *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXe siècle*, L'Harmattan, Paris, 2004.

³³⁵ M. HORKHEIMER, *M. Horkheimer über Th. W. Adorno. Ein Gespräch am 8 August 1969, aufgezeichnet von Bernhard Landau*, in *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, a cura di H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971, p. 19.

Lo scopo dell'arte non è formale, bensì contenutistico. Tale però esso diviene solo in virtù della forma estetica. Se il centro della trattazione estetica deve essere la forma, l'estetica si fa però contenutistica col portare le forme a parlare³³⁶.

Grazie a questo «parlare» dei frammenti emerge in superficie un volto sempre proteiforme dell'opera, sotto il quale si cela un enigma, un'ombra mai pienamente decifrabile.

Il volume su *Beethoven*, a nostro avviso, non si identifica con ciò che i frammenti portano alla luce ma risiede nel buio che li separa e che non si può dire ma solo ascoltare, simile al silenzio che ghiaccia le partiture di Webern.

Riteniamo che in questo libro nascosto, sfuggente come il segreto della sfinge, si celi la parte più autentica del saggio, espressione del pensiero non identificante e risultato della metodologia di ricerca introdotta dalla dialettica negativa.

Se la struttura dell'opera da una parte consente di evocare solo per negazione il contenuto più profondo, dall'altra si rivela straordinariamente fertile nella capacità di attivare poliedriche e virtualmente infinite ricostruzioni interpretative.

Ulteriormente astraendo, si può affermare che essa renda possibile il meccanismo stesso del processo ermeneutico, quell'alternarsi e improvviso balzare di nuove prospettive che mutano la forma della costellazione complessiva rivelandone la straordinaria, plastica flessibilità.

Tale mobilità architettonica è possibile in virtù dell'incrocio dialettico tra due assi ideologici profondamente radicati nella costruzione intellettuale adorniana.

Da una parte agisce la prospettiva forgiata dalla lunga consuetudine con Hegel, riletto secondo la lente critica della sociologia francofortese che lo interpreta come massimo esponente del pensiero identificante; lettura a propria volta totalizzante che si proietterà sull'interpretazione di Beethoven, creando una duplice ma estremamente feconda forzatura esegetica.

Dall'altra parte emerge, spesso inaspettata e folgorante, la via suggerita dalla micrologia di Benjamin, grazie alla quale l'Adorno compositore si lascia sorprendere dal materiale musicale che sta analizzando e lo lascia liberamente parlare, ricevendone intima illuminazione.

Questi due assi agiscono tra i frammenti come due campi magnetici che si alternano, contrappuntano, rovesciano, attraggono e respingono reciprocamente quasi fossero dei corpi celesti.

In tale relazione polare si rispecchia l'antagonismo dialettico che caratterizza il linguaggio di Beethoven, restituito, oltre che dai dettagli contenutistici, anche dalla forma stessa del saggio.

La riflessione estetica, cioè, si è a tal punto sciolta nel suo oggetto di indagine da assumerne la forma.

Grazie alla tensione generata dal doppio sguardo Hegel-Benjamin sbocciano le possibili letture dell'opera beethoveniana.

All'idea di possibilità Adorno associa, nella *Dialettica Negativa*, quella di libertà, intesa come opportunità di «essere altro da ciò che si è», ovvero disposizione al cambiamento, all'intuizione del nuovo e al rischio generato dall'ignoto.

La tensione etica diventa così volano di una tensione gnoseologica e da questo punto di vista il *Beethoven* può rappresentare il capolavoro teoretico di Adorno, non solo perché dallo scontro di sguardi affiora l'intuizione di un pensiero non identificante e perché, goetheanamente, l'osservazione filosofica si incrocia poliprospectivamente con quella di altre discipline, quali la musicologia e la sociologia, creando nuove costellazioni ermeneutiche; ma anche perché, giunta al proprio apice, la filosofia *diventa* essa stessa musica, articolandosi secondo le forme e la tecnica contrappuntistica che caratterizzano il linguaggio musicale, senza per questo rinunciare alla propria identità.

³³⁶ ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 486.

Facendo leva sul *trait d'union* costituito dalla forma si giunge così a intuire il nodo nevralgico del pensiero adorniano, quella *crux cordis* in virtù della quale le discipline si pongono dal punto di vista l'una dell'altra: lo scrivere musica diventa la realizzazione di un processo conoscitivo e il filosofare assume la forma di un gesto compositivo.

Ritornano alla mente le parole di Socrate nel *Fedone*:

Più volte nella vita passata veniva a visitarmi lo stesso sogno, apparendo ora in uno ora in un altro aspetto; e sempre mi ripeteva la stessa cosa: «O Socrate, diceva, componi ed esercita musica». E io, allora, quello che facevo, codesto appunto credevo che il sogno mi esortasse e mi incitasse a fare; e, alla maniera di coloro che incitano i corridori già in corsa, così anche me il sogno incitasse a fare quello che già facevo, cioè a comporre musica, reputando che la filosofia fosse musica altissima e non altro che musica io esercitassi³³⁷.

Ma la parte più significativa dell'irradiazione gnoseologica emanante dal testo si manifesta nel percorso interpretativo intrapreso dal lettore nel momento in cui tenta di effettuare la propria *Restruktion*.

Lo scontro con una lettura a tratti provocatoria, lo sforzo di comprensione dei nessi, spesso latenti o apparentemente assenti, la dissonanza innescata dalle contraddizioni, la conseguente ricerca di individuazione della loro fonte, la successiva presa di coscienza della complessità delle componenti originarie e della non componibilità di uno sguardo bipolare, sono alcune delle tappe di progressivo avvicinamento al testo, per ogni lettore costituzionalmente diverso.

L'aspetto più affascinante di questo percorso risiede nell'apparire e scomparire di sempre diverse prospettive interpretative e nella loro componibilità.

Contrappuntando criticamente la costellazione concettuale adorniana emergeranno infatti con maggiore chiarezza alcune intuizioni dell'autore che illuminano il sistema di frammenti in cui è articolato il testo. In questi sobbalzi del pensiero, recalcitrante alle forzature imposte dalla prospettiva identificante, traspare per negazione l'autentica visione adorniana di Beethoven, che vive nell'ombra.

Il mio scopo, in linea con la prospettiva ermeneutica auspicata dal pensatore francofortese, è quello di portare in luce questo sofisticato meccanismo dialettico e al tempo stesso di preservare quell'ombra nella sua intangibilità.

A ogni tesi avanzata dall'autore (il soggetto di una ideale fuga) si contrappone infatti un secondo soggetto, contenente affermazioni in cui Adorno pare contraddire se stesso; alla tensione generata da questa dissociazione rispondono uno o più controsoggetti, evocati proprio dalla riflessione sul testo adorniano, volti a porre in evidenza altri aspetti del tema affrontato che sono rimasti trascurati o sommersi, a propria volta dialetticamente rovesciabili, completati da transizioni e da divertimenti, ovvero libere rielaborazioni in cui vengono approfonditi frammenti delle argomentazioni precedenti.

La *Restruktion* che qui proponiamo è diversa da quella di qualsiasi altro interprete sia perché legata alla scelta solo di alcune possibili relazioni tra i numerosi nuclei concettuali presenti nel testo, sia perché concepita come una schlegeliana *diaskeuè*, ovvero manipolazione-interpolazione dell'opera, una sua riscrittura e ricomposizione secondo uno spirito del tutto nuovo.

³³⁷ PLATONE, *Fedone*, 60 e 61a.

Seconda parte

Restruktion - Diaskeuè

Seconda parte *Restruktion - Diaskeuè*

S.1 Soggetto 1: L'Arbeit tematico e la ribellione dello stile tardo

S.1.1 «La musica di Beethoven è la filosofia hegeliana»³³⁸

Nel frammento 24 del *Beethoven* Adorno espone sinteticamente il fondamento della propria ipotesi critica:

In un significato simile a quello secondo il quale esiste soltanto la filosofia hegeliana, nella storia della musica occidentale esiste soltanto Beethoven³³⁹.

Beethoven in sostanza si profila come «l'Hegel della musica» e tale analogia si declina secondo una doppia valenza, sociologica e concettuale.

Il linguaggio musicale di Beethoven, infatti, non solo esprime una società, quella borghese, di cui Hegel è il massimo rappresentante nella storia della filosofia, ma incarna anche esteticamente l'*Arbeit* concettuale descritto nella *Scienza della Logica*.

Fin dal 1939, data a cui risale il frammento 29, Adorno annota:

La musica beethoveniana presenta nella totalità della sua forma il processo sociale, e in modo tale che in ogni singolo momento, in altre parole ogni singolo processo produttivo individuale nella società diviene comprensibile soltanto in base alla sua funzione nella riproduzione della società come intera³⁴⁰.

A fondamento di tale osservazione vi è l'idea, di matrice francofortese, che le opere d'arte siano «la storiografia, a se stessa inconscia, della loro epoca»³⁴¹ e che la storia dello spirito, e quindi anche quella della musica, sia «un nesso autarchico di motivazioni in quanto la legge sociale produce la formazione di sfere schermate l'una nei confronti dell'altra», ma che, d'altra parte, «in quanto legge della totalità», essa viene però di nuovo alla luce «in ciascuna come la medesima» e «la sua concreta decifrazione nella musica è compito essenziale della sua sociologia»³⁴².

La lettura sociologica di Beethoven proposta da Adorno si sorregge dunque su un duplice impianto critico: da una parte viene ripreso il concetto hegeliano di Spirito, il quale si manifesta nella dialettica storica che prende coscienza di sé attraverso l'arte, la religione e la filosofia; dall'altra viene utilizzata la prospettiva francofortese, attenta a smascherare l'azione esercitata dal pensiero identificante all'interno della società e della produzione culturale.

La traduzione delle categorie artistiche in categorie sociali consente di interpretare l'opera di Beethoven da una parte come «il prototipo musicale della borghesia rivoluzionaria», autocoscienza della borghesia in ascesa, dall'altra come «il prototipo di una musica sfuggita alla tutela sociale

³³⁸ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 23.

³³⁹ Ivi, p. 17.

³⁴⁰ Ivi, p. 22.

³⁴¹ ID., *Teoria estetica*, cit., 307.

³⁴² Ivi, p. 68.

della borghesia, pienamente autonoma dal punto di vista estetico», in quanto essa «fa esplodere lo schema della docile corrispondenza di musica e società»³⁴³.

Riguardo al primo aspetto, la storia della grande musica borghese a partire da Haydn appare ad Adorno «la storia della fungibilità», in quanto all'interno del linguaggio che essa elabora, e che l'opera di Beethoven riflette in modo paradigmatico, «nulla di particolare è "in sé" ma «ogni cosa è soltanto in relazione al tutto»³⁴⁴.

Questo tratto identificante, in cui si manifesta la vocazione dominatrice della cultura illuministica di cui la società borghese è una delle più compiute espressioni, si accompagna anche all'anelito verso la libertà che pervade la musica beethoveniana, la quale riflette «l'affinità della totalità che si sviluppa dinamicamente»³⁴⁵.

Anche per Hegel il «vero è il tutto»³⁴⁶; per Adorno, invece, «il tutto è il falso»³⁴⁷.

Gli aspetti coercitivi del totalitarismo hegeliano-borghese contenuti nel ritratto a-concettuale della società borghese realizzato da Beethoven³⁴⁸ si colgono innanzitutto nella forma intesa come processo. L'unità beethoveniana si muove per contrasti, grazie alle contraddizioni tra i singoli elementi in cui si rifrangono i conflitti della società borghese in ascesa³⁴⁹, ma attraverso la «mediazione» tra questi elementi e «il compimento della forma globale», «i motivi in apparenza opposti reciprocamente vengono colti nella loro identità»³⁵⁰.

Oltre che nell'antagonismo tra i due temi della forma sonata, tale caratteristica si può cogliere anche nel principio della variazione:

La variazione in divenire, imitazione del lavoro sociale, è negazione determinata: essa produce incessantemente il nuovo e il potenziamento di fattori dati in origine, annientandoli nel loro aspetto quasi naturale, la loro immediatezza. Ma nel loro insieme queste negazioni - come nella teoria del liberalismo cui d'altronde la prassi sociale non corrispose mai - devono dare luogo a un'affermazione. La mutilazione, la frizione vicendevole che si hanno tra i singoli momenti, la sofferenza e il declino, sono equiparati a un'integrazione capace di dare a ogni momento singolo un senso attraverso il suo superamento³⁵¹.

Tale *work in progress* rifrange dunque la totalità del lavoro sociale, intesa come una «totalità critica», ovvero «una totalità della sottrazione» nella quale a ogni particolare del lavoro tematico viene tolto qualcosa «per amore della totalità», che viene poi successivamente negata³⁵².

L'*Arbeit* diventa così il *trait d'union* tra il lavoro tematico, il lavoro sociale e il lavoro concettuale.

³⁴³ ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., p. 250.

³⁴⁴ ID., *Beethoven*, cit., p. 56.

³⁴⁵ ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., p. 250.

³⁴⁶ G. W. F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, trad. it. *Fenomenologia dello Spirito*, a cura di V. Cicero, Bompiani, Milano, 2001, p. 69.

³⁴⁷ ADORNO, *Minima Moralia*, cit., p.40.

³⁴⁸ ID., *Beethoven*, cit., p. 68.

³⁴⁹ Ivi, p. 70.

³⁵⁰ Ivi, p. 22.

³⁵¹ ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., p. 251.

³⁵² ID., *Beethoven*, cit., p. 57.

Anche nel lavoro concettuale, infatti, sono presenti una fatica e uno sforzo paragonabili a quelli affrontati dal lavoro praticamente inteso³⁵³.

Uno degli scopi principali del volume, tanto da giustificare l'ipotizzato sottotitolo «filosofia della musica», doveva consistere proprio nella determinazione del rapporto di identità (e non di semplice analogia) che intercorre tra la musica di Beethoven e la logica concettuale di Hegel:

Il «gioco» della musica è il gioco con forme logiche come tali, quelle della posizione, dell'identità, della somiglianza, della contraddizione, del tutto, della parte, e la concrezione della musica è essenzialmente la forza con cui con cui queste forme si esprimono nel materiale, cioè nei suoni³⁵⁴.

Dunque la musica di Beethoven, oltre a incarnare l'autocoscienza della società borghese, di cui il compositore è «figlio»³⁵⁵, rifrange in sé il processo dialettico attraverso il quale la grande filosofia comprende e interpreta il mondo.

Ciò che pone in movimento il tutto è l'elemento motivico-tematico, nel quale l'analisi tecnica che analizza il linguaggio rinviene la «fatica» e il «lavoro del concetto» hegeliani³⁵⁶.

Tale identificazione è possibile, nonostante al linguaggio dei suoni manchi il *medium* del concetto, in quanto «la musica di Beethoven è immanente come la filosofia, generando se stessa»³⁵⁷.

Analogamente a quanto accade nella *Scienza della Logica*, i cui concetti si spiegano solo attraverso se stessi, anche le opere beethoveniane sono interpretabili infatti come dei *tour de force*, una *creatio ex nihilo*, e proprio in tale aspetto risiede il nesso più profondo tra queste creazioni e l'idealismo assoluto di Hegel³⁵⁸.

Un'intuizione su cui Adorno ritornerà nella *Teoria estetica*:

con non minor rigorosità si potrebbe mostrare in Beethoven la paradossalità di un *tour de force*: il nulla diviene qualcosa: è la prova estetico-corposa dei primi passi della logica hegeliana³⁵⁹.

Spingendo la propria intuizione alle estreme conseguenze, Adorno giunge ad affermare che la musica di Beethoven da un lato si presenta come mimesi del giudizio, e quindi del linguaggio, mentre dall'altra revoca la logica giudicante e incarna «la logica della sintesi priva di giudizio»³⁶⁰, poiché conosce «una sintesi di altro tipo, una sintesi che si costruisce puramente a partire dalla costellazione non da predicazione, subordinazione, sussunzione dei suoi elementi»³⁶¹.

Concetto ripreso anche nella *Teoria Estetica*, in cui si sottolinea come le opere d'arte siano «analoghe» al giudizio, in quanto sintesi, ma come tale sintesi sia «priva di giudizio» poiché «di

³⁵³ ID., *Drei Studien zu Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963, trad. it. *Tre studi su Hegel*, a cura di F. Serra, Il Mulino, Bologna, 2014, p. 52. Come osserva BODEI, Adorno ha spesso rilevato l'analogia esistente in Hegel tra «lavoro» e «spirito» (R. BODEI, *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel*, Il Mulino, Bologna, 2014, nota 78, p. 284).

³⁵⁴ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 18.

³⁵⁵ Ivi, p. 70.

³⁵⁶ Ivi, p. 19.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ Ivi, p. 21.

³⁵⁹ ID., *Teoria estetica*, cit., p. 181.

³⁶⁰ ID., *Beethoven*, cit., p. 19.

³⁶¹ Ivi, p. 18.

nessuna opera d'arte si potrebbe dichiarare che cosa essa giudica, nessuna è un cosiddetto enunciato»³⁶².

La verità prodotta da questa sintesi priva di giudizio non è dunque apofantica e può essere definita «come il momento in cui la musica coincide con la dialettica»³⁶³.

Questo è il punto nodale su cui si innesta la centralità del ruolo svolto dal linguaggio, che in Beethoven coincide, secondo Adorno, con la tonalità, «roccia originaria borghese» in cui è circoscritto «il contenuto sociale di Beethoven»:

Capire Beethoven significa capire la tonalità. Essa non è solo il fondamento della sua musica come «materiale» ma è il suo principio, la sua essenza: la sua musica esprime il segreto della tonalità e le limitazioni poste con la tonalità gli sono proprie - e nel contempo sono i propulsori della sua produttività³⁶⁴.

La tonalità fonda la logica discorsiva del linguaggio³⁶⁵ poiché grazie a essa è possibile creare dei «nessi»:

il movente che spinge il dettaglio oltre se stesso è sempre l'esigenza da parte della tonalità del dettaglio successivo per realizzare se stessa. A quest'ordine obbediscono sempre ulteriori macro-sfere formali³⁶⁶.

Analizzeremo in seguito (S.3.1) come la tonalità, in quanto «preghiera secolare della classe borghese»³⁶⁷, rappresenti una delle modalità in cui si esprime il pensiero identificante, ma osserviamo come fin da subito Adorno richiami la necessità di considerare la tonalità in modo dialettico:

La tonalità in Beethoven deve essere presentata in maniera del tutto dialettica, come «razionalizzazione» nel doppio significato che essa soltanto rende possibile la costruzione - anzi costituisce il principio stesso di costruzione - e che oppone resistenza alla costruzione, assume un certo carattere repressivo, forzato³⁶⁸.

S.1.2. «Il suono messo a nudo»

Il ribaltamento dialettico dei propri assunti teorici è attuato dallo stesso Adorno nell'analisi delle opere appartenenti allo stile tardo, in cui viene posta in discussione la possibilità di concepire la musica come puro divenire³⁶⁹ e il riflesso che ciò comporta nella logica discorsiva del linguaggio:

La chiave per comprendere l'ultimo Beethoven consiste probabilmente nel fatto che in questa musica la presentazione della totalità come già compiuta divenne insopportabile per il suo genio critico. La via materiale presa da questa consapevolezza all'interno della musica di Beethoven è quella della contrazione. La tendenza di sviluppo in quelle composizioni di Beethoven che precedono il vero e proprio stile tardo è una tendenza opposta al principio della transizione. La transizione viene sentita come banale,

³⁶² ID., *Teoria estetica*, cit., p. 209.

³⁶³ ID., *Beethoven*, cit., p. 18.

³⁶⁴ Ivi, p. 75.

³⁶⁵ Ivi, p. 76.

³⁶⁶ Ivi, p. 75.

³⁶⁷ Ivi, p. 227.

³⁶⁸ Ivi, p. 80.

³⁶⁹ Ivi, p. 21.

come «inessenziale», cioè la relazione tra elementi disparati a una totalità che li tiene insieme è sentita come puramente convenzionale, data, e come non più stabile³⁷⁰.

L'ultimo stile, che per Adorno comprende in senso stretto gli ultimi quartetti per archi, le *Variazioni Diabelli* e le *Bagattelle* op. 126, rivela dunque il fallimento del Beethoven «classico» lasciando affiorare la consapevolezza del limite che accompagna il movimento immanente del concetto, ovvero «la non verità aprioristica del cominciare»³⁷¹.

In questa «non riuscita» si rivela però l'autentica «grandezza» insita nell'ultima produzione:

Le opere d'arte di rango più elevato si differenziano dalle altre non per la riuscita - che cosa è mai riuscito? - bensì per la modalità della loro mancata riuscita. Infatti sono quelle i cui problemi sono posti in modo estetico-immanente e sociale (le due cose coincidono nella dimensione di profondità) in modo tale che devono per forza fallire, mentre il fallimento delle opere minori resta casuale, questione della mera incapacità soggettiva. Un'opera d'arte è grande quando il suo fallimento contrassegna antinomie oggettive. Questa è la sua verità e la sua «riuscita»: scontrarsi con il proprio limite. Rispetto a ciò ogni opera d'arte che non lo raggiunge e riesce è fallita. Questa teoria rappresenta la legge formale che determina il passaggio dal Beethoven «classico» a quello tardo, e in modo tale che il fallimento insito oggettivamente in quello viene scoperto da questo, elevato ad autocoscienza, purificato dall'apparenza della riuscita e proprio in tal modo elevato a riuscita filosofica³⁷².

Alla radice dei mutamenti stilistici che caratterizzano le opere tarde vi sarebbe secondo Adorno l'espansione della «tipologia estensiva» della *Zeit*³⁷³, ovvero di un tempo non più dominato ma «rappresentato».

La maglia dell'elaborazione tematica si allenta e il processo musicale non viene più inteso come *Entwicklung*, bensì come «accensione tra estremi che non sopportano più nessun centro sicuro e armonia derivante dalla spontaneità».

Ciò comporta uno sfaldamento del tessuto e la presenza di una maggiore frammentazione dovuta al ridimensionamento della *duchbrochene Arbeit* (definita da Tiedemann «disseminazione tematica»)³⁷⁴, uno dei pilastri del Beethoven di mezzo.

Anche la prospettiva armonica muta rispetto a quella del Beethoven maturo poiché il baricentro tonale viene reso instabile dall'idiosincrasia per la tonica allo stato fondamentale, i temi, frequentemente finalizzati al contrappunto, sono spesso esposti in tonalità molto lontane tra loro e «i medesimi accordi dicono sempre la stessa cosa», esprimendo «il sempreuguale» senza più ricorrere a mediazioni estetiche³⁷⁵ (ed è questo un punto chiave dell'interpretazione sociale di Adorno).

I fulcri armonici entrano in conflitto con quelli ritmici a causa di sincopi e *sfz*, usati da Beethoven come «un passaggio rapidissimo di correnti» che attraversano le convenzioni³⁷⁶; le stesse modulazioni indugiano e procedono per salti senza ricorrere a transizioni, secondo uno stile che ricorda le intuizioni visionarie di Schubert³⁷⁷.

³⁷⁰ Ivi, p. 24.

³⁷¹ Ivi, p. 9.

³⁷² Ivi, pp. 145-146.

³⁷³ Ivi, p. 134. Per un approfondimento della tipologia estensiva, cfr. il paragrafo S.2.1.

³⁷⁴ «Disseminazione tematica, tecnica compositiva tipica del classicismo viennese, secondo la quale un tema o una melodia vengono ripartiti in motivi o singole note affidate alle diverse voci o strumenti» (TIEDEMANN, nota 21 p. 192 in ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 192).

³⁷⁵ Ivi, p. 219.

³⁷⁶ Ivi, p. 190.

³⁷⁷ Ivi, p. 138.

Adorno giunge perfino a ipotizzare la morte dell'armonia che, pur rimanendo nell'ambito della tonalità³⁷⁸, si contrae e acquista sempre più il carattere di exteriorità, soprattutto negli ultimi quartetti per archi, andando contro le categorie dell'idealismo³⁷⁹.

Dalla disgregazione³⁸⁰ si generano *open-works* (il portare a termine l'opera appare ora «futile»³⁸¹) caratterizzate dalla ripresa di formule retoriche:

Così, nell'ultimo Beethoven, le convenzioni divengono espressione nella nuda rappresentazione di se stesse. A tale scopo serve la limitazione del suo stile, più volte notata: essa non intende tanto depurare il linguaggio musicale dalle formule retoriche, ma piuttosto depurare le formule retoriche dall'apparenza del loro soggettivo autocontrollo. La formula retorica liberata, staccata dalla dinamica parla di sé, ma soltanto nel momento in cui la soggettività, dileguandosi, passa attraverso di essa e la illumina improvvisamente con la sua intenzione; da qui i crescendo e i diminuendi che, apparentemente in modo indipendente dalla costruzione musicale, la scuotono spesso nell'ultimo Beethoven³⁸².

Il conflitto tra «la monodia, l'unisono, la formula retorica significativa» e la polifonia che vi si sovrappone è attuato dalla soggettività «che unisce forzatamente gli estremi, che carica con le sue tensioni la polifonia messa alle strette, la spezza nell'unisono e si dilegua, lasciando dietro a sé il suono messo a nudo»³⁸³.

La formula retorica assume allora un valore cruciale in quanto simboleggia «il monumento di quanto è stato», la stessa soggettività che, dopo essere esplosa urtando «contro le pareti dell'opera», rimane infine «pietrificata».

Nelle interruzioni improvvise delle cesure «l'opera tace» e, abbandonata a sé, «rivolge all'esterno il suo vuoto» attendendo il frammento successivo, «inchiodato» al suo posto dalla soggettività.

È infatti il soggetto creatore che ordina la successione e la costellazione dei frammenti il cui segreto «non si lascia evocare se non nella figura che essi creano insieme»³⁸⁴.

Emerge chiaramente in queste riflessioni l'influenza esercitata dalla prospettiva benjaminiana.

Si assiste così allo strano contrasto tra l'oggettività del «paesaggio in sfacelo» e la soggettività della «luce in cui esso si accende».

Una dissociazione che non conosce sintesi armonica e che incarna il concetto di «catastrofe», nel doppio senso di capovolgimento e di scioglimento dell'intreccio, ovvero di manifestazione della contraddizione originaria solo ora portata a piena autocoscienza.

In alcuni capolavori, come per esempio nel *Quartetto* op. 127, considerato da Adorno tra le opere più difficili ed enigmatiche dell'ultimo stile, la soggettività arriva a far sparire le tracce di sé.

Il linguaggio musicale risulta «spoglio», «immediato», sembrano sparire addirittura «le tracce della composizione», come se l'opera non fosse più composta, nell'estremo tentativo di eliminare il soggetto in quanto creatore e di concepire la musica come «immagine di un automovimento»³⁸⁵.

³⁷⁸ Ivi, p. 266.

³⁷⁹ Ivi, p. 218.

³⁸⁰ Ivi, 263.

³⁸¹ Ivi, p. 193.

³⁸² Ivi, p. 178.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ Ivi, p. 179.

³⁸⁵ Ivi, p. 215.

Lo stile tardo incarna dunque il goetheano graduale «recedere dall'apparire»³⁸⁶ e «l'autocoscienza della nullità dell'individuale, dell'esistente», svelando la contiguità delle ultime opere con la morte³⁸⁷.

CS. 1-2 Beethoven e lo stile classico

CS.1 La logica del lavoro tematico

Le contrapposizioni adorniane celano un non-detto, una zona d'ombra che, in linea con la stessa concezione dialettico-negativa dell'autore, vorremo almeno in parte contribuire a estrarre.

Preme evidenziare due inclinazioni di prospettiva che rivelano come l'analisi adorniana di Beethoven, qualora agisca attraverso le categorie filosofiche, scivoli essa stessa nella trappola tesa dal pensiero identificante.

Adorno contraddice innanzitutto i propri assunti teorici nel momento in cui cerca di spiegare l'opera di Beethoven servendosi di lenti teoretiche che non appartengono all'immanenza dell'opera d'arte.

Rileggiamo questo passo cruciale della *Teoria Estetica*:

Il contenuto di verità di un'opera ha bisogno della filosofia. Soltanto in esso la filosofia converge con l'arte e si spegne in lei. La via per arrivarvi è quella della riflessione sull'immanenza delle opere, non l'applicazione esteriore di filosofemi. Il contenuto di verità delle opere deve essere severamente distinto da qualunque filosofia insufflatavi non importa se dall'autore o se dal teorico³⁸⁸.

Adorno intraprende, è vero, la propria analisi traendo spunto dalla riflessione su alcuni dettagli tecnici delle composizioni beethoveniane, valorizzando quindi l'«immanenza» dell'oggetto estetico, ma lo sguardo interpretante solo in parte si rivela puro, volto cioè unicamente ad ascoltare e a indagare le proprietà costitutive dell'opera, senza sovrapposizioni teoriche eteronome.

Lo scopo recondito dell'approfondimento analitico adorniano sembra essere infatti prevalentemente quello di rinvenire nel linguaggio compositivo beethoveniano un riflesso della logica hegeliana e dei meccanismi produttivi della società borghese.

Agisce alla base cioè il presupposto che l'opera d'arte sia un prodotto del proprio *Zeitgeist* e che rifranga inevitabilmente nelle proprie fibre le contraddizioni sociali e le strutture concettuali del contesto a cui appartiene. Il gesto ermeneutico utilizza quindi gli strumenti tecnici per portare alla luce tali connessioni, venendo a confermare un'ipotesi teorica che si rivela dunque tautologica.

A complicare questa prospettiva contribuisce un ulteriore fraintendimento.

Adorno non solo utilizza la filosofia hegeliana per rileggere le opere di Beethoven, applicando dei «filosofemi» che forzano l'interpretazione del prodotto artistico, ma a propria volta distorce la filosofia di Hegel, valendosi dunque di uno strumento critico che risulta doppiamente eteronomo rispetto all'oggetto estetico.

Bertinetto ha evidenziato con chiarezza la duplice natura, filologica e filosofica, del fraintendimento adorniano.

Nelle *Lezioni di Estetica* curate da Hotho nel 1835 appare un riferimento al dispiegarsi temporale della musica legato alla logica armonica che è stato utilizzato da Adorno, come da altri interpreti, per istituire un'analogia con il principio di sviluppo che caratterizza il comporre beethoveniano:

³⁸⁶ Ivi, p. 262.

³⁸⁷ Ivi, p. 224.

³⁸⁸ ID., *Teoria Estetica*, cit., p. 573.

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 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 mutamento³⁸⁹.

Questo passo, secondo Bertinetto, «è (con tutta probabilità) il risultato delle manipolazioni testuali dell'allievo di Hegel Heinrich Gustav Hotho» che «intervenne pesantemente sul testo hegeliano, facendo scrivere a Hegel anche cose che non aveva detto e che, come sostengono, a ragione, alcuni interpreti, Hegel non avrebbe potuto dire, se non a pena di evidenti contraddizioni teoretiche»³⁹⁰. Nonostante venga ancora attribuita erroneamente a Hegel l'idea di una logica dialettica applicata alla musica³⁹¹, sembra ormai assodato che il passo incriminato sia spurio, come attesta la sua assenza da tutti i quaderni degli studenti dei corsi hegeliani a nostra disposizione³⁹². Se si confronta il testo delle *Lezioni di estetica* pubblicate da Hotho con gli appunti presi da Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler nell'estate 1826³⁹³, non compare nel quaderno di von Kehler il paragone tra la logica dei concetti e la “logica” del lavoro tematico:

³⁸⁹ G.W.F. HEGEL, *Ästhetik*, trad. it. *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino, 1997, pp. 1036-1037.

³⁹⁰ A. BERTINETTO, *Hegel e Beethoven? Note su un fraintendimento*, in MICHIELON, *Die Klage des Ideellen*, cit., p. 90.

³⁹¹ Cfr. A. BOWIE, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

³⁹² BERTINETTO, cit., p. 91. 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*, Bulzoni, Roma, 2000, pp. 175-178.

³⁹³ 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*, Fink, München, 2004.

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 teorici, 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 melodia³⁹⁴. Elementi, questi sì, che si ritrovano tutti anche nell'edizione di Hotho³⁹⁵.

In nessun altro quaderno di appunti degli allievi hegeliani figura dunque il parallelismo tra sviluppo armonico e sviluppo filosofico messo in rilievo da Hotho, come confermano gli studi di Oliver e Vizzardelli³⁹⁶.

Non è detto però che Adorno fondi la propria intuizione su tale passo, per altro decisivo, dell'*Estetica* hegeliana.

Alla radice del parallelismo istituito da Adorno tra Hegel e Beethoven agiscono anche presupposti teorici che fanno riferimento soprattutto alla *Fenomenologia* e alla *Scienza della Logica*, rilette attraverso la filosofia critica francofortese.

Da un lato, come osserva Bertinetto, Adorno fraintende «la concezione hegeliana del rapporto tra arte e filosofia» e la stessa estetica musicale hegeliana, quando considera il «gioco» della musica un gioco di «forme logiche» la cui sintesi non è quella predicativa del giudizio ma quella «che si costituisce puramente a partire dalla costellazione» («aus der Konstellation»)³⁹⁷.

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 riassume in una sintesi superiore»³⁹⁸. L'immediato risulta pertanto come un'astrazione, in quanto il «particolare è nullo» e «i singoli momenti sono anche alienati gli uni rispetto agli altri»³⁹⁹; invece lo «spirito», la mediazione incessante, rappresentano «il tutto come forma»⁴⁰⁰:

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 sono in contraddizione tra loro e si superano nel tutto⁴⁰¹.

Bertinetto, appoggiandosi a Bowie⁴⁰², sottolinea come per Adorno la sintesi totalizzante e il togliimento/superamento hegeliano costituiscano «l'aspetto "politicamente" pericoloso sia dell'opera musicale di Beethoven sia dell'opera filosofica di Hegel» e come a tale dialettica affermativa il filosofo francofortese «opponga la dialettica negativa del suo pensiero e lo scardinamento della tonalità messo in opera da Schönberg», evidenziando l'equazione: «Beethoven sta a Hegel come Schönberg sta ad Adorno»⁴⁰³.

³⁹⁴ Ivi pp. 574-577.

³⁹⁵ BERTINETTO, cit., p. 92.

³⁹⁶ Cfr. anche A. P. OLIVIER (op. cit.) e Y. ESPÍÑA, *La razón musical en Hegel*, Eunsa, Pamplona, 1996.

³⁹⁷ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 19.

³⁹⁸ BERTINETTO, cit., p. 93.

³⁹⁹ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 22.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 19.

⁴⁰¹ Ivi, p. 23.

⁴⁰² BOWIE, cit., p. 125.

⁴⁰³ BERTINETTO, cit., p. 94.

Equazione che «funziona splendidamente per giustificare la propria posizione filosofica» ma che «comporta un'indebita generalizzazione rispetto ai significati della musica di Beethoven», oltre a essere «del tutto fuorviante per quel che concerne Hegel»⁴⁰⁴.

Il quale, alla domanda di Felix Mendelssohn-Bartholdy, che gli chiedeva se si poteva parlare di «logica musicale», in una lettera del 30 giugno 1829 rispondeva che si trattava di un'analogia infondata. Mentre infatti la logica speculativa è stringente, quella musicale non presenta questo tratto di necessità, dato che diversi compositori possono articolare diversamente uno stesso tema, piegando il rigore logico alle esigenze espressive della musica⁴⁰⁵.

Inoltre il filosofo svevo, appassionato cultore del genio rossiniano, come osserva Bertinetto, ritiene che l'essenza della musica risieda soprattutto nella melodia mentre l'armonia, considerata nel suo astratto isolamento, costituisce una sorta di elucubrazione intellettualistica.

L'interpretazione esposta nel *Beethoven* appare dunque molto articolata, un gioco di specchi in cui si intrecciano numerose componenti che formano tra loro una costellazione complessa.

Entrando in contraddizione rispetto alla propria concezione estetica e filosofica, che rifugge da sovrapposizioni ideologiche proiettate eteronomamente sul prodotto artistico, Adorno attiva ulteriori forzature poiché da una parte fraintende la teoria estetica hegeliana sia da un punto di vista filologico che strettamente filosofico e dall'altra utilizza fuori dal proprio contesto gnoseologico l'*Arbeit* concettuale esposto nella *Scienza della Logica*, avvalendosene come strumento euristico per individuare nell'elaborazione tematica beethoveniana l'espressione del sistema produttivo e culturale della società borghese, come lo stesso autore esplicita chiaramente in questo testo del '29:

La musica beethoveniana presenta nella totalità della sua forma il processo sociale, e in modo tale che ogni singolo momento, in altre parole ogni processo produttivo individuale nella società diviene comprensibile soltanto in base alla sua funzione nella riproduzione della società come intera⁴⁰⁶.

Vorremmo in particolare sottolineare - ed è un aspetto lasciato da Bertinetto un po' in secondo piano - che la lettura filosofica adorniana, passando attraverso l'indagine tecnico-compositiva, a propria volta forgiata dalle teorie sulla morfologia musicale di ascendenza hegeliana⁴⁰⁷, è finalizzata a confermare tesi sociologiche innestate nella critica dell'illuminismo elaborata dalla scuola francofortese, tesi che si rivelano dunque come il presupposto teoretico sotteso all'intero processo ermeneutico.

Ma gli studi dedicati al tardo stile rivelano un'ulteriore componente interna alla medesima costellazione, quella benjaminiana, attenta alle illuminanti fratture e destrutturazioni che attraversano le ultime opere e che pongono in crisi non solo l'eroismo affermativo del Beethoven classico ma lo stesso impianto esegetico adorniano.

Si spezzano infatti le maglie tese dalle categorie ideologiche, saltano in aria i «filosofemi esteriori» imposti da Adorno al linguaggio musicale e il suo pensiero, alimentato dalla straordinaria padronanza tecnica e dal talento compositivo cresciuto sotto l'ala berghiana, si pone direttamente in ascolto del materiale musicale facendosi interprete delle straordinarie visioni che emergono dalle lacerazioni che attraversano i capolavori tardi.

Nella dissoluzione del linguaggio e nella capacità di evocare l'ombra del vero senza mai esaurirne la complessità attuata dall'ultimo Beethoven, Adorno, attraverso la lezione di Benjamin, scopre

⁴⁰⁴ Ivi, p. 94.

⁴⁰⁵ Cfr. OLIVIER, cit., p. 57.

⁴⁰⁶ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 22.

⁴⁰⁷ Cfr. a tale proposito l'esauriente contributo di BORIO, *L'impronta della filosofia hegeliana sulla teoria della forma musicale del XIX secolo*, cit., pp. 113-128.

quanto il compositore tedesco non solo abbia ereditato e utilizzato lo stile consegnatogli dalla tradizione haydniano-mozartiana ma anche quanto lo abbia profondamente innovato e trasformato, considerando il linguaggio della classicità viennese solo come un materiale di partenza.

Scopre in fondo l'*Erinnerung* di Hegel, intesa come conservazione dell'esperienza precedente che è insieme raccoglimento prima del balzo in avanti, grazie alla capacità del singolo di rientrare in sé dopo l'alienazione (*Entäußerung*) e di rinnovare creativamente il patrimonio culturale acquisito.

Lo stesso Adorno, nel rielaborare la molteplicità di spunti offerti dall'ampiezza della propria formazione, attua il rimando reciproco tra pensieri, il procedere a zig-zag e l'*intentio obliqua* realizzata dall'*Erinnerung*, così simile dall'anamnesi platonica⁴⁰⁸.

Scopre soprattutto, nella logica della disgregazione che spezza i profili delle opere appartenenti allo stile tardo beethoveniano, le radici fondative della propria concezione dialettica negativa.

CS. 2 La logica della disgregazione

In realtà Beethoven sovverte contenuti e forme dello stile classico ben prima di giungere agli esiti estremi cui approda lo stile tardo.

Si pensi a un'opera emblematica dello stile eroico, la *Sinfonia* n.3, ove l'enfasi dell'affermatività si rivela invece potente critica del linguaggio borghese proprio dove appare esaltarlo trionfalmente.

Il concetto di negazione inteso «come un qualcosa che spinge oltre» si attua nel tessuto dell'*Eroica* come «interrompersi di linee melodiche, prima che esse si sviluppino in sé in un qualcosa di finito, in sé compiuto, per spingerle oltre nella figura successiva»⁴⁰⁹.

Anche l'inserimento del tema nuovo nello sviluppo del primo movimento è interpretato come un'anticipazione della decomposizione attuata dallo stile tardo⁴¹⁰, un atto di libertà del soggetto che realizza la forma facendola saltare ponendosi come «compimento e critica della totalità borghese»⁴¹¹.

Nel saggio su *Mahler* Adorno approfondisce ulteriormente questo aspetto con la massima chiarezza:

In Beethoven il nuovo tema viene in aiuto allo svolgimento, che è con ragione ipertrofico, come se questo non fosse più in grado di ricordarsi esattamente dell'esposizione, trascorsa ormai da tanto tempo. Eppure non sorprende affatto, e anzi si presenta come se fosse già preparato e ben conosciuto: non a caso gli analisti hanno sempre cercato di farlo derivare dal materiale dell'esposizione. Il principio classicistico della sinfonia dispone di una varietà definita e in sé conclusa così come la poetica aristotelica si basa sulle tre unità, e il nuovo tema ne compromette il principio di economia che è quello di ridurre tutti gli eventi musicali a un minimo di elementi, secondo un assioma di integrità che la musica integrale ha sempre fatto proprio⁴¹².

Lo stesso dualismo tematico viene posto in discussione a causa della frammentazione cui è sottoposto il secondo gruppo tematico nell'esposizione del primo movimento. Spezzato tra una prima parte, esposta a b. 57, e una seconda, enunciata a b. 83, il secondo tema viene infatti depotenziato e ridotto a un semplice «gesto della forma»⁴¹³.

⁴⁰⁸ PLATONE, *Menone*, 73C . Cfr. a questo proposito, BODEI, *La civetta e la talpa*, cit., nota 85 p. 221.

⁴⁰⁹ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 31.

⁴¹⁰ Ivi, p. 99.

⁴¹¹ Ivi, p. 98.

⁴¹² ID., *Mahler*, cit., p. 203.

⁴¹³ ID., *Beethoven*, cit., p. 149.

Anche se poi sarà proprio questo «canto tralasciato» a rendere necessario l'inserimento del tema nuovo nello sviluppo, confermando la forza racchiusa nell'immanenza della forma⁴¹⁴, capace di annullare il tratto improvvisativo e potenzialmente eversivo racchiuso nella *fantasia section* del *development*⁴¹⁵.

Ci preme sottolineare però come la logica della disgregazione rappresenti un tratto costitutivo del comporre beethoveniano e come essa agisca fin dalla *Sonata* op. 2 n.1, lavoro giovanile con cui si inaugura il catalogo sonatistico.

Nota come la “piccola *Appassionata*”⁴¹⁶, di cui anticipa l'agghiacciante intuizione nichilistica, questa prima *Sonata* nella «fatale» tonalità di fa minore⁴¹⁷, si rivela, nella sua essenzialità e sobrietà⁴¹⁸, un capolavoro costruttivo che già delinea profeticamente, *in nuce*, tutte le caratteristiche compositive dello stile beethoveniano.

Le due misure iniziali del primo tema⁴¹⁹ dell'*Allegro* rappresentano il serbatoio da cui derivano non solo i principali soggetti motivici del movimento ma anche il materiale che caratterizza l'intera *Sonata*, proprio come avverrà nell'op.57, anch'essa composta nella stessa tonalità.

L'inquietudine si manifesta fin da subito nell'articolazione del soggetto principale, composto da gruppi di 2+2+4 misure, ove l'ultima frase, pur essendo più lunga, risulta formata da unità più brevi (1+1+2)⁴²⁰, imponendo un'accelerazione seguita da corona.

Il materiale tematico consta di tre elementi: a) l'arpeggio ascendente anacrusico, in cui riecheggia la drammaticità del primo tempo della *Sonata* in do minore KV 457 e dell'ultimo movimento del Concerto K 466 di Mozart; l'intervallo di sesta minore (do-la bemolle) che ne delimita i confini, rappresenta, trasformato in sesta maggiore, la testa tematica del secondo movimento e del Trio del Minuetto; b) la terza minore discendente, arabescata da una terzina e caratterizzata da un ritmo puntato che sembra frenare il senso di caduta con cui si compensa simmetricamente la spinta ascensionale dell'arpeggio di triade; c) gli accordi della mano sinistra, una sorta di ostinato che funge da piano di riferimento su cui gli altri elementi motivici erigono le loro volumetrie.

Il secondo tema⁴²¹, in la bemolle maggiore (b. 20 e segg.), appare speculare rispetto al primo, una sorta di sua lettura al negativo: un modo personale per interpretare il carattere conflittuale di solito attribuito ai due organismi costitutivi della forma sonata. Anch'esso si compone infatti di tre frammenti: un arpeggio anacrusico, discendente questa volta; un breve inciso ascendente, reso propulsivo dal ritmo puntato che crea contrasto con il senso di caduta affidato all'arpeggio precedente; il pedale di dominante della mano sinistra che intensifica la pulsazione grazie al ritmo di crome delle ottave spezzate.

⁴¹⁴ Ivi, p. 150.

⁴¹⁵ Ivi, p. 94.

⁴¹⁶ E. FISCHER, *L.v. Beethovens Klaviersonaten*, Insel Verlag Zweigstelle, Wiesbaden 1956, trad. it. *Le Sonate per pianoforte di L.v. Beethoven*, a cura di D.D. Rotondi, Ed. De Santis, Roma, 1958, p. 12.

⁴¹⁷ P. BUSCAROLI, *Beethoven*, Rizzoli, Milano, 2004, p. 281.

⁴¹⁸ W. RIEZLER, *Beethoven*, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich, 1977, trad.it. *Beethoven*, a cura di P. Buscaroli, Rusconi, Milano, 1977, p. 177; G. SCUDERI, *Beethoven. Le Sonate per pianoforte*, Muzzio & C. Editore, Padova, 1985, p. 32.

⁴¹⁹ Secondo Fischer, Beethoven trae il materiale tematico del primo tema dalla *Sinfonia* in sol minore K119 di Mozart (FISCHER, cit., p. 12).

⁴²⁰ C. ROSEN, *Sonata Forms*, W.W. Northon Company, Inc. 1980, trad.it. *Le forme Sonata*, a cura di R. Bianchini, Feltrinelli, Milano, 1986, p. 228.

⁴²¹ Per Calabrò, il secondo tema inizierebbe invece a b. 33, S. CALABRÒ, *La lezione metodologica hegeliana*, in *Die Klage des Ideellen*, cit., pp. 137 e segg.

Anche il terzo soggetto motivico (b. 26 e segg.) si avvale di materiale tratto dal primo tema, di cui utilizza l'intervallo di terza (questa volta ascendente), reso dinamico dalle pause, mentre gli accordi della mano sinistra confermano la tonalità di la bemolle maggiore, pertinente alla regione armonica del secondo tema (tradizionalmente al relativo maggiore, nelle forme-sonata in modo minore). Il richiamo al soggetto principale è poi evidente negli incisi ascendenti della mano sinistra (b. 33 e segg.), che appaiono come schegge generate dalle battute iniziali, contrapposte simmetricamente alla lunga scala discendente della mano destra, espressiva intensificazione delle scale di b. 15 e segg.

La coda (b.41 e segg.), necessaria per confermare la tonalità di la bemolle maggiore, lascia trasparire materiali motivici che sono in parte riconducibili al primo tema - come l'acciacatura, gli intervalli di terza e di sesta, gli accordi in levare della sinistra - mentre il profilo melodico nel suo complesso ricorda il secondo tema, in una sorta di sintesi delle linee di forza che caratterizzano la *Sonata*.

L'estrema economia nell'uso di un materiale, già di per sé elementare, si unisce alla straordinaria abilità nel costruire il percorso trasformativo⁴²² che conduce senza soluzione di continuità da un organismo tematico a quello successivo.

Già il primo tema evidenzia con chiarezza le tecniche di clonazione (si veda la ripetizione variata dell'inciso iniziale trasposto alla dominante nelle misure 3 e 4, con ritmo tetico) ed elisione (ad es., nelle bb. 5 e 6, la ripresa del «resto» del motivo precedente secondo una modalità che Adorno, nel suo saggio su Berg, definirà tecnica del «minimo passaggio»⁴²³).

Lo sviluppo è come se iniziasse già all'interno del primo tema, il quale germina dalle proprie cellule costitutive all'interno dell'unico grande arco tensivo armonico che porta dalla tonica alla dominante.

Interessante si rivela anche la *Bildung* (formazione) del ponte che collega il primo al secondo tema. All'arpeggio trasposto nella tonalità della dominante (b. 9), segue l'intervallo di terza minore, che viene clonato all'interno di una progressione discendente (bb. 11 e segg.). Il profilo melodico che ne scaturisce evidenzia una serie di intervalli di seconda discendente da cui si genera un frammento di scala, analoga a quella che veniva a siglare, nelle bb. 7 e 8, la conclusione del primo tema. Il comporsi dei frammenti scalari è progressivo: dapprima due note, poi quattro, infine sei, diversamente combinate tra loro e singolarmente affini al secondo tema del *Prestissimo* conclusivo. La testa del secondo tema si avvarrà proprio di una breve scala di terza discendente (fa bemolle-mi bemolle- re bemolle), «resto» appena lasciato in eredità dal ponte, mentre il terzo tema (b. 26) legge per moto retrogrado l'intervallo di terza si bemolle- sol con cui si concludeva il secondo tema, evidenziando l'assoluta logicità e forza di coerenza con cui tutto il materiale è intimamente connesso.

Lo sviluppo vero e proprio, molto concentrato (bb. 49- 100)⁴²⁴, si compone di quattro sezioni.

La prima (bb. 49- 67) inizia nel luminoso tono di la bemolle maggiore ed è caratterizzata dal semplice accostamento fra i tre elementi principali e dalla loro trasposizione in progressione ascendente grazie al dinamismo innescato dall'accordo di sesta eccedente. Si tratta di una clonazione che elide però fin da subito alcuni dei suoi elementi: dapprima il tema principale e poi il terzo tema che dovrebbe concludere la progressione.

⁴²² Rosen sottolinea come nel giovane Beethoven manchi spesso l'equilibrio tra sviluppo armonico e sviluppo tematico; questo aspetto fa sì che l'attenzione del compositore si concentri sul contrasto e sulla trasformazione tematica (C. ROSEN, *The classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, The Viking Press, Inc., New York 1971, trad.it. *Lo Stile Classico. Haydn, Mozart Beethoven*, a cura di R. Bianchini, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 431).

⁴²³ ADORNO, *A. Berg. Il Maestro del minimo passaggio*, cit.

⁴²⁴ FISCHER, cit., p. 13.

Questa interruzione della simmetria crea uno sbilanciamento che rende possibile la metamorfosi continua del discorso musicale, avviando la seconda sezione dello sviluppo (bb. 68-80). Dopo avere sviscerato il secondo elemento motivico attraverso il prisma della progressione discendente (grazie a cui si riapproda alla bemolle maggiore), a b. 73 vengono indagati i motori propulsivi del primo e secondo tema, rispettivamente gli intervalli di terza e seconda. La tecnica dello sviluppo diventa più raffinata: si passa dal semplice accostamento alla ricerca delle radici primordiali da cui i temi traggono la loro energia.

Uno scavo sull'origine che diventa ancora più chiaro nell'analisi degli archetipi motivici condotta dalla terza sezione (bb. 81-92), apice della tensione armonica, ove gli intervalli di terza e di seconda si stagliano sul pedale di dominante grazie al drammatico vuoto introdotto dalle pause. L'intervallo di seconda poco per volta si azzerava, divorato dal nulla, e diventa unisono ribattuto, evidenziando un depotenziamento energetico analogo a quello utilizzato da Debussy nei suoi *Préludes* pianistici⁴²⁵. La tecnica di sviluppo sembra ora assumere il volto della regressione goethiana, una sorta di involuzione che toglie corpo al materiale tematico portando a una sua consumazione e implosione. Il richiamo goethiano può essere approfondito ulteriormente suggerendo l'idea che ci sia un'affinità tra questa *Sonata* e il *Werther*, entrambe opere-archetipo dalla cui esplosione scaturisce l'intero mondo poetico dei loro autori⁴²⁶. Come il *Werther* incarna infatti un romanzo di de-formazione, ovvero un *Bildungsroman* al negativo, da cui nasceranno le complesse architetture dei romanzi successivi, analogamente l'op. 2 n.1, costruendo una forma che tende all'autosoppressione, può essere considerata una sorta di *Sonata* "al negativo", dalle cui ceneri nasceranno tutte le straordinarie sperimentazioni formali che accompagneranno Beethoven fino agli ultimi anni di vita. La conclusione del primo movimento avvalorava questa suggestione che consente di rileggere sotto altra luce un'opera generalmente associata all'imitazione dello stile mozartiano e haydniano.

Dopo l'azzeramento delle cellule formatrici della *Sonata*, attuata dalla terza fase dello sviluppo, l'ostinato di note ribattute (bb.93-94), simbolo di un destino inesorabile (lo stesso che oscuramente pulsava negli accordi iniziali dell'esposizione) genera la catàbasi scalare che conduce dalla dominante alla tonica in cui consiste la quarta e ultima parte dello svolgimento. Sopra questa piattaforma discendente germinano frammenti della terzina del primo tema, «fantomatica microstruttura isolata e vagante sui vari registri dello strumento»⁴²⁷, sperduta e lanciata verso l'alto come una rovina che vaga oscillando su altezze diverse, in cerca del suo baricentro. Proprio questa rovina si rivela preziosa, gettando luce sul principio stesso che governa la dialettica tematica dell'*Allegro*. Sotto le spoglie dell'intervallo di terza, motore pulsante del primo tema, si cela infatti una fioritura dell'intervallo di seconda, caratteristico della testa del secondo tema: superate le fasi dell'accostamento, dell'elisione e della contrapposizione, l'elaborazione compositiva si concentra ora sull'evidenziare gli elementi comuni tra i due organismi tematici principali allo scopo di rivelarne la coappartenenza.

Tornano alla mente le fondamentali osservazioni adorniane sul rapporto tra la triade e l'intervallo di seconda:

L'analisi della melodia di Beethoven deve sviluppare l'antagonismo tra triade e seconda e da lì la «nullità»⁴²⁸.

⁴²⁵ V. JANKÉLÉVITCH, *Debussy et le mystère*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel 1949, trad.it. *Debussy e il mistero*, a cura di E. Lisciani Petrini, Il Mulino, Bologna 1991, p. 102.

⁴²⁶ Sul concetto di archetipo in Goethe, cfr. MICHIELON, *L'archetipo e le sue metamorfosi*, cit.

⁴²⁷ CARLI BALLOLA, *Beethoven. La vita e la musica*, Rusconi, Milano, 1985, p. 133.

⁴²⁸ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 77.

Intuizione espressa in modo ancora più incisivo nel frammento 119:

Seconde e triadi sono i modi in cui si realizza il principio della tonalità. Le triadi sono la tonalità in sé, cioè in quanto mera natura; le seconde sono il suo modo di apparire come più animato, cioè come canto. Si potrebbe dire che le triadi sono il momento oggettivo della tonalità, le seconde quello soggettivo. Ciò mi sembra coincidere abbastanza con quello che Beethoven secondo Schindler aveva chiamato il principio recalcitrante (cioè estraneo) e quello implorante (...). È solo la loro *unità* che crea il sistema della tonalità e genera l'affermazione del tutto.

In questa forma, però, la tesi è troppo a-dialettica. Nella loro lezione nel tutto della tonalità gli elementi riescono a rovesciarsi, e tanto più quanto più diventano estremi. La soggettività riesce a prendere l'aspetto del recalcitrante. Questa è la collocazione tecnica del demoniaco. La soggettività si capovolge in tal senso come soggettività infelice. Le seconde minori dell'*Appassionata* che infelicemente quasi *vogliono* la sofferenza posta dalla tonalità extraumana⁴²⁹.

Il ribaltamento dialettico tra i due organismi tematici genera dunque nuova consapevolezza nella ripresa, che si apre con la riproposta della prima idea in *f* (b.100) e con ritmo tetico, rinforzato dagli accordi in battente della mano sinistra (bb. 105-107).

Dopo la drammatica pausa coronata (b.108), Beethoven recupera il ponte di connessione al secondo tema, riesposto ortodossamente nel tono di impianto, arricchendolo con un prezioso gioco di specchi contrappuntistico nelle bb. 115-118, piccolo microcosmo di imitazioni, inversioni, permutazioni e aumentazioni cariche di mistero, ingoianti una disperazione che esploderà solo nell'ultimo movimento. Il cupo inciso ribattuto do-fa con cui si conclude il secondo tema (b. 139) conferma la *tyche* ineluttabile pulsante nella testa del primo tema, a cui questo inciso idealmente si ricollega, venendo a siglare la compiutezza di un ciclo.

Sul resto della scala di b. 139 (la terza formata da la bem, sol, fa) si erge la coda, che rielabora lo stesso frammento motivico esposto a b. 115 e segg., un frammento che ora scopriamo essere formato proprio da quegli intervalli di terza (la bem, sol, fa) e seconda (mi, fa) che hanno animato tutta la dialettica del movimento. Lo stesso inciso riappare nelle linee estreme della progressione discendente conclusiva (bb. 149 e segg.), la cui sigla cadenzale (fa-mi-fa) preannuncia contemporaneamente la testa tematica del quarto movimento.

Tutto il materiale della *Sonata* è dunque contenuto nell'*Allegro* e il dramma sapientemente posticipato, poiché anche Beethoven, come Goethe, sa che il segreto della metamorfosi risiede nella dilazione dell'esplosione⁴³⁰.

D.1 Adagio sostenuto della Sonata op. 27 n. 2

Un secondo, drammatico esempio della logica della disgregazione lo ritroviamo nell'*Adagio sostenuto* della *Mondschein Sonate* op. 27 n.2, in cui si spalancano abissi di prostrazione tra i più profondi mai espressi da Beethoven.

La radiografia della disperazione restituita dalla scrittura asciutta e stenografica dell'*Adagio sostenuto*, in cui secondo Adorno Beethoven dimostra di contenere hegelianamente in sé tutto il romanticismo⁴³¹, spalanca un'impressionante desolazione esistenziale. Se ne troverà eco nel soliloquio che prenderà poi forma nel tardo *Quartetto* in do diesis minore op. 131.

⁴²⁹ Ivi, pp. 78-79.

⁴³⁰ V. MATHIEU, *Goethe e il suo diavolo custode*, Adelphi, Milano 2002, p. 45.

⁴³¹ Adorno allude in particolare all'anticipazione della scrittura chopiniana dei *Notturmi* e della *Fantasia Improvviso*, cfr. ADORNO, cit., p. 42 e pp. 121-122.

È tale la potenza di questa forza disgregante e distruttiva che la stessa forma sonata si accartocchia su di sé⁴³², esempio fulgido di come il concettuale veicolato dal linguaggio musicale possa aprire l'aconcettuale.

Lo scheletro del principio dualistico trasuda filtrato dai tre strati composti dalla linea del basso, l'accompagnamento ostinato di terzine e il canto, mentre l'uso continuo del pedale di risonanza sfuma i contorni netti delle armonie⁴³³.

Dopo la breve introduzione di quattro battute emerge il primo tema su ritmo di marcia funebre, un canto dolente che a fatica riesce a spostarsi dal ribattuto in unisono e che sembra evocare la concezione hegeliana del suono come «lamento dell'ideale» (*die Klage des Ideellen*).

La metamorfosi modulante conduce verso il relativo maggiore, subito velato al mi minore e da qui condotto alla dominante di mi maggiore, in cui prende voce l'implorante seconda idea.

Il mi maggiore rimane però eluso e la speranza di felicità si annichilisce inabissandosi in fa diesis minore (b. 23). Inizia qui la breve sezione di sviluppo che trova il proprio culmine nel lungo ponte di dominante del tono di impianto, una gabbia di vetro in cui si succedono senza soluzione di continuità arpeggi di settima diminuita per i quali Beethoven non prescrive alcun crescendo, una sorta di incubo il cui grido afono implode nel silenzio della ripresa (b. 42).

Il primo tema, fragile e intimamente sfinito, si piega nel piano improvviso di b. 49, un crollo che atrofizza e spegne poco per volta anche la seconda idea, inghiottita dalla forza magnetica del do diesis minore.

S.2 Musica e tempo

La caratteristica peculiare della musica, secondo Adorno, è quella di essere un'«arte temporale»⁴³⁴.

La sua *Zeit* è diversa da quella del tempo empirico e, nonostante sia, come questo, «irreversibile», i due «non scorrono insieme»⁴³⁵.

Nelle arti temporali è indispensabile l'organizzazione sensata della «successione infratemporale»⁴³⁶, ovvero il «far seguire un avvenimento dall'altro in un modo che tanto poco permetta il capovolgimento quanto poco lo permette il tempo stesso»⁴³⁷.

⁴³² Secondo Rosen l'*Adagio sostenuto* «soddisfa per molti versi la definizione di forma-sonata» (cfr. ROSEN, *Lo stile classico*, cit., p. 57). Anche Webern non vi riconosce le caratteristiche della forma tipica dell'adagio (A. WEBERN, *Über musikalische Formen*, Schott, hg. von N. Boynton, Mainz, 2002, p. 340).

⁴³³ Sugli effetti prodotti dal pedale di risonanza negli strumenti di cui poteva disporre Beethoven, cfr. C. ROSEN, *Beethoven's Piano Sonatas a short Companion*, Yale University Press, New Haven and London, 2002, trad. it. *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, a cura di E.M. Polimanti, Astrolabio, Roma, 2008, p. 175 e pp. 122-3.

⁴³⁴ ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 40.

⁴³⁵ Ivi, p. 233.

⁴³⁶ Ivi, p. 41.

⁴³⁷ *Ibidem*.

In questo necessario scaturire dei diversi momenti l'uno dall'altro⁴³⁸ consiste il nucleo temporale dell'opera d'arte⁴³⁹, concepita come un «campo di forza»⁴⁴⁰ che si sviluppa processualmente grazie all'articolazione tecnica degli antagonismi interni che essa racchiude⁴⁴¹.

All'interno del linguaggio beethoveniano tale articolazione del tempo assume una duplice tipologia, «intensiva» ed «estensiva».

La *Missa Solemnis*, a causa della sua eccezionalità strutturale, costituisce per Adorno una terza modalità di declinazione temporale, che potrebbe definirsi «sincronica».

S. 2.1 Il tempo intensivo/estensivo

Fin dal '37 Adorno osserva come la caratteristica che differenzia la musica del primo classicismo viennese dal *divertissement* consista nella capacità, posseduta in particolare da Haydn e Beethoven, di dominare ampi spazi temporali attraverso «il differenziale temporale» (ovvero il «motivo»), così che il tempo non viene più lasciato scorrere ma risulta «intensivo», ovvero «sottomesso» e «concentrato».

Mentre nelle forme polifoniche il tempo è generalmente regolato dai rapporti di equilibrio e dal principio di intercambiabilità tra le varie parti, nella forma sonata, e in particolare nel sinfonismo, la dimensione della *Zeit* è quella lineare, e il tempo che scorre sembra talvolta durare «soltanto un attimo». Questa è l'impressione che destano, per esempio, l'*Appassionata*, il *Quartetto* op. 59 n.2, la *Quinta* e *Settima Sinfonia*.

Tale risultato è ottenuto tramite un paradosso: da una parte il motivo viene ripetuto, anche attraverso i principi dell'aumentazione e diminuzione, e questa ripetizione genera un sorta di contrazione e di «sincope» nel tempo che passa; dall'altra i singoli motivi vengono inseriti nel gioco antifonale che consente alle ripetizioni di non sprofondare nella noia.

Nell'antifonia, infatti, il motivo appare sempre «come nuovo» e «nell'alternanza obbedisce ancora all'esigenza del tempo che scorre storicamente», mentre «la sua identità virtualmente supera lo scorrere»⁴⁴².

La tipologia «estensiva» del tempo, invece, si manifesta secondo Adorno in alcune opere del periodo classico e in quello di mezzo avanzato, come nei primi movimenti del *Quartetto* op. 59 n.1, della *Sonata* per violino e pianoforte op. 96 e del *Trio* op. 97.

Il tempo viene lasciato apparentemente libero di scorrere ma rimane pur sempre dominato secondo un tipo di rapporto che Adorno definisce «geometrico», anziché «dinamico»⁴⁴³.

Tale effetto viene ottenuto attraverso l'eliminazione della mediazione e l'uso di modulazioni che prevedono salti immediati da una tonalità all'altra (Adorno porta tre esempi emblematici: il *Trio* op. 97, il ciclo *An die ferne Geliebte* e la *Sonata* op. 106).

La definizione di questa seconda tipologia temporale, che presenta somiglianze esteriori con l'esperienza formale romantica, in particolare schubertiana (Adorno pensa soprattutto al *Trio* in si bemolle maggiore), presenta principi organizzativi che rimangono in parte oscuri allo sguardo analitico.

⁴³⁸ Ivi, p. 230.

⁴³⁹ Ivi, p. 298.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 503.

⁴⁴¹ Ivi, p. 541.

⁴⁴² ID., *Zweite Nachtmusik*, in *Gesammelte Schriften*, Gesammelte Schriften, vol. 18, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 51 e segg.

⁴⁴³ ID., *Beethoven*, cit., p. 133.

Nell'ultima sezione della *Filosofia della musica moderna* Adorno tenta di chiarire alcuni aspetti del tempo estensivo valendosi della riflessione sulle due principali modalità di ascolto, quella «espressivo-dinamica» e quella «ritmico-spaziale»:

L'origine del primo (tipo di ascolto) è nel canto: esso tende a soggiogare il tempo integrandolo, e nelle più alte manifestazioni trasforma l'eterogeneo decorso temporale in insieme di forze del processo musicale.

L'altro modo ubbidisce al colpo di tamburo. Esso è fondato sull'articolazione del tempo mediante suddivisione in quantità uguali, che virtualmente abrogano il tempo e lo spazializzano. (...)

L'idea della musica tradizionale consiste in un compenetrarsi reciproco dei due modi di ascolto con le categorie compositive ad esso conformi.

Nella sonata si adombrava l'unità di disciplina e libertà. Dalla danza essa riceveva l'integralismo legiferante, l'intenzione di estendersi su tutto; dal *Lied* il principio di opposizione, negativo e pur capace di generare nuovamente l'insieme in virtù della propria interiore coerenza. La sonata, mantenendo per principio l'identità se non del tempo meccanico almeno del tempo musicale, colma la forma con una tale varietà di aspetti e di profili ritmico-melodici che il tempo «matematico», riconosciuto nella sua oggettività e quasi spazializzato, coincide tendenzialmente - nella felice sospensione dell'attimo - con il tempo soggettivo dell'esperienza. Poiché questa concezione di un soggetto-oggetto musicale è estorta alla reale discrepanza di soggetto e oggetto, fu presente in lei fin dall'inizio un elemento paradossale.

Beethoven, più vicino a Hegel che a Kant in forza di questa concezione, ha avuto bisogno delle più straordinarie prestazioni allo spirito formale per realizzare quell'«attimo» musicale con la coerenza testimoniata dalla *Settima Sinfonia*. Egli stesso ha sacrificato nella sua fase più matura l'unità paradossale lasciando emergere, con nuda eloquenza, l'inconciliabilità di quelle due categorie intesa come somma verità della sua musica⁴⁴⁴.

Nelle opere che utilizzano la tipologia estensiva Beethoven svela dunque la discrepanza tra il tempo oggettivo-matematico e il tempo soggettivo-esperienziale, generando un processo di disgregazione che caratterizzerà poi le creazioni dello stile tardo. Affiora così un senso di rinuncia e frattura che conduce all'abdicazione a favore del tempo che «avanza i suoi diritti» estendendosi liberamente su superfici ampie⁴⁴⁵.

La genesi dello stile estensivo risale probabilmente allo stile concertante e in particolare al primo movimento⁴⁴⁶ del *Concerto* in sol maggiore per pianoforte e orchestra op. 58, ma ulteriori esempi vengono indicati nelle opere cameristiche, oltre che in quelle sinfoniche.

Adorno si sofferma in modo dettagliato sul movimento iniziale del *Trio* op. 97, il cui profilo compositivo si presta agevolmente a evidenziare i tratti salienti della tipologia estensiva.

Viene sottolineata innanzitutto l'assenza di mediazione che caratterizza la prima idea, in cui emerge con forza la contraddizione dialettica tra l'ampiezza epica e affermativa del tema e l'esecuzione prescritta in *p* e dolce.

Fin dall'inizio la musica, che incanta per la sua purezza e semplicità⁴⁴⁷, mostra di volere «prendere fiato» e nel suo porsi epicamente si avvicina come carattere al recitativo generando «sospensione del procedere e dell'unità», pur conservando dialetticamente l'unità tematica⁴⁴⁸.

Le interruzioni negano la totalità dell'opera e consentono il formarsi dell'autocoscienza la quale si oppone all'elemento di apparenza costituito dalla «compiutezza dell'opera d'arte»⁴⁴⁹.

Risultato che viene però raggiunto, paradossalmente, proprio grazie ai mezzi della totalità organizzata, sicché la musica pare trascendere se stessa.

⁴⁴⁴ ID., *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 192-193.

⁴⁴⁵ ID., *Beethoven*, cit., p. 133.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 138.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 137.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 136.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

Le tensioni che caratterizzavano lo stile di mezzo vengono ammortizzate dalla parsimonia delle armonizzazioni, considerate ormai tautologiche (come si può notare nella coda dell'op. 97)⁴⁵⁰, e dalle note tenute, che diventano come «onde lunghe» che sembrano esprimere il «soffermarsi» della musica, il suo volere «restare qui»⁴⁵¹.

L'«andare senza fretta», l'«indugiare» rivelano come il punto d'arrivo non sia la meta ma il cammino stesso, inteso non come «processo» ma come «episodio», pronto a sospendersi grazie ad accenti bloccati da legature di sincopi o tramite misure vuote non colmate tematicamente in cui viene negata ogni tensione⁴⁵².

La sezione dello sviluppo viene privata di dinamicità, non libera più le energie tematiche e perde la sua capacità di generare forza propulsiva, indotta solo negativamente e retroattivamente a partire dalla ripresa. Nel primo movimento dell'op. 97, per esempio, lo sviluppo vero e proprio consta solo di 17 misure, incorniciate da 19 battute di introduzione e da 60 misure che costituiscono un lungo passaggio di riconduzione alla ripresa⁴⁵³. Il tempo «lasciato libero» diventa così paradossalmente lo strumento per creare unità formale che viene ricostruita a posteriori, nel ricordo, il quale viene così ad assumere una valenza epica, e non nel presente «contratto», nell'istante, come avveniva nella tipologia intensiva⁴⁵⁴.

L'azione incalzante cede il posto al «prendere fiato», come dimostra anche la cura dedicata alla ripresa che non costituisce più il punto di arrivo di un climax generato dallo sviluppo ma «l'interrompersi del narratore nella mantenuta unità del lungo ricordo», un «ritornare sull'argomento», un «rimembrare» poco appariscente e discreto⁴⁵⁵.

Nel primo movimento dell'op. 97, per esempio, a b. 190, la tonica appare addirittura prima della ripresa e in coincidenza con la dominante, così che all'arrivo della riconduzione essa non si rivela più come qualcosa di nuovo ma come una «purificazione» che scioglie l'offuscamento precedente⁴⁵⁶.

Siamo ancora in presenza di un *tour de force* formale che però agisce velatamente in quanto all'esterno domina un senso di extraterritorialità.

L'andare lontano, il carattere del viaggio, del rischio che sono collegati strettamente alla dimensione epica evocata dalla tipologia estensiva⁴⁵⁷, sono il frutto di un tempo non più dominato ma «rappresentato» e proprio per questo «consolatore del dolore» legato all'espressione⁴⁵⁸.

Una delle modalità con cui si manifesta la soggettività espressiva è quella dell'inserzione ornamentale apposta su un materiale che emerge ormai alla superficie senza mediazioni, nella sua astratta nudità⁴⁵⁹.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 142.

⁴⁵¹ Ivi, p. 137.

⁴⁵² Ivi, p. 138.

⁴⁵³ Ivi, p. 139.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 140.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 141.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 137.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 138.

Accanto allo sforzo, viene poi scoperta l'espressività contenuta nell'«affaticamento», nell'«intenerimento», inseriti come *uno* dei momenti all'interno della «totalità estensiva»⁴⁶⁰.

Dunque anche a proposito di questa tipologia temporale Adorno parla di «totalità», poiché la sonata, come la fuga, è considerata forma costituzionalmente «integrale».

Questo controllo indiretto ma onnicomprensivo della forma costituisce la differenza che separa le opere tarde beethoveniane da quelle romantiche, frutto di un cedimento della soggettività che fa «saltare» l'impianto strutturale complessivo⁴⁶¹.

Sulle caratteristiche della tipologia estensiva Adorno ritorna anche nel saggio su *Mahler*, che si ispira, nella sua creazione della sinfonia-romanzo⁴⁶², agli ultimi capolavori cameristici e sinfonici di Beethoven:

Proprio in Beethoven i concentrati sinfonici - che virtualmente sospendono il tempo - sono sempre affiancati da opere la cui durata coincide con quella di una vita felice, piena di moto e insieme paga in se stessa. Tra le sinfonie la *Pastorale* è quella che riflette questo interesse nella maniera più schietta, e tra i pezzi più significativi di questo tipo va annoverato il primo tempo del *Quartetto* in fa maggiore op. 59 n. 1. Verso la fine del cosiddetto «periodo di mezzo» tale fenomeno diviene in Beethoven sempre più essenziale, come nei primi tempi del grande *Trio* in si bemolle maggiore op. 97 e dell'ultima *Sonata* per violino e pianoforte, tutti pezzi di sublime nobiltà espressiva. Anche in Beethoven la fiducia nella pienezza estensiva e nella possibilità di scoprire passivamente l'unità nella varietà, ha bilanciato l'idea stilistica tragico-classicistica di una musica del soggetto operante. Schubert, in cui questa idea viene già alquanto meno, viene a maggior ragione attratto dallo stile epico di Beethoven, e nelle sonate per pianoforte a volte trascura con noncuranza l'unità del tutto come più tardi avverrà, per ottusità, in quella produzione di Bruckner che si accusa di mancanza di forma⁴⁶³.

S. 2.2 Il tempo mosaicale della *Missa Solemnis*, opera tarda senza stile tardo

Lo stesso Adorno nota però come esistano, oltre alla polarità dialettica costituita dalle tipologie intensiva ed estensiva del tempo, altre dimensioni della *Zeit*, ad esempio quella utilizzata da Beethoven nella *Missa solemnis*, costruita come un mosaico di pannelli che arrestano e negano la dimensione lineare del tempo.

Al capolavoro sacro di Beethoven, che rappresenta la pietra di inciampo su cui si arena l'intera impostazione critica adorniana, il filosofo dedica la conferenza *Straniamento di un capolavoro*, elaborata nel 1957 e trasmessa il 16 dicembre dello stesso anno per l'emittente Norddeutscher Rundfunk di Amburgo⁴⁶⁴.

A questo materiale si unisce una serie di appunti preparatori nel quale l'impegno critico è consapevolmente rivolto a smontare l'opinione comune che vede nella *Missa* un capolavoro di assoluta grandezza senza però che, a parere di Adorno, si sia mai dimostrato il motivo di tale fama, avvallata dalla stessa predilezione dello stesso Beethoven, il quale la riteneva il suo lavoro migliore⁴⁶⁵.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 141.

⁴⁶¹ Ivi, p. 142.

⁴⁶² ID., *Mahler*, cit., p. 200.

⁴⁶³ Ivi, p. 197.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 199.

⁴⁶⁵ L.V. BEETHOVEN, lettera al Granduca Luigi I d'Assia del 5 febbraio 1823, in ID., *The letters of Beethoven*, collected by E. Anderson, trad. it. *Le lettere di Beethoven*, a cura di A. E. Howell e M. Gioia Alfieri, Ilte, Torino, 1968, p.1099.

Parlare seriamente di quest'opera non può significare altro che «straniarla», come avrebbe detto Brecht, ovvero tentare di «spezzare quell'aura di venerazione irrelata che la avvolge e la protegge, contribuendo così forse a penetrarla autenticamente superando il rispetto culturale che tutto paralizza»⁴⁶⁶.

Secondo Adorno la *Missa* non raggiunge mai l'anti-convenzionalità degli ultimi quartetti o delle *Variazioni* su un tema di Diabelli e non si inserisce affatto nel cosiddetto «ultimo stile»⁴⁶⁷.

Rispetto alle opere coeve, l'op. 123 rivela innanzitutto un'insolita inclinazione allo sfarzo e alla monumentalità sonora ottenute attraverso il raddoppio delle voci e l'uso cantabile degli ottoni⁴⁶⁸.

Ma ciò che soprattutto colpisce Adorno è il fatto che nella *Missa* «mancano tutte le caratteristiche manifestamente beethoveniane» a causa di una rinuncia quasi totale e consapevole all'essenza dialettico-dinamica della propria scrittura. Scelta forse indotta dal fatto che si tratta di una composizione appartenente al genere sacro, nella quale però viene immessa «tutta la ricchezza tecnica della composizione profana»⁴⁶⁹.

L'opera verrebbe così a sostanziare una critica radicale nei confronti dell'ideale sinfonico-classico⁴⁷⁰.

La scrittura si rivela diversa da quella sacro-tradizionale e al tempo del tutto opposta a quella della sonata.

Mancano innanzitutto temi plastici, premessa indispensabile per generare un tessuto sviluppante, mentre si predilige l'utilizzo di superfici non dinamiche, che non si possono però definire «pre-classiche».

Dal punto di vista contrappuntistico vige una sorta di indifferenza stilistica, poiché la scrittura non è né melodica né polifonica, e questa assenza del contrappunto la differenzia dai capolavori sacri bachiani.

Tutto assume un aspetto «indiretto, evitato» e il tratto saliente dal punto di vista espressivo consiste nell'arcaismo generato dalla modalità e nel carattere «mediato, attenuato, distanziato in grandi esplosioni nel *Credo* (che probabilmente è il centro dell'opera)»⁴⁷¹.

La costruzione della *Missa*, eretta su scelte armoniche che non innescano alcun dinamismo, avviene dunque per «mera accumulazione, con infinite mere ripetizioni»⁴⁷².

Eliminato l'*Arbeit* tematico, la formazione dei motivi, che non mutano all'interno dell'inesistente arco dinamico della composizione, avviene secondo un metodo del tutto nuovo per Beethoven, ovvero in seguito a uno «scotimento caleidoscopico a cui segue la combinazione degli elementi risultanti»⁴⁷³.

L'articolazione formale dei motivi è affidata alle entrate delle varie voci da cui si generano brevi sezioni che non vengono variate ma disposte come in una sorta di puzzle⁴⁷⁴.

⁴⁶⁶ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 200.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 203.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 204.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 195.

⁴⁷¹ Ivi, p. 196.

⁴⁷² Ivi, p. 197.

⁴⁷³ Ivi, p. 205.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 198.

Osservazioni valide anche per la parte più celebre della *Missa*, il *Benedictus*, suddiviso anch'esso in sezioni attraverso le «intonazioni» delle varie voci⁴⁷⁵.

Ad Adorno non sfuggono però le proporzioni armoniche «abissali» del *Praeludium*, simili a quelle raggiunte dalla ventesima variazione su un tema di Diabelli, e la bellezza assoluta della melodia, che richiama il tema delle variazioni del *Quartetto* op. 127.

Un'ulteriore affinità con le ultime opere per archi si ritrova nello sgretolamento delle tessere mosaicali da cui si generano «fessure» e «crepe» che ricordano la frammentazione delle opere tarde. Soltanto l'equilibrio che si viene a creare tra le diverse superfici garantisce la stabilità e l'unità della struttura complessiva⁴⁷⁶.

Beethoven inventa cioè, sostituendo ai contrasti dialettici il contrasto di parti compiute⁴⁷⁷, un nuovo tipo di scrittura che si differenzia tanto dal procedimento adottato dagli autori fiamminghi del XV secolo, i quali componevano assommando tra loro sezioni imitative, quanto da un'organizzazione formale generata da processi dialettici o dallo sprigionarsi della forza centrifuga interna.

Tale particolarità architettonica si rivela complessa non solo all'analisi ma anche all'ascolto perché non è possibile coglierne «l'unità attraverso la molteplicità», limitandosi, come avviene nelle opere sinfoniche, a concentrarsi per «richiamare alla memoria ogni istante quello che precede»⁴⁷⁸.

Un'autentica immediatezza comunicativa è raggiunta, oltre che dal *Benedictus*, dalla potenza sconvolgente dell'*Et vitam venturi* contenuto nel *Credo*.

In questa fuga, la cui pienezza polifonica ricorda la potenza del finale della *Sonata* op. 106, è racchiuso il cuore contenutistico dell'opera, ovvero la «speranza di una vita eterna per gli uomini»⁴⁷⁹, desiderio a cui nemmeno la musica può donare risposta convincente.

Secondo Adorno l'enigma dell'opera risiederebbe proprio nel tabù riguardante «la negatività dell'esistenza», che genera l'inespressività delle parti ove si descrive la morte e il male.

Negando loro voce, si scatena per contrasto un'angoscia ancora più intensa, da cui deriva «la disperata volontà umana di salvarsi»⁴⁸⁰, affidata alle parti più espressive e riuscite dell'opera.

Il fascino di queste sezioni si sprigiona «dagli arcaismi, dalle sequenze armoniche modali, dal brivido dell'antichissimo, come se il dolore volesse essere sospinto nel passato»⁴⁸¹.

Un calore umano emana anche dalla pienezza accordale del *Kyrie*, cui fanno eco il *Dona nobis pacem*, il *Credo* e l'*Et homo factus est*.

Ma, a parte queste eccezioni, il tono generale della *Missa* rimane, secondo Adorno, «indefinito», a causa delle molteplici contraddizioni che la attraversano⁴⁸², e proprio questa «piattezza» che «cancella ogni contorno» rende poco agevole la comprensione dell'opera⁴⁸³.

Nonostante essa rappresenti un *unicum* nella produzione beethoveniana, non viene comunque mai meno il carattere di totalità ottenuto non più tramite l'automovimento dei singoli momenti ma

⁴⁷⁵ Ivi, p. 207.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 205.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 210.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 201.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 207.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 208.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² Ivi, p. 209.

⁴⁸³ *Ibidem*.

attraverso il livellamento dei singoli particolari, levigati fino a diventare «motivi e temi che non meritano neppure questo nome»⁴⁸⁴.

Venendo meno la presenza di un percorso e il superamento dell'ostacolo costituito dal particolare, la struttura assume il tono della casualità e dell'apertura non conclusa.

La *Missa* appare così il risultato di «uno sforzo eccezionale e costante, volto però non come gli altri lavori a imporre l'intenzione soggettiva, ma a tralasciarla».

Il capolavoro sacro di Beethoven si rivela cioè «un'opera fatta di omissioni, di permanente rinuncia», in cui si riflette «uno di quei tentativi del posteriore spirito borghese che non sperano più di potere pensare e configurare l'universalmente umano concretizzando uomo e condizioni particolari, ma solo mediante un procedimento di astrazione, quasi amputando ciò che è casuale e tenendo fede a un'universalità che ha perso la fiducia nella riconciliazione con il particolare»⁴⁸⁵.

La verità, che rinuncia a permeare di sé il particolare, assume qui il carattere di «residuo» e condanna la *Missa* al suo carattere di enigma e di impotenza, svelando i limiti espressivi di uno stadio storico dello spirito⁴⁸⁶.

Ma, proprio grazie alla consapevolezza che «la musica classicistica contiene nella sua più alta esigenza qualcosa di non vero», Beethoven, ribellandosi all'affermativo, si innalza in quest'opera oltre lo spirito borghese poiché si rifiuta di conciliare qualcosa che non è intimamente conciliabile.

L'insofferenza verso la compattezza della creazione sinfonica perfetta sorretta dall'intreccio generato dall'*Arbeit* tematico porta allo scoperto la frattura tra il soggetto, cui è vietato «imperiosamente» di entrare nella musica, e l'oggettività della forma, che nel classicismo occultava, almeno all'apparenza sensibile, il dualismo realmente esistente tra i due elementi.

Il singolo soggetto non è in grado di produrre una forma compatta, l'oggettività non garantisce più la sintesi attraverso la forma e il risultato è che l'anima tace, «forse già assoggettata».

Rimangono ad Adorno due dubbi, che testimoniano l'intensa problematicità sollevata dalla *Missa* nella sua coscienza critica e su cui è opportuno continuare e riflettere.

Innanzitutto, ciò a cui Beethoven rinuncia, tutto ciò che omette, «è simbolo di un cosmo totale», evoca cioè, al negativo, attraverso il vuoto dell'assenza, la medesima totalità sottesa alle opere classicistiche oppure è testimonianza di un fallimento?

Inoltre, osservando la produzione contemporanea, il fatto che i compositori degli anni '50, una volta esaurito il principio dello sviluppo musicale, compongano stratificando sezioni e articolandole in «campi», utilizzando, forse inconsapevolmente, la stessa tecnica compositiva adoperata nella *Missa*, può significare che l'intuizione di Beethoven si rivela ancora una volta visionaria?

CS.3-4 Le molteplici declinazioni del tempo

Le tipologie del tempo «intensivo» ed «estensivo» rappresentano un'importante intuizione di Adorno, il quale ne limita però l'applicazione sostanzialmente al genere sinfonico e ad alcuni brani cameristici del secondo e terzo periodo creativo beethoveniano.

In realtà si tratta di tecniche compositive che il musicista già consapevolmente utilizza negli anni giovanili all'interno delle sonate pianistiche, diario di bordo in cui l'autore sperimenta e mette alla prova le proprie idee prima di realizzarle in ambiti strumentali di maggiore ampiezza.

In relazione al tempo «intensivo», si pensi, ad esempio, all'incalzante stringatezza mozartiana che caratterizza i primi movimenti delle *Sonate* op. 2 n.1 e op. 10 n.1; riguardo al tempo «estensivo», si ritrovano alcune applicazioni invece già nei tratti schubertiani nel *Minuetto* della *Sonata* op. 14 n.1,

⁴⁸⁴ Ivi, p. 210.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 211.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

oppure nelle stagnanze del primo e dell'ultimo movimento della *Sonata* op. 28 (*Pastorale*), che rappresenta uno studio preparatorio per la *Sesta Sinfonia*, o, infine, nella staticità contemplativa dell'*Adagio grazioso* della *Sonata* op. 31 n.1.

Per quanto costituiscano una polarità fondamentale, le due tipologie non esauriscono in ogni caso la complessità della ricerca beethoveniana sul tempo, e lo stesso Adorno pare rendersene conto analizzando la *Missa solemnis*.

Nel terzo controsoggetto contrappunteremo le tesi adorniane riflettendo su altre forme di articolazione temporale mentre nel quarto analizzeremo l'interpretazione che il filosofo francofortese offre della *Missa Solemnis*, dimostrando quale ricchezza di riflessioni sulla *Zeit* si celi all'interno di questa maestosa cattedrale dello spirito.

Per approfondire tale asse di ricerca non compiutamente esplorato da Adorno, che approfondisce soprattutto l'analogia tra l'*Arbeit* concettuale e l'*Entwicklung* dell'elaborazione tematica, è necessario brevemente richiamare, da una parte, la crucialità della dimensione temporale all'interno della filosofia hegeliana, e dall'altra, in modo più specifico, le strette relazioni che intercorrono tra la *Zeit* e la musica, esposte nell'*Estetica* e nella *Filosofia della Natura*.

Una terza transizione sintetizzerà brevemente gli assi che sorreggono la *Naturphilosophie* elaborata dalla *Frühromantik*, apporto decisivo non solo per l'elaborazione del sistema hegeliano ma anche per gli influssi esercitati sul pensiero e l'opera di Beethoven.

Transizione.

T.1 «Lo Spirito è tempo»

La riflessione sul tempo attraversa tutta la produzione hegeliana, dagli scritti giovanili fino all'*Enciclopedia*⁴⁸⁷. La *Zeit* condiziona infatti 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.

Tra le molteplici declinazioni assunte dalla dimensione temporale, analizzeremo brevemente cinque aspetti che possono rivelarsi particolarmente fecondi per una possibile interpretazione delle opere beethoveniane: la liminarietà tra tempo e nulla; il rapporto tra *Zeit* e *Bildung*, ovvero con il processo trasformativo; l'azione propulsiva svolta in tale processo dalla negazione; la funzione fondativa della memoria; e infine il tempo libero e sistemico attivo nell'organismo.

Durante gli anni di Jena Hegel, ancora sotto l'influenza schellinghiana, procede a una liberazione della coscienza dal tempo e dal finito concependo il tempo come nulla. Il saggio *Glauben und Wissen* (1802) lascia però aperta un'aporia: come si può parlare del divenire dell'assoluto dal momento che si può concepire solo la simultaneità totale dell'eternità?

La questione relativa alla storicità dell'assoluto trova una soluzione nel 1803, quando in *Diritto Naturale* Hegel afferma la necessità di una negazione immanente allo spirito che ne renda possibile lo sviluppo e la formazione. Lo spirito si costituisce come altro nella natura, la quale viene ad assumere quella funzione negativa già introdotta da Fichte, solo che in questo caso l'alterità rappresenta un momento dell'unità dell'assoluto.

«Il tempo è concetto», si legge nel *Systementwürfe* del 1805-6⁴⁸⁸, e la *Zeit* svolge una funzione portante anche all'interno della *Fenomenologia*. Da una parte c'è la coscienza (*Bewußtsein*),

⁴⁸⁷ L. RUGGIU, *Lo spirito è tempo. Saggi su Hegel*, Mimesis, Milano-Udine, 2013.

⁴⁸⁸ Cfr. le fondamentali riflessioni di ID., *Il presente assoluto: il tempo della natura in Systementwürfe III*, ivi, cap. V, pp. 197-237.

consegnata al tempo, il quale ne condiziona lo sviluppo; dall'altra vi è lo Spirito (*Geist*), che costituisce il suo porsi *nel* tempo e *come* tempo. Lo spirito dunque *si forma* e il suo essere è il risultato della storia della sua formazione (*Bildung*). La storia dello spirito è cioè la storia della coscienza, la quale non si può delineare senza un concetto adeguato di tempo. Si è ormai superata la nullità del tempo del finito: il finito è tale perché è temporale e lo spirito che si pone come altro è essenzialmente tempo.

Il processo descritto nella *Fenomenologia* esprime il senso della scienza dello spirito che si pone come apparire, cioè come tempo: lo spirito è tempo. La liberazione dal giogo del tempo avverrà quando lo spirito avrà raggiunto l'autocoscienza, quando cioè porrà l'identità di spirito e tempo. Ciò può accadere solo *dopo* il percorso che attraversa la negazione e la differenziazione. Senza la caduta nel tempo, infatti, senza il divenire altro da sé, lo spirito non può costituirsi come tale.

La storia della coscienza si rivela dunque come genealogia dell'assoluto e sua costruzione da parte della coscienza. Ciò elimina ogni contrapposizione tra il divenire e l'assoluto che non si può disgiungere dalla sua formazione e si pone come conclusione del processo.

Approfondendo ulteriormente, si può affermare che nella *Fenomenologia* agisce una temporalità complessa: da una parte vi è il tempo-per-noi, quello nascosto della coscienza filosofica che è eterno in quanto comprende la totalità del tempo, identificabile con il presente assoluto; vi è poi il tempo immanente, quello naturale che si determina nelle singole figure (*Gestalten*), cioè nelle individualità per mezzo delle quali lo spirito si dà nel tempo.

Un secondo spunto di riflessione ci viene suggerito dalla *Logica* hegeliana in cui viene ricostruito il processo immanente di auto-sviluppo (*Entwicklung*) del pensiero.

Tale *Entwicklung* comporta tre momenti: astratto intellettuale, dialettico negativo e razionale speculativo.

La negazione determinata svolge un ruolo essenziale in questo processo poiché il superamento della concezione astratta della determinazione implica il riconoscimento del valore costitutivo della relazione ad altro nella determinazione stessa, svelando l'unità degli opposti. Ciò che spinge il concetto è proprio quel negativo che il concetto ha in sé: la negazione determinata svolge dunque un ruolo propulsivo. Il movimento implica temporalità e questo consente di affermare che esiste una temporalità anche nella dimensione logica, come sostiene Ruggiu⁴⁸⁹.

Ciò risulta particolarmente evidente nell'*Entwicklung* quale appare nella *Dottrina del Concetto* (all'interno della sezione dedicata alla *Logica soggettiva*) in cui si considera lo sviluppo di una determinazione *nell'altra*.

In realtà per Hegel (come per Beethoven) la negazione rappresenta solo una fase all'interno dell'intero processo di sviluppo.

Nella *Fenomenologia* lo Spirito è il risultato, la verità e la memoria di ciò che lo precede.

Già Leibniz aveva sottolineato ne *Il discorso metafisico* come il tratto distintivo della anime razionali fosse l'autocoscienza, interpretata come fondamento dell'identità personale⁴⁹⁰, dal momento che le anime intelligenti conservano il fondamento della conoscenza di ciò che sono. Analogamente, nella sezione dedicata al sapere assoluto all'interno della *Fenomenologia*, lo spirito «concepisce», cioè assume in unità i momenti della storia creando un legame (*Verbindung*) tra loro. La memoria (*Erinnerung*), intesa come reminiscenza, ovvero processo attivo nella costruzione e ricostruzione del passato⁴⁹¹, si rivela essere un percorso inverso rispetto a quello compiuto dallo spirito che si esteriorizza nel tempo. Essa recupera la profondità, ovvero la spazialità, poiché lo

⁴⁸⁹ Ivi, p. 505.

⁴⁹⁰ G. W. LEIBNIZ, *Discours de métaphysique*, 1686, trad. it. *Discorso di metafisica*, a cura di S. Cariatì, Rusconi, Milano, 1998, § 34, pp. 194-195.

⁴⁹¹ RUGGIU, cit., p. 334.

spirito ritorna *a sé* (*Zurückgehen*) e *dentro sé* (*Insichgehen*), nell'abisso della sua notte. Attraverso l'*Erinnerung*, gli eventi negati dal tempo trovano così nuova forma e grazie alla memoria si tesse il tempo storico, che preserva viva nella coscienza la ricchezza dell'esistenza precedente.

La reminiscenza non è solo lo sguardo volto verso il passato ma la condizione del futuro, poiché le nuove figure nascono dalla ricchezza della storia precedente. L'odissea dello spirito trova fine nel presente che rappresenta solo una tappa in un percorso spiraliforme dove lo spirito si dà sempre come altro da sé per poi riportare l'altro nel sé. Quando la coscienza ricomprende in sé il passato (*Gewesen*) come proprio momento, lo trasforma in essenza (*Wesen*), permanenza e identità. Tale identità domina e assoggetta il tempo ponendolo come necessario divenire che permane. Dunque non solo lo spirito è tempo, ma anche il tempo è spirito: il tempo, cioè, è lo stesso spirito in quanto si pone nella manifestazione.

Analogamente, nella *Scienza della Logica* Hegel pone in rilievo l'importanza della conservazione del concetto nel suo essere altro. Il concetto (*Begriff*), nel suo avanzare, porta con sé tutto ciò che ha acquisito e l'idea rappresenta la consapevolezza del significato del percorso svolto.

Un'ulteriore conferma della capacità fondante del ricordo la troviamo nella sezione dell'*Enciclopedia* dedicata alla *Psicologia* ove, a proposito dello spirito teoretico, Hegel sottolinea la facoltà dell'intelligenza di dare forma oggettiva al sentire. Grazie alla capacità proiettiva il soggetto riesce a intuire i contenuti determinati come essenti nello spazio e nel tempo ed è in grado di conservare l'intuito sotto forma di immagine (*Bild*) permanente nel ricordo⁴⁹². Nel ricordare (*erinnern*) il contenuto viene ristrutturato dall'intelligenza e in virtù di questa rappresentazione il conoscere si profila come un ri-conoscere, ovvero come associazione dell'intuito a una rappresentazione già posseduta. Ciò che viene esperito è in realtà il risultato di una complessa opera di mediazione conoscitiva in cui sono coinvolti attenzione, intuizione, ricordo, rappresentazione e riconoscimento.

Il ricordare, che si integra con la memoria (*Gedächtnis*), si pone dunque come un momento costitutivo del pensiero (*Gedanke*), in linea con quanto aveva già osservato Jean Paul Richter in *Levana*⁴⁹³.

Un ultimo spunto di riflessione ci viene offerto dalla teoria dell'organismo esposta nella *Fisica organica*.

Dovendo giustificarsi senza fare appello ad autorità esterne, il pensiero filosofico si pone come *sistema* nel quale gli elementi assumono significato solo nella loro reciproca relazione. Tale sistema è organico, possiede cioè nel proprio fine interno la direzione del proprio sviluppo. Ogni sua componente costituisce un momento all'interno di una sfera di esistenza più ampia che esso contribuisce a fondare in quanto appartiene a un organismo vivente le cui parti sono strutturate all'interno di una fluidità e reciproca interdipendenza.

Nell'ambito della *Fisica organica* Hegel definisce l'organismo vivente come una struttura auto-organizzantesi e auto-conservantesi secondo una finalità interna, in grado di porsi in relazione con l'altro da sé rimanendo se stessa⁴⁹⁴. Il suo è un tempo libero, indipendente da quello esterno, in quanto autonomo e auto-determinato. La sua struttura è processuale, similmente a quanto accade nell'*Entwicklung* del concetto: come i momenti del concetto non possono essere separati ma vengono colti muovendo dagli altri e con gli altri, così nell'organismo animale i processi di configurazione, assimilazione e genere non possono essere tra loro disgiunti.

⁴⁹² HEGEL, *Enciclopedia, Filosofia dello Spirito*, cit., § 452, pp. 309 e segg.

⁴⁹³ J.P. RICHTER, *Levana oder Erziehungslehre*, trad. it. *Levana o della pedagogia*, a cura di S. Darchini, Utet, Torino, 1944, p. 70.

⁴⁹⁴ HEGEL, *Enciclopedia, Filosofia della Natura*, cit., § 350, pp. 447 e segg.

Tale interrelazione declina un tempo insieme progressivo, regressivo (autofondativo) e sincronico, intuizione che troverà nelle opere di Beethoven una realizzazione estetica esemplare.

T.2 «Il lamento dell'ideale»

È soprattutto nella concezione hegeliana della musica che la *Zeit* svolge un ruolo decisivo. In essa risuona infatti «il modo con cui l'Io più intimo è in sé mosso secondo la sua soggettività ed anima ideale»⁴⁹⁵. I suoni trovano eco nel più profondo dell'anima⁴⁹⁶ ma quella che si manifesta nella musica è una soggettività priva di qualsiasi contenuto, un Io «vuoto». La musica comporta, dunque, l'identificazione totale dell'ascoltatore con il fluire temporale dei suoni⁴⁹⁷. All'interno del cammino dello spirito, essa si rivela cruciale in quanto in grado di realizzare «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»⁴⁹⁸:

L'eliminazione dello spaziale consiste perciò qui solo nel fatto che un determinato materiale sensibile rinuncia alla sua quieta exteriorità reciproca, entra in movimento, e tuttavia *in siffatta guisa* vivrà in sé che ogni parte del corpo coerente non solo muta il proprio posto, ma tende a ricollocarsi nello stato precedente. Il risultato di questo vibrare oscillante è il *suono*, il materiale della musica⁴⁹⁹.

Del fremito che causa la vibrazione del corpo risonante si parla anche nella *Filosofia della Natura*, in cui si osserva come le parti della materia poste in vibrazione a causa dell'urto esterno scuotano la coesione del corpo, che torna poi ad assumere lo stato originario⁵⁰⁰.

Martinelli osserva come in tale dinamica si possa riscontrare un'analogia con la dialettica di signoria e servitù esposta nella *Fenomenologia dello spirito*.

Il corpo sonoro, infatti, «si comporta come il servo, il quale patisce la violenza esterna del signore ma non ne viene annientato», poiché «cede e si piega nella lotta, ma con ciò stesso prepara l'ora del successivo riscatto»⁵⁰¹.

Si aprono così, attraverso il suono, le profondità dell'interno spirituale, nelle quali lo Spirito conferisce a se stesso oggettività e forma di esistenza, attraverso la sintassi e il linguaggio musicale. Grazie all'attività ordinatrice imposta ai suoni dalle relazioni numeriche su cui si fondano la battuta, il ritmo e l'armonia, quindi attraverso la ripetizione regolata dell'identico nell'ordine temporale, l'Io

⁴⁹⁵ ID., *Estetica*, cit., p. 994.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 995.

⁴⁹⁷ CILIONE sottolinea la consustanzialità di soggettività, temporalità e musica, triangolo concettuale che regge l'intera struttura argomentativa hegeliana (P.A. PORCEDDU CILIONE, *La musica*, in AA.VV. *L'estetica di Hegel*, a cura di M. Farina e A. Siani, Il Mulino, Bologna, 2014, p.198).

⁴⁹⁸ C. CANTILLO, *Lamento, suono, musica: Hegel vs Beethoven?*, in MICHIELON, *Die Klage des Ideellen*, cit., p 43.

⁴⁹⁹ HEGEL, *Estetica*, cit., vol. II, p. 993.

⁵⁰⁰ ID., *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Zweiter Teil, Die Naturphilosophie*, trad. it. *Filosofia della natura*, a cura di V. Verra, Utet, Torino, 2002, § 300 - § 302, pp. 218-231. Mentre per Herder il suono era «l'espressione più tipica del patire - e la musica, di conseguenza, espressione della passione», per Hegel «il patire è parte del processo, ma è determinante la reazione attiva del corpo all'urto subito» (R. MARTINELLI, *I filosofi e la musica*, Il Mulino, Bologna, 2012, p.122).

⁵⁰¹ Ivi, pp. 122-123.

si «raccolge» e si «ricorda» (*erinnern*) di sé, riconoscendo questo identico come posto da lui, come «il proprio» (*das Meinige*).

Su questa base può inarcarsi la melodia, che introduce nella composizione «quegli elementi di variazione, articolazione e sviluppo interno che consentono il libero effondersi della soggettività creatrice»⁵⁰².

Mentre infatti l'armonia «abbraccia solo i rapporti essenziali che costituiscono la legge della necessità per il mondo dei suoni», la melodia costituisce

Il lato poetico della musica, la lingua dell'anima che effonde in suoni la gioia interna e il dolore dell'animo e in questa effusione si innalza con forza mitigante al di sopra del potere naturale del sentimento, con ciò trasformando l'attuale commozione dell'interno in una percezione di sé, in un libero indugiare presso di sé, e dando quindi al cuore la liberazione dalla stretta della sofferenza e della gioia⁵⁰³.

La musica sorge dunque dalla dialettica che si sprigiona tra il *fühlen* e il *zählen* resa possibile dall'elaborazione artistica, ovvero dall'abilità soggettiva di mediare tra le esigenze formali.

Nonostante il contenuto musicale sia secondo Hegel «vuoto», «astratto», «puro», questo non significa, come sottolinea Cantillo, «che la musica sia priva di un carattere contenutisticamente determinato o che le venga negata la possibilità di assumerlo»⁵⁰⁴.

Al contrario, proprio perché la sfera del musicale coincide con quella dell'«attività della vita soggettiva»⁵⁰⁵, ciò comporta «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»⁵⁰⁶.

In particolare, una certa affinità si può riscontrare tra la musica e il movimento logico realizzato dalla soggettività in quanto anch'essa, dopo essersi superata nell'oggettività, ritorna alla propria unità ideale come fa la musica che risolve nella consonanza perfetta della triade dopo la lacerazione generata dalla dissonanza⁵⁰⁷.

Hegel teme che la musica strumentale, libera da un contenuto predeterminato e affine all'architettura per la preponderanza della struttura armonica⁵⁰⁸, approdi a una deriva intellettualistica.

Il gioco di relazione tra i suoni è opportuno dunque che si accompagni alla determinatezza della parola che la musica accompagna, nel pieno rispetto dell'autonomia dei due linguaggi. Beethoven, nella *Missa*, a proposito della relazione tra linguaggio musicale e testo sacro, compirà come vedremo un passo ulteriore, ancora più coraggioso e visionario.

⁵⁰² CANTILLO, cit., p. 45.

⁵⁰³ HEGEL, *Estetica*, cit., vol. II, pp. 1038-1039. Riguardo all'influenza esercitata su Hegel dalle teorie rousseauiane della melodia, cfr. VIZZARDELLI, cit., p. 207.

⁵⁰⁴ CANTILLO, cit., p. 46.

⁵⁰⁵ *Ästhetik* nach Prof. Hegel im Winter Semester 1828/29, Ms. Libelt, 137 b.

⁵⁰⁶ CANTILLO, cit., p. 46.

⁵⁰⁷ HEGEL, *Estetica*, cit., pp. 1036-1037.

⁵⁰⁸ ID., *Vorlesungen zur Ästhetik, Lezioni di estetica*, Corso del 1823 nella trascrizione di H. G. Hotho, Laterza, Roma-Bari, 2000, p. 261.

Anche per Hegel il raccoglimento devoto (*Andacht*) costituisce un oggetto adatto al linguaggio musicale e la sua ammirazione è rivolta in particolare agli autori italiani di musica sacra, Palestrina, Pergolesi, Durante, Lotti, cui aggiunge Gluck, Haydn e Mozart.

È noto poi l'apprezzamento nei confronti dell'opera italiana, e soprattutto della musica di Rossini⁵⁰⁹, che ascolta dal vivo con rapimento in varie occasioni a partire dal 1824 e di cui apprezza l'autonomia espressiva nei confronti del testo librettistico.

Secondo Cantillo, i riferimenti alla musica di Rossini sono importanti proprio in quanto «legittimano 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 accompagnamento”, sostanziata dalla parola, quale invece emerge nei primi corsi»⁵¹⁰.

Da una parte, la musica puramente strumentale, essendo priva di determinazione, rappresenta infatti l'essenza stessa dell'arte musicale⁵¹¹, dall'altra, per evitare che l'intellettualismo la conduca a perseguire un interesse limitato e non universale, si rende necessario il suo superamento nella forma poetica⁵¹².

Cantillo opportunamente osserva però come anche le sinfonie di Mozart, pur essendo un esempio di «musica pura», realizzino compiutamente senza l'ausilio di un testo la natura propria della musica, poiché il dialogo tra le voci dei singoli strumenti è armonizzato in modo che non vengano smarriti il «senso interno, l'anima e il sentimento» della composizione⁵¹³.

Dal confronto tra l'*Estetica* rielaborata da Hotho e i contenuti dei corsi dal 1820 al 1828-'29 emerge l'immagine di un pensiero in movimento, aperto alla elaborazione teorica delle esperienze personali e dell'intensa vita culturale del proprio tempo.

Cantillo, Vizzardelli e Bertinetto⁵¹⁴ sottolineano infatti l'importanza delle riflessioni hegeliane dedicate all'esperienza performativa, arricchita dall'apporto insostituibile e unico della soggettività dell'interprete che si comunica direttamente anche all'ascoltatore.

Non solo la voce ma anche lo strumento musicale diventa «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»⁵¹⁵.

Emerge così la complessità dell'esperienza estetica che in Hegel comprende, oltre al gesto creativo dell'artista, anche il contributo interpretativo da parte dell'esecutore e del fruitore.

La condanna hegeliana della strumentalità non è «né assoluta né generalizzata» e, oltre ad attenuarsi nel tempo, va contestualizzata in relazione alle preoccupazioni che il filosofo svevo nutriva nei

⁵⁰⁹ Sulla passione hegeliana per Rossini e il belcanto italiano, cfr. VIZZARDELLI, cit., pp. 203 e segg.

⁵¹⁰ CANTILLO, cit., pp. 47-48.

⁵¹¹ «Il terreno del musicale è [quello] della intima soggettività, e questo è per sé privo di determinazione», Cfr. HEGEL, Ms Libelt 142 a.

⁵¹² «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» (ID., *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).

⁵¹³ HEGEL, *Estetica*, cit., pp. 1030-1031.

⁵¹⁴ CANTILLO, cit., p. 49; VIZZARDELLI, cit., pp. 210 e segg.; BERTINETTO, cit., pp. 95 e segg.

⁵¹⁵ CANTILLO, cit., p. 49.

confronti di autori come Hoffmann⁵¹⁶ o Wackenroder⁵¹⁷, che affidavano alla musica una posizione apicale all'interno del sistema delle arti in quanto linguaggio in grado di elevarsi all'infinito e di esprimere l'Assoluto, come dimostravano le composizioni strumentali di Beethoven.

Anche per Hegel la musica è «la più romantica delle arti», ma in quanto «“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»⁵¹⁸.

La trama delle strutture sonore che si articolano nel tempo consente pertanto di ricostruire non solo una delle possibili modalità di manifestazione dello spirito assoluto, ma anche alcuni assi portanti del processo conoscitivo che conduce all'Idea⁵¹⁹.

Il suono prodotto dal fremito emesso dal corpo vibrante può essere interpretato infatti come la manifestazione sensibile dell'idea⁵²⁰, o meglio, come il «lamento dell'ideale» (*die Klage des Ideellen*) alienato nella materia⁵²¹.

Nel percorso costruito dalla musica per raggiungere le profondità dell'interno soggettivo si sintetizza dunque, come osserva Cantillo, l'intera attività del *Geist* che consiste nel «ricondurre l'esteriorità all'interiorità che è lo spirito stesso», poiché «solo mediante questa riconduzione, questa idealizzazione o assimilazione dell'esteriorità, esso diviene ed è spirito»⁵²².

T.3 Bildung e Naturphilosophie

L'attenzione che Hegel riserva alla natura appare una sintesi dello straordinario interesse scientifico e poetico nei confronti del mondo naturale che rappresenta, come osserva Landolfi Petrone, uno dei tratti fondanti del *Neohumanismus* e dell'intero pensiero filosofico romantico:

La concezione della natura nella *Spätaufklärung* e nella *Frühromantik* è legata allo sviluppo di un particolare senso che ne permette la percezione arricchita, per così dire, di elementi emotivi ed estetici, che si vanno ad aggiungere a quelli derivati dall'epistemologia o dalla ricerca scientifica. Anche le

⁵¹⁶ Si cfr. la recensione hoffmanniana della V *Sinfonia* apparsa in E.T.A. HOFFMANN, *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters musikalische Leiden*, trad. it. *I dolori musicali del direttore d'orchestra Johann Kreisler*, a cura di R. Pisaneschi, BUR, Milano, 1984, pp. 47 e segg. Secondo la SCHMALFELDT la recensione hoffmanniana della V *Sinfonia* sarebbe all'origine del filone interpretativo che associa Hegel a Beethoven, cfr. J. SCHMALFELDT, *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-century Music*, Oxford Studies in Music Theory, Oxford University Press, New York, 2011, cap. 2.

⁵¹⁷ W. H. WACKENRODER, *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, a cura di E. Agazzi, Bompiani, Milano, 2014.

⁵¹⁸ CANTILLO, cit., p. 50.

⁵¹⁹ Cfr. MICHIELON, *L'eco risonante. Fenomenologia del tempo nella filosofia di Hegel e nel processo compositivo beethoveniano*, in *Die Klage des Ideellen (Il Lamento dell'ideale)*, cit., p. 157.

⁵²⁰ Hegel si propone di risolvere l'antico dualismo metafisico che consiste nella contrapposizione tra verità ideale ed esistenza fattuale delle cose. L'essenza del tutto, la sua verità, non può più essere considerata diversa dalle sue manifestazioni di fatto che risultano pertanto non accidentali ma necessarie. Cfr. L. CORTELLA, *Dal soggetto al linguaggio. Un percorso nella filosofia contemporanea*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2015, pp. 16 -17, e A. BADIOU- S. ZIZEK, *L'immanence des vérités (III)*, trad. it. *Hegel o l'immanenza delle verità. Le due finitudini, la scissione soggettiva e la felicità*, a cura di A. Riponi, PGreco Edizioni, Milano, 2017.

⁵²¹ HEGEL, *Filosofia della natura*, cit., § 300, p. 221.

⁵²² ID., *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, cit., 3, § 381, p. 90.

scoperte del magnetismo e lo sviluppo della chimica trovano collocazione in un ambito di riflessione che non è prettamente scientifico ma investe i poteri della mente.⁵²³.

Le radici della *Naturphilosophie* germogliano dalla lezione di Rousseau, le cui intuizioni risultano fondamentali per la riflessione kantiana.

Se da una parte nell'elaborazione del criticismo la fondazione filosofica della fisica (non soltanto newtoniana) riveste un ruolo cruciale⁵²⁴, dall'altra Kant è infatti il primo pensatore a porsi il problema delle leggi che governano dall'interno l'organismo vivente. Grazie al giudizio teleologico è possibile rintracciare la finalità oggettiva degli esseri viventi le cui parti non possono essere considerate indipendentemente le une dalle altre e dalla totalità che le comprende, secondo una prospettiva che sarà cruciale per tutta la successiva *Naturphilosophie* e per l'idealismo. Il finalismo degli organismi biologici si amplia ulteriormente nel finalismo di tutta la natura che sembra essere stata creata appositamente per favorire la vita dell'uomo, la sua cultura, la formazione della sua *Humanität* e il conseguimento del suo fine morale, proiettato alla ricerca del bene.

Si apre così la strada all'esaltazione della natura da cui germoglierà la poetica dello *Sturm und Drang*, sintetizzata nel celebre binomio *Natur!Genie!*⁵²⁵.

Una prima fondamentale teorizzazione della natura verrà elaborata da uno dei più brillanti studenti di Kant, Johann Gottfried Herder, che metabolizzerà, oltre alla lezione del maestro, spunti tratti da Shaftesbury, Spinoza e Leibniz⁵²⁶.

L'originalità del pensiero del predicatore prussiano, considerato da Gennari un ponte cruciale tra Illuminismo e Romanticismo⁵²⁷, matura nel momento in cui la *Naturphilosophie* diventa la chiave per interpretare il processo storico.

«Come il tronco di un albero che salendo si ramifica, lo spirito della storia vive - per Herder - di identità e differenze concretamente attuantesi»⁵²⁸.

Grazie alla riflessione sul cammino dell'uomo è possibile raggiungere la consapevolezza del ruolo cruciale svolto dalle varie civiltà, ognuna delle quali dona il proprio insostituibile contributo al progresso della *Menschenheit*.

Se *Ancora una filosofia della storia per la formazione dell'umanità* del 1773 (*Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschenheit*) esalta il paradigma della molteplicità culturale, tracciando un affresco grandioso del dramma umano, nelle *Idee per la filosofia della storia dell'umanità* (*Ideen zur Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschenheit*), elaborate tra l'84 e il '91, la filosofia della storia si intreccia alla filosofia della natura in una sorta di morfologia comparativa⁵²⁹ volta a tracciare il profilo di una nuova *Humanität*.

Il fine della nostra presenza esistente (*Dasein*) si concretizza per Herder nella formazione (*Bildung*) dell'umanità⁵³⁰ e l'educazione rappresenta un dovere per ognuno di noi poiché l'*Humanität* appare

⁵²³ G. LANDOLFI PETRONE, *Introduzione a Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, trad. it. *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di L. Balbiani, Bompiani, Milano, 2015, p. 54.

⁵²⁴ Cfr. a tale proposito la monografia di P. PECERE, *La filosofia della natura in Kant*, ed. Di Pagina, Bari, 2009.

⁵²⁵ L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo*, II, Einaudi, Torino, 1978, p. 408.

⁵²⁶ M. GENNARI, *Neuhumanismus*, Il Melangolo, Genova, 2018, vol. I, p. 338.

⁵²⁷ ID., *L'eidos del mondo*, Bompiani, Milano, 2012/2013, p. 296.

⁵²⁸ Ivi, p. 297.

⁵²⁹ H. LESER, *Das pädagogische Problem*, trad. it. *Il problema pedagogico*, La Nuova Italia, Firenze, 1965, vol. III, p. 467.

⁵³⁰ GENNARI, *Neuhumanismus*, cit., p. 346.

come «il risultato dell'azione compiuta dalla *Menschheit* - dall'umanità intera - che prende forma attraverso la storia»⁵³¹.

Mentre Herder è soprattutto attratto dalla relazione tra natura e storia, Johann Wolfgang Goethe elabora una propria originale concezione scientifica che si fonda su un nuovo approccio epistemologico, capace di porsi in ascolto rispettoso della *Natur*.

Il poeta si sofferma infatti sul rapporto che lega inscindibilmente ogni essere vivente al contesto in cui è inserito, relazione ricostruibile attraverso un duplice processo di analisi dettagliata e di sintesi che ponga in rilievo la rete di relazioni contestuali⁵³².

Nonostante il mistero che avvolge il regno della natura, è comunque possibile, attraverso uno sguardo poliparadigmatico che incrocia diverse prospettive disciplinari, individuare alcune connessioni fondamentali del processo in cui consiste la *Bildung*.

Uno degli assi della morfologia goetheana, intesa come scienza che indaga «le condizioni sotto le quali i fenomeni appaiono»⁵³³, è rappresentato dal concetto di archetipo.

Poiché la natura costituisce un tutto unico e le sue leggi sono invariabili⁵³⁴, tale concetto può venire applicato per lo studio di tutto il regno naturale e animale.

La vita appare così come lo sviluppo di forme all'interno di un certo spettro di possibilità, nel limite che ogni archetipo prevede.

La ricostruzione a ritroso del processo formativo naturale poggia sul concetto di organismo, ripreso dalla *Critica del Giudizio* kantiana⁵³⁵ e inteso come processo auto-formativo.

Un ruolo centrale è riservato all'ambiente esterno in cui l'organismo vivente è collocato e alla legge della polarità che articola nel tempo la *Bildung*, direzionandola al raggiungimento dell'ascesa graduale (*Steigerung*) suggerendo una declinazione spiraliforme del tempo, ove la parte conclusiva coincide con la fase iniziale⁵³⁶.

Anche nella concezione estetica di Friedrich Schiller la natura rappresenta il modello di riferimento per la formazione del bello artistico, definito come «libertà nel fenomeno» e «natura nella conformità all'arte»⁵³⁷. L'armonia che ne scaturisce si riflette nella rete delle belle relazioni sociali all'interno delle quali deve dominare rispetto reciproco⁵³⁸.

Il concetto di *Freiheit*, così strettamente intrecciato a quello della natura, si connette alla *Zeit* anche attraverso l'istinto del gioco (*Spieltrieb*), impulso prodotto dall'immaginazione e «diretto ad annullare il tempo nel tempo, a conciliare il divenire con l'essere assoluto, il mutamento con l'identità»⁵³⁹. Poiché l'equilibrio perfetto tra gli impulsi sensibili e formali costituisce un equilibrio

⁵³¹ Ivi, p. 342.

⁵³² J.W. GOETHE, *Nach Spinoza*, trad. it. *Studio da Spinoza*, p. 17; ID., *Analyse und Synthese*, trad. it. *Analisi e sintesi*, a cura di, in ID., *Opere*, V, pp. 62-64.

⁵³³ ID., *Erfahrung und Wissenschaft*, trad. it. *Esperienza e scienza*, ivi, p. 44.

⁵³⁴ ID., *Fragment über die Natur*, trad. it. *Frammento sulla Natura*, 1783, ivi, p. 21.

⁵³⁵ I. KANT, *Kritik der Urtheilskraft* (1790), trad. it. *La Critica del Giudizio*, a cura di A. Gargiulo, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 194 e segg.

⁵³⁶ Per un approfondimento di questi temi, cfr. MICHIELON, *L'archetipo e le sue metamorfosi*, cit., pp. 274-292.

⁵³⁷ F. SCHILLER, *Kallias*, trad. it. *Callia*, a cura di A. Negri, Armando, Roma, 1984, p. 271.

⁵³⁸ Ivi, p. 266.

⁵³⁹ ID., *Briefe Über Die Ästhetische Erziehung Des Menschen*, 1795, trad. it. *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, a cura di A. Negri, Armando, Roma, 1984, p. 167.

puramente ideale, il poeta «sentimentale», a differenza di quello «ingenuo», che «é natura»⁵⁴⁰, cercherà di avvicinarsi infinitamente all'armonia originaria con il cosmo senza potere mai realizzare compiutamente lo stato estetico, che rimane un orizzonte utopico nello spazio e nel tempo⁵⁴¹.

La forza della *Natur* intesa come «pura formazione dell'umanità»⁵⁴² si ritrova nella *Bildung* pestalozziana, la quale si propone di condurre a destinazione lo sviluppo della natura che risiede nell'uomo e nell'umano⁵⁴³.

Nel nuovo orizzonte educativo tracciato da *La Veglia di un solitario* Pestalozzi consiglia di non affrettare il corso dell'ordine naturale, la cui armonia si radica nella divinità che sorregge il cosmo e quindi anche l'anima umana.

La *Bildung* naturale invita piuttosto ad abbracciare un tempo «altro», sospeso in una dimensione che acquieta interiormente⁵⁴⁴ e che «invoca insistentemente il suono della nostra coscienza smarrita e il raccoglimento nel silenzio che la protegge»⁵⁴⁵. Non è un caso che Beethoven si interessasse alle teorie educative pestalozziane durante gli anni in cui lotterà per ottenere l'affidamento del nipote Karl e affidasse il giovane a pedagoghi formati alla scuola del maestro svizzero, così vicino alla propria spiritualità e predilezione per il mondo naturale.

Quando l'uomo si distacca dalla *Natur*, scriverà Friedrich Hölderlin nella penultima stesura dell'*Hyperion*, perde infatti «la felice unità, l'essere nell'unico vero senso del termine»⁵⁴⁶.

Nella concezione hölderliniana della natura si intrecciano le suggestioni esercitate da Herder, Goethe e Rousseau, la prospettiva vitalistica di Leibniz e il panteismo spinoziano.

Nonostante il conflitto tra soggetto e oggetto, l'uomo aspira alla conciliazione rappresentata dalla natura e al ritorno verso quell'*Eins und Alles*, quell'*uno e tutto* che essa incarna, secondo la celebre espressione usata da Jacobi per indicare la posizione assunta da Lessing nei confronti della filosofia di Spinoza (espressione che sarà poi assunta a simbolo del sodalizio tra Hölderlin e Hegel⁵⁴⁷).

Causa infinita e ambiente originario, la natura è soprattutto per Hölderlin simbolo della totalità del vivente dalla quale l'uomo si è separato, a causa della frattura generata dalla conoscenza che è all'origine del linguaggio e del pensiero logico su cui si regge il giudizio⁵⁴⁸.

⁵⁴⁰ ID., *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795, trad. it. *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, a cura di E. Franzini, SE, Milano, 1986, p. 37.

⁵⁴¹ Per un approfondimento, cfr. L. MICHIELON, *Il gioco delle facoltà in F. Schiller*, Il Poligrafo, Padova, 2002, p. 192.

⁵⁴² J.H. PESTALOZZI, *Die Abstunde eines Einsiedlers*, 1780, trad. it. *La veglia di un solitario*, La Nuova Italia, Firenze, 1953, p. 8.

⁵⁴³ M. GENNARI, *Filosofia della formazione dell'uomo*, Bompiani, Milano, 2001, p. 101.

⁵⁴⁴ L. MICHIELON, *Le corde non tese della Bildung pestalozziana. Per una lettura musicale dell'Abendstunde eines Einsiedlers*, in P. Levrero (a cura di), *Menschenbildung. L'idea di formazione dell'uomo in Johann Heinrich Pestalozzi*, Il Melangolo, Genova, 2014, p. 75.

⁵⁴⁵ Per una possibile rilettura in termini filosofico-musicali di un lavoro decisivo per la storia della formazione non solo svizzera ma europea, cfr. *ivi*, p. 66.

⁵⁴⁶ HÖLDERLIN, *Iperione*, cit., p. 763.

⁵⁴⁷ LANDOLFI PETRONE, cit., p. 57.

⁵⁴⁸ F. HÖLDERLIN, *Urteil und Sein*, 1795, trad. it. *Giudizio ed Essere*, in ID., *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, SE, Milano, 1987, p. 53.

Grazie alla sua potenza, però, la natura ingloba la storia intera e dona all'uomo la forza per diventare come il sole⁵⁴⁹ e potere realizzare tutti i propri sogni lottando nel turbine conflittuale del mondo⁵⁵⁰.

Se è vero che la vita rappresenta lo sviluppo necessario di tensioni contrastanti, la Natura «si presenta come un modello vivente di comprensione della diversità, dell'irregolarità all'interno di un ordine costituito, mai in contraddizione con se stessa⁵⁵¹».

Solo la poesia, che è vita, e l'amore, che illumina, possiedono la capacità di restituire l'intuizione intellettuale dell'intero, tramite il linguaggio analogico e la metafora, mentre la struttura logica violenta l'unità originaria di soggetto-oggetto.

Naturphilosophie e poesia si intrecciano anche nel pensiero di Novalis, che trasferisce nei propri componimenti la passione per lo studio scientifico della natura, congiungendovi strettamente le riflessioni sulla dimensione temporale e gnoseologica.

In *Heinrich von Ofterdingen* (1798-1801, 1802) la miniera simboleggia infatti il passato del cosmo e il personaggio del minatore condivide con l'astrologo, che legge il futuro nelle stelle, «la stessa concezione unitaria del tempo, in cui presente, passato e futuro sono saldamente intrecciati fra loro»⁵⁵². Studiando la terra e il passato, il minatore conosce in realtà se stesso, in una stretta corrispondenza tra micro e macrocosmo.

Lo stesso filosofia costituisce per Novalis uno strumento per calarsi nella propria interiorità, in un processo di autocoscienza realizzabile fino in fondo soltanto «diventando» l'altro da sé, poiché «l'uno è l'altro, e diviene se stesso solo attraverso l'altro»⁵⁵³.

L'eremita, che nella sua vita contemplativa coltiva una visione non processuale ma sintetica dell'universo, insegna a Heinrich la complementarità degli opposti, l'infinita correlazione che lega le cose dell'universo, dal momento che «in ogni evento si rispecchia la storia universale e in ogni uomo c'è l'umanità tutta»⁵⁵⁴.

La stessa morte non viene vissuta come un'interruzione del processo di autorealizzazione dell'uomo ma, attraverso una sorta di ribaltamento dialettico, come una sua accelerazione («Spesso un avvenimento sembra concludersi, mentre, in realtà, inizia»⁵⁵⁵).

Anche la raccolta di aforismi *Polline*, apparsa nel primo numero della rivista «Athenaeum», nel 1798, e quella dei coevi *Teplizer Fragmente*, confermano la ricerca di ricongiunzione degli opposti che apre alla possibilità di nuovi universi.

È proprio l'uomo a costituire il *trait d'union* tra il mondo dello spirito e il mondo dei corpi e nel rapporto d'amore che unisce l'uomo e la donna rivive la stessa forza operante in tutto l'universo.

Si può capirne il funzionamento in analogia con il recesso formativo della natura:

⁵⁴⁹ ID., *Iperione*, cit., vol. I, libro I, 621, p. 141.

⁵⁵⁰ Sul tema dell'azione e della prassi in Hölderlin e nel giovane Hegel, cfr. PARINETTO: «La *promessa non giurata* di Hegel e di Hölderlin era appunto la prassi che *mai fece pace con la norma* e che, proprio perciò, è vita diveniente della verità o, per dirlo con Hölderlin/Weiss, che “fa incarnare l'inatteso nella sua terribilità, che per lui può anche significare la rovina”». (L. PARINETTO, *Nota introduttiva a Eleusis, carteggio. Il poema filosofico del giovane Hegel e il suo epistolario vin Hölderlin*, a cura di L. Parinetto, Mimesis, Milano-Udine, 2014, p. 16).

⁵⁵¹ LANDOLFI PETRONE, cit., p. 77.

⁵⁵² L.V. ARENA, *Introduzione a NOVALIS, Heinrich von Ofterdingen*, Mondadori, Milano, 2011, p. XXII.

⁵⁵³ Ivi, p. XXIV. Sull'idealismo di Novalis, cfr. ID., *La filosofia di Novalis. Epistemologia e gnoseologia*, Franco Angeli, Milano, 1987.

⁵⁵⁴ ID., *Introduzione a Heinrich von Ofterdingen*, cit., p. XXIV.

⁵⁵⁵ NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, p. 82. Cfr., sul tema della morte, anche l'aforisma n. 14 della raccolta *Polline*, in ID., *Blütenstaub*, trad. it. *Polline*, a cura di L.V. Arena, SE, Milano, 1989, p. 14.

Come può un uomo comprendere una cosa qualsiasi se non ne ha in sé il germe? Ciò che io sono destinato a capire deve svilupparsi organicamente in me; e ciò che io sembra imparare, è soltanto nutrimento, incitamento dell'organismo⁵⁵⁶.

Si comprenderà così che «siamo in rapporto con ogni parte dell'universo, così come lo siamo con il futuro e con il passato»⁵⁵⁷ e che «ogni figura umana dà vita a un germoglio individuale in colui che l'osserva». Questa intuizione «si fa infinita» in quanto «congiunta alla sensazione di un'energia inesauribile». Scopriamo così che «osservando noi stessi, diamo vita a noi stessi»⁵⁵⁸.

Martinelli osserva come Novalis applichi tali principi anche alla riconciliazione tra il lato soggettivo e oggettivo del suono. Se nell'«acustica chimica» si ritrovano elementi che si ricollegano agli esperimenti fisici di Chladni, nell'«acustica trascendentale», influenzata dalla filosofia di Fichte, Novalis dimostra come il musicista ascolti in modo attivo «dal di dentro»⁵⁵⁹.

Il tema dell'ascolto è cruciale anche per un altro scienziato-poeta, Johann Wilhelm Ritter, il cui ampio spettro di interessi comprende, oltre all'analisi del fenomeno acustico, lo studio sulla polarità che regola i fenomeni luminosi e quelli galvanici, attraverso i quali dimostra la labilità del confine tra la natura animata e quella inanimata.

Di particolare interesse, per la ripresa del suo pensiero realizzata da Walter Benjamin ed Ernst Bloch, è la metafisica del suono che emerge da queste pagine, molto ammirate dagli intellettuali del tempo.

Nell'appendice ai *Frammenti di un giovane fisico*, il *Klang* viene presentato infatti come «vita del corpo risonante» e «organismo intero di oscillazione e figura, forma, come ogni vivente organico»⁵⁶⁰.

Porsi in ascolto del suono significa allora, come sottolinea Matassi, attuare «un processo di interiorizzazione e di autoidentificazione»⁵⁶¹, accedendo, grazie alla musica, a una visione interiore impossibile da realizzare con gli altri sensi.

La comprensione dei nessi che sorreggono il fenomeno sonoro non comporta esiti solipsistici poiché il mondo dei suoni rappresenta idealmente una forma di comunità originaria:

Questa relazione può diventare per noi la più alta, poiché in essa è rappresentabile ciò che nella vita è tanto difficile; una relazione idealizzata con il nostro ambiente⁵⁶².

Sarà Friedrich Schelling a elaborare in modo sistematico i risultati ottenuti dalle straordinarie scoperte scientifiche del proprio tempo.

Muovendo dalla teoria kantiana esposta nei *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft* del 1786, ove la materia appare come campo d'azione delle forze di attrazione e repulsione,

⁵⁵⁶ Ivi, aforisma n. 18, p. 15.

⁵⁵⁷ Ivi, aforisma n. 92, p. 39.

⁵⁵⁸ Ivi, aforisma n. 112, p. 45.

⁵⁵⁹ ID., *Opera filosofica*, a cura di G. Moretti, Einaudi, Torino, 1993, vol. I, p. 514. Cfr. il commento di MARTINELLI, *I filosofi e la musica*, cit., pp. 106-107.

⁵⁶⁰ J.W. RITTER, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, Heidelberg, 1810, trad. it. *Frammenti postumi di un giovane fisico. Un libro tascabile per gli amici della natura*, a cura di G. Baffo, Ed. Theoria, Roma-Napoli, 1988, pp. 259 e segg.

⁵⁶¹ E. MATASSI, *Musica*, Guida, Napoli, 2004, p. 65.

⁵⁶² RITTER, cit., p. 258.

Schelling concepisce la natura come un processo dinamico e organico, regolato dalle leggi della polarità e del potenziamento, all'interno di un sistema che coinvolge anche lo spirito.

A ogni grado di sviluppo della natura, considerata la storia pietrificata dello spirito, corrisponde infatti un corrispettivo grado di sviluppo del *Geist*, inteso come consapevolezza della manifestazione dell'Assoluto nella natura⁵⁶³.

Solo l'arte riesce a produrre, attraverso l'*Ein-bildung* («in-formazione» dell'infinito nel finito)⁵⁶⁴, l'intuizione intellettuale attraverso cui è possibile accedere all'unità originaria di natura e spirito, grazie alla quale la filosofia è in grado di porsi quale sapere dell'Assoluto.

CS. 3 Tipologie del tempo in Beethoven

CS. 3.1 Il tempo organico della natura

È nota la passione che Beethoven nutriva per la natura, fonte inesauribile di ispirazione e di pace interiore.

In una lettera indirizzata nel 1810 a Therese Malfatti scrive:

Non c'è nessuno che possa amare la campagna quanto me. Dai boschi, dagli alberi, dalle rocce sorge l'eco che l'uomo desidera udire⁵⁶⁵.

Natura e Divinità costituiscono nel suo pensiero un'inscindibile unità⁵⁶⁶:

Se nella costituzione del mondo risplendono ordine e bellezza allora vi è un Dio. Tuttavia non è meno fondata l'alternativa. Se questa armonia ha potuto scaturire da leggi organiche generali, allora la natura intera necessariamente rispecchia l'azione della saggezza suprema⁵⁶⁷.

Il divino risplende nella potenza della natura:

Onnipotente Iddio, nella foresta! Io sono beato, felice nella foresta: ogni albero parla di Te. Quale splendore, o Signore! In queste valli, nell'alto è la pace, la pace per servirlo⁵⁶⁸.

A tale trasporto emotivo si uniscono le molteplici letture poetiche, filosofiche e scientifiche che contribuiscono a consolidare anche teoricamente la riflessione beethoveniana sulla natura e sulla molteplice temporalità della *Bildung* restituita dalla *Natur*.

⁵⁶³ Cfr. F. SCHELLING, *System des transzendentalen Idealismus*, 1800, hsg. von H. D. Brandt und P. Müller und W. Schultz, Meiner Verlag, Hamburg, 2000; trad. it. *Sistema dell'idealismo trascendentale*, a cura di G. Boffi, Bompiani, Milano, 2006.

⁵⁶⁴ ID., *Philosophie der Kunst*, 1859, trad. it. *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Prismi, Napoli, 1997, pp. 89 e segg.

⁵⁶⁵ BEETHOVEN, lettera Therese Malfatti del maggio 1810, in *Le lettere di Beethoven*, cit., p. 300.

⁵⁶⁶ C. CASINI, *Introduzione* a M. SOLOMON, *Beethovens Tagebuch*, trad. it. *Il diario di Beethoven*, a cura di C. Salone, Mursia, Milano, 1992, p. 7.

⁵⁶⁷ L.V. BEETHOVEN, *Manoscritto Fischhoff*, cit. in M. SOLOMON, *Beethoven's Tagebuch of 1812-1818*, in ID., *Beethoven Studies 3*, edited by A. Tyson, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, p. 261, citazione n. 5.

⁵⁶⁸ Da un foglio di schizzi del settembre 1815, la cui attuale ubicazione è ignota. Cfr. *Katalog der mit der Beethoven-Feier zu Bonn am 11-15 Mai 1890 verbundenen Ausstellung der Stadt Wien 1927*, Bonn 1890, n. 268.

Una testimonianza di quanto il compositore fosse in grado di scavare e approfondire concetti filosofici complessi ci viene offerta dalle precisazioni poste sull'*incipit* della Sinfonia *Pastorale*, «Più espressione di sensazioni che pittura» (*Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*).

Beethoven opera una distinzione (kantiana) tra i due diversi gradi di conoscenza che si manifestano nell'uomo quando egli entra in contatto con la vita campestre: la «sensazione intuitiva» (*Empfindung*) e il «sentimento valutativo» (*Gefühl*), ovvero il giudizio razionale, soggettivo.

Ciò che il linguaggio sonoro restituisce non è tanto l'imitazione dei fenomeni naturali, quel genere di «pittura» descrittiva (*Malerei*) che caratterizza la musica a programma, ma la «rappresentazione simbolica di un'altra realtà, tutta ideale ed emozionale - in una parola: poetica - germogliata nel suo spirito al contatto esistenziale con la natura e totalmente trasfigurata dalla sua arte in puri valori musicali»⁵⁶⁹.

Ma è soprattutto dal punto di vista della costruzione formale che è possibile cogliere la straordinaria capacità beethoveniana di declinare un *multiversum* di tipologie temporali.

Vorremo addurre in tale contesto, a titolo di esempio, l'analisi del primo movimento della *Sonata* op. 10 n.3, tra i capolavori giovanili del compositore, elaborata tra il 1796 e il '98.

Il *Presto* rappresenta infatti un paradigma di come il linguaggio beethoveniano riesca a creare strutture musicali autofondate, che si evolvono nel tempo come organismi viventi, prendendo spunto da una cellula originaria posta come formema⁵⁷⁰.

L'intervallo di quarta, che caratterizza le ultime misure del *Presto* dell'op. 10 n.2, rappresenta l'idea fondante di questa *Sonata* con cui si chiude l'op. 10, posta a vertice costruttivo ed emotivo del trittico e sua ideale sintesi.

Il primo dei quattro movimenti, un *Presto* di ampie dimensioni, trae da questo germoglio motivico lo spunto per la creazione del primo tema⁵⁷¹, un frammento scalare di quarta discendente, ancora una volta anacrusico, subito rielaborato grazie all'inversione dell'intervallo in quinta ascendente, a sua volta arricchito da un'altra cellula fondamentale, quella di seconda (che possiamo considerare una ramificazione della quarta). Se affiancata alla quinta, la seconda genera la sesta minore (riutilizzabile anche nella forma del suo rivolto in terza maggiore); se integrata alla testa del tema, invece, dona vita a una quarta rotante su un asse centrale, poi sviluppata soprattutto nel secondo e quarto movimento.

Da un'idea semplicissima e straordinariamente fertile, Beethoven costruisce dunque un organismo compositivo auto-fondato, con un procedere che coniuga rigore e fantasia nella scrittura pianistica.

Il virtuosismo delle doppie note, cui succedono seste spezzate e ottave alternate, conduce alla repentina modulazione verso il sesto grado (si minore). Ne scaturisce il tormentato motivo di transizione (b. 23), disegno melodico derivato per contrasto da quello principale⁵⁷² che funge da fascia armonica collocata sulla regione del relativo minore e da ulteriore sviluppo del primo tema, richiamato dagli intervalli di sesta ascendente (compreso il suo rivolto di terza) e di quinta discendente.

Un lungo ponte tematico (b. 31) conduce dalla dominante del sesto grado, il fa diesis minore, fino alla maggiore, preparando l'ingresso del secondo tema (b. 53).

L'assonanza con il nucleo motivico originario si rivela non solo nella ripresa della testa

⁵⁶⁹ CARLI BALLOLA, *Beethoven*, cit., pp. 316-317.

⁵⁷⁰ Sul concetto di formema in ambito pedagogico, cfr. M. GENNARI, *Formema*, Il Melangolo, Genova, 2015.

⁵⁷¹ ROSEN, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, cit., p. 155.

⁵⁷² C. DAHLHAUS, *L.v. Beethoven und Sein Zeit*, Laaber-Verlag-Laaber 1987, trad.it. *Beethoven e il suo tempo*, a cura di L. Dalla Piccola, EDT, Torino, 1990, p. 138.

caratterizzata dall'intervallo di quarta, affiancata ora all'intervallo di terza ora a quello di seconda, ma anche nella scrittura a mani alternate che, unitamente al cambio di registri, dona ariosità e dinamismo all'intero episodio.

Nella variazione di b. 66 Beethoven combina tutti i nuclei intervallari finora enunciati ponendoli a confronto. Da questo incrocio sorge una doppia progressione: quella discendente scivola al sol maggiore e quindi al do maggiore; quella ascendente sfiora il re minore e conduce al si bemolle maggiore, tono della sesta napoletana della dominante, avviando alla coda.

L'episodio conclusivo è formato in realtà da ben tre diverse code, tutte tratte dai vari temi, rivelando come il processo di sviluppo coinvolga ogni singola parte della *Sonata*, anche le sezioni tradizionalmente considerate secondarie.

Nella prima coda (b. 93), potentemente propulsiva, la scala ascendente della mano sinistra funge da traliccio su cui s'innestano gli intervalli di quarta e sesta; nella seconda appendice (b. 105) Beethoven tenta una sintesi meta-cognitiva del materiale esposto attraverso una linea in ottava tra le due mani che rievoca non solo la quarta ma anche la seconda e, nel suo profilo più complessivo, la sesta; la semplificazione prosegue a b. 114, con l'ultima coda, in cui il resto di quarta sembra galleggiare senza peso nei diversi registri, manifestandosi quale motore propulsivo dell'intero edificio sonatistico.

L'ulteriore declinazione della *Bildung* realizzato da questa straordinaria esposizione è identificabile nell'utilizzo di alcuni principi costruttivi estremamente innovativi e fecondi.

Innanzitutto l'esplicita affermazione di un'idea motivica originaria (il frammento di quarta) quale cromosoma comune di ogni elemento motivico. I vari temi sorgono dalla diversa composizione di questo nucleo originario con altri intervalli a propria volta connessi e derivati da quello principale. Le derivazioni sono talmente palesi che secondo Rosen «è come se Beethoven avesse voluto di proposito fare comprendere a tutti alcuni dei segreti che stanno alla base dell'arte compositiva»⁵⁷³.

Al principio di *deduzione* si unisce però quello di confronto dialettico tra le diverse identità motiviche che, intrecciandosi nelle più diverse combinazioni, prendono progressivamente coscienza delle reciproche affinità lasciando emergere, per *induzione*, l'elemento formante.

Possiamo forse scorgere, a proposito di questo principio originario, un riflesso della concezione della *sostanza* che Baruch Spinoza, autore molto amato da Goethe⁵⁷⁴, definisce come realtà autosufficiente, causa di se stessa, unica e infinita. Ma sottili affinità vi sono anche con il concetto aristotelico di *hypokeimenon*, principio descritto nella *Metafisica* come «ciò che l'essere era» (*to ti en einai*). Tale fondamento ontologico rappresenta l'essere dell'essere, un *arché* grazie al quale l'essere è necessariamente tale. Come «essere dell'essere», la sostanza in Aristotele ha una duplice funzione: da un lato è l'essere in cui si determina e limita la necessità dell'essere, dall'altro è necessità determinante e limitatrice. Tale duplice funzionalità della sostanza, alla quale corrispondono due significati distinti ma necessariamente congiunti, è sintetizzabile considerando la sostanza da un lato come l'essenza dell'essere, dall'altro come l'essere dell'essenza. In quanto essenza dell'essere la sostanza è l'essere determinato; considerata come essere dell'essenza la sostanza è invece l'essere determinante, l'esserci necessario della realtà esistente. I due significati vengono sintetizzati dall'espressione *essenza necessaria*, definizione in cui è possibile riconoscere alcuni dei tratti che caratterizzano anche i principi formanti beethoveniani.

Proprio facendo leva sul principio formante di quarta Beethoven avvia lo sviluppo, concepito come un'ampia struttura gravitante attorno alla forza magnetica della dominante.

Nella prima fase (b. 133) la deviazione dalla dominante minore al si bemolle maggiore (sesta

⁵⁷³ Ivi, p. 156.

⁵⁷⁴ Cfr., a tale proposito, MICHIELON, *L'archetipo e le sue metamorfosi*, cit., pp. 200-207.

napoletana di la minore) spalanca orizzonti grandiosi che sfruttano abilmente la linea melodica di sesta (questa volta discendente, valorizzata da segmentazioni ottenute attraverso una successione di seconde ascendenti). Da si bemolle maggiore, passando per sol minore, si giunge a mi bemolle maggiore (sesta napoletana del tono di impianto), attraverso ampie arcate formate da due elementi simmetrici: un potente asse ascendente della mano sinistra (che salda frammenti di quarta, quinta e sesta), animato da una impetuosa energia demiurgica, viene infatti arginato da un' architrave in sincope e subito dopo bilanciato da una rapida scala discendente. Anche quello che sembrerebbe essere un nuovo elemento, il disegno di croma in ottava lanciato a b. 147, è tale solo in apparenza, in quanto scheggia riconducibile al materiale magmatico del primo tema (b. 10).

La chiave per riaffermare la regione d'influenza e attrazione tonale è ancora una volta rappresentata dall'armonia di sesta napoletana, con cui si avvia la seconda parte dello svolgimento (b. 161). Il processo di elaborazione sintetizza l'opposizione tra il registro grave e quello acuto attraverso due sole note affidate alla mano sinistra, in incrocio sulla destra, mentre il frammento di terza rotante su se stessa (b. 162) è tratto dall'episodio di transizione.

Attraverso una sesta tedesca, la tensione armonica si sposta sulla contrapposizione polare tra primo e quinto grado di re maggiore. La mano sinistra erge lunghi ponti che scavalcano gli argini segnati dall'accompagnamento della destra, come poi avverrà nello sviluppo dell'op. 57, evocando lo sforzo titanico di auto superamento compiuto dal materiale su se stesso.

Ne scaturiscono i vortici di energia concentrati negli *sfz*, limiti imposti al materiale da una forza che sorge da dentro e definisce una geografia interiore non più deviata dall'eteronomia.

Il materiale detta a sé le proprie leggi e in questa capacità di definire i propri orizzonti risiede per Beethoven, come per Kant e per Schiller, il significato più autentico della libertà.

Questo regno pulsa grazie a una rete di relazioni interne che irrorano come arterie l'organismo compositivo, consentendone l'articolazione coerente.

Un esempio efficace è rappresentato dal ritorno di si bemolle maggiore nella terza sezione di coda della ripresa (b. 317). Dopo il lungo pedale alla sottodominante (b. 298), che vira al sol minore, l'affermazione del sesto grado abbassato, sottolineato da *sfz* e arricchito dalla settima di dominante, richiama alla memoria l'esplosione di si bemolle all'inizio dello sviluppo e salda con forza, attraverso uno squarcio retrospettivo, due fasi decisive del primo movimento, creando la sensazione di una tensione ora risolta.

Questa strategia metacognitiva rappresenta un momento importante della *Bildung* che ritroviamo quale caratteristica tipica anche della tecnica narrativa goetheana.

Avviene infatti spesso, nei *Bildungsroman* del poeta tedesco, che un personaggio o un evento annunciato in una fase della vicenda riappaiano pienamente giustificati solo a distanza di parecchio tempo, consentendo il pieno appagamento della curiosità del lettore e la ricomposizione di un equilibrio strutturale.

Anche l'enaarmonia svolge un'importante azione di sutura tra regioni armoniche apparentemente lontane, consentendo associazioni e rivelazioni. Beethoven recupera in questa fase finale la sesta tedesca, già utilizzata nello svolgimento, riaffermando con forza il tono di re maggiore.

CS. 3.2 Il tempo sincrono della relazione sistemica

All'*Entwicklung* lineare si affianca una tipologia temporale sistemica nella quale la rete di relazioni morfologiche agisce sincronicamente.

Per dimostrare come essa operi all'interno del linguaggio beethoveniano, ci avvarremo di due esempi analitici, il primo limitato a un singolo movimento, il *Largo appassionato* della *Sonata* op. 2

n. 2 (1794-95), il secondo esteso a tutta la sonata, in questo caso l'op. 27 n.1 (1800-1801), che può essere interpretata nel suo complesso come un unico corpo vivente.

Baricentro strutturale dell'intera *Sonata* op. 2 n. 2, il maestoso *Largo appassionato* in re maggiore (tono della sottodominante) è costruito in forma di *Lied*⁵⁷⁵.

La sezione A comprende due idee, una alla tonica, l'altra alla dominante, entrambe derivate da elaborazioni del materiale melodico precedentemente esposto, come se il processo di variazione continua travalicasse i confini del singolo movimento per investire la forma nel suo complesso.

Beethoven deve avere meditato a fondo le pagine dedicate al concetto di organismo nella *Critica del Giudizio*⁵⁷⁶, ove si esalta la stupefacente correlazione interna tra le parti di un essere vivente, simile a un «piccolo mondo» che rinnova continuamente il cerchio della vita. Anche Goethe rimarrà affascinato da queste intuizioni e, nei suoi saggi morfologici, insisterà sulla capacità autoformativa dell'organismo (il suo *Bildungstrieb*), regolato da un equilibrio interno perfetto⁵⁷⁷.

Beethoven applica al linguaggio e alla forma musicale tali principi di *Naturphilosophie* creando non solo germi tematici che racchiudono in sé una capacità autoformativa inesauribile, ma anche strutture che nel loro complesso si rivelano sorrette da una salda rete di collegamenti interni, attivi simultaneamente in più direzioni, proprio come accade in un essere vivente.

Il primo nucleo tematico è simile a un corale sacro, eretto in uno spazio puro, statico, senza tempo. La sensazione di unità e forza magnetica che si sprigiona da queste pagine rievocano nuovamente le emozionanti intuizioni delle *Lettere filosofiche* schilleriane che scorgono nell'attrazione tra gli elementi naturali il riflesso dell'Assoluto e riconoscono una valenza gnoseologica al sentimento panico dell'Amore, definito «la scala sulla quale ci arrampichiamo verso la somiglianza con Dio»⁵⁷⁸.

Il corale rielabora l'ostinato ritmico lasciato in eredità dall'*Allegro vivace* in b. 333, affidandolo agli accordi della mano destra, e, nella voce più grave, in staccato, recupera il «resto» della scala di quarta discendente di b. 332, proposta in senso retrogrado (ma forse in quest'ultimo elemento riecheggiano anche le oscillazioni melodiche di seconda e terza appartenenti al secondo tema del primo tempo). La prosecuzione nel canto del registro più acuto di tali frammenti intervallari (in aumentazione alle bb. 2-3), trova il suo apice nell'apertura di quarta diminuita fa diesis –si di b. 5 (anche questa una reminiscenza del primo movimento). Innovativa la scrittura pianistica che prevede l'azione simultanea, nella stessa mano, di note tenute e pizzicate, soluzione timbrica che evoca la policromia orchestrale⁵⁷⁹.

La seconda idea della prima sezione (b.9) valorizza l'oscillazione cromatica di seconda (la-sol diesis-la) e la fioritura delle voci interne di b.7 in un gioco di contrappunto doppio che pone bene in evidenza la specularità e la coappartenenza del materiale.

La sezione B (b.19), nella velata tonalità del relativo (si minore), funge da intermezzo ove emerge la struggente malinconia di un'anima raccolta nella propria interiorità. La linea melodica permuta gli intervalli del canto che la voce superiore aveva annunciato a bb. 16-19, variandoli e trasponendoli poi alla dominante minore del relativo (fa diesis minore). Da qui si apre la cadenza di

⁵⁷⁵ FISCHER, cit., p. 16.

⁵⁷⁶ KANT, *Critica del Giudizio*, cit., § 65, pp.194 e segg.

⁵⁷⁷ J.W. GOETHE, *Erst Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie*, 1795, trad. it. *Primo abbozzo di un'introduzione generale all'anatomia comparata*, in ID., *Opere*, vol. V, cit., p. 184.

⁵⁷⁸ F. SCHILLER, *Philosophische Briefe* (1786), trad. it. *Lettere filosofiche*, a cura di M. Mayr, Libreria Universitaria editrice, Verona, 1980, p. 82

⁵⁷⁹ Di una scrittura orchestrale parla anche CARLI BALLOLA, cit., p. 133.

inganno che porta al sol maggiore, giro di boa per tornare, attraverso la dominante, al re maggiore della prima sezione.

Il ritorno rassicurante della prima idea di A (b.32) è seguito da un episodio strutturato su una scala di sesta discendente (bb. 50-51). Questa sezione, oltre a confermare il tono di impianto, screzia il materiale attraverso imitazioni, mutamenti di registro e fioriture melodiche così da rendere ancora più sorprendente l'inaspettato dramma del re minore che esplose a b. 58.

I poderosi tralici delle scale di ottave lanciate dalla mano sinistra grazie alla vittoriosa affermazione del si bemolle maggiore (sesto grado), portano alla conferma definitiva del re maggiore, accompagnata da un breve pedale di dominante caratterizzato dalla cellula di seconda minore (sol diesis –la), evocante il motivo esposto in b. 9.

Proprio questo piccolo «resto» viene a suturare le strutture e a fecondare la coda (b. 68), innestandosi nella voce interna del primo motivo di A.

Incredibile il senso di leggerezza che un ricamo così delicato inserisce nella massiccia corallità del tema: emerge con chiarezza la specularità tra il soprano e il tenore, in contemplazione reciproca, e tra contralto e basso, accomunati dall'ariosità generata dal pizzicato e dalle fioriture.

Le ultime sei battute evocano in entrambe le mani il ricordo un frammento melodico di quarta, eco di b. 5 ma anche del primo tema dell'*Allegro vivace*, oltre che anticipazione dell'*incipit* dello *Scherzo*.

Un secondo esempio di tipologia sistemica è rappresentato dalla *Sonata quasi un fantasia* op. 27 n. 1.

Il cuore pulsante dell'opera è costituito dall'*Adagio con espressione* in la bemolle maggiore, terzo dei quattro movimenti che, trasposto nel tono di impianto, verrà richiamato al termine dell'*Allegro vivace* conclusivo.

Attorno a questo baricentro si articola una struttura flessibile in cui all'ordine lineare, espressione di una sviluppo deduttivo, si sostituisce un'organizzazione circolare, aperta, ove non solo ogni tema ma anche ogni movimento si rifrange senza soluzione di continuità negli altri contribuendo alla creazione di una prospettiva multipla, dinamica, cangiante.

Nel primo tempo il principio antagonistico che caratterizza la forma sonata prende il volto di un *Andante* in mi bemolle maggiore, dal carattere lirico, preschubertiano, cui si contrappone un vorticoso *Allegro* in do maggiore che come un torrente squarcia ogni calma contemplativa.

La struttura tripartita dell'*Andante* alterna due idee tematiche tra loro strettamente correlate, quasi si trattasse di una struttura motivica bicipite ove le due parti sono l'una la continuazione dell'altra grazie a un tessuto in progressiva trasformazione.

Il sapiente gioco di spinte e contropunte sia ritmiche che melodiche garantisce alla frase equilibrio perfetto e un miracoloso stato di sospensione che nell'incursione a do maggiore della b. 13 slitta verso vertigini inaspettate.

La ripresa variata del primo motivo sfiora appena la struttura tematica di un materiale che non si impone, ma che si lascia essere, aperto all'ascolto e al cammino evolutivo che caratterizza la ricerca.

Ricerca sempre libera e protesa alle irruzioni del nuovo che tutto scompiglia e reinventa, come avviene nell'*Allegro*, apparentemente sconnesso a quanto lo precede, in realtà scaturito dal seno stesso dell'*Andante* e dalle sue cellule melodiche costitutive.

A questa esuberante energia vitale Beethoven giustappone il pannello del *Tempo I* variato attraverso il rovesciamento delle parti in contrappunto doppio all'ottava, mutamento di prospettiva che decolla verso i registri estremi della tastiera suggerendo con grande economia di mezzi una promessa di felicità dalla dolcezza tersa.

Il contrasto con le ombre fantomatiche dell'*Allegro molto e vivace* non potrebbe essere più efficace.

In questo *Scherzo* diabolico, simile a quello della *Quinta Sinfonia*⁵⁸⁰, Beethoven opta per una scrittura a due mani lieve, bidimensionale, rimbalzante nei diversi registri come in un gioco di specchi che ne rende inafferrabile l'intimo profilo, a tratti lacerato improvvisamente da quattro misure di suoni staccati e forti.

Uno schizzo sfuggente in bianco e nero, con triadi mobili in perenne mutazione, pieno di angoscia e turbamento contro cui la fortezza del *Trio* in la bemolle maggiore oppone un argine, grazie al suo ritmo giambico cavalcante, proiettato nel futuro che verrà.

L'inquietudine dello *Scherzo* si accresce nella ripresa grazie all'uso della sincope, sorta di rubato scritto, che sbilancia ulteriormente il contorno del disegno tematico generando un accumulo di tensione risolto poi in un liberatorio do maggiore.

L'*Adagio con espressione* innalza il suo canto a partire dal do, nota comune tra do maggiore e la bemolle maggiore. Prosegue dunque la relazione di terza che connette tra loro i diversi movimenti (mi bemolle maggiore, do minore, la bemolle maggiore) e il processo rielaborativo che trasforma questo *Lied* dalla forma *aba'* in uno specchio riflettente in cui convergono e si rigenerano le cellule melodiche principali dell'opera (si pensi agli intervalli di terza e quarta della prima idea e alla quinta della seconda).

Il ritorno variato della melodia principale approda alla dominante del tono di impianto grazie a una formula cadenzale di impronta belcantistica che avvia all'*Allegro vivace* in mi bemolle maggiore, brillante moto perpetuo in forma di rondo-sonata con al proprio interno uno sviluppo fugato (bb. 106 e segg.).

Un impeto incandescente accende il materiale motivico che ad ogni presentazione del *refrain* acquista nuova forza, quasi che il tema portante fosse una radice vitale cui tutto ritorna e da cui tutto rinasce con sempre maggiore energia.

Scaturito dal grembo dell'*Adagio*, il quarto movimento esplica il proprio infinito ciclo di creazione e distruzione proiettandosi a tutta velocità verso la rivelazione che ne esplica a ritroso l'intima natura.

Con un ultimo colpo di genio, infatti, Beethoven reinnesta nel tessuto sonatistico l'*Adagio*, che si impone con la sua intrinseca verità fino all'inalbarsi di bb. 263-4, e chiude il movimento grazie alla stretta finale del *Presto*, soluzione architettonica poi ripresa nell'ultimo tempo dell'op. 31 n. 1.

Ogni movimento prepara e contemporaneamente porta a compimento l'altro, in un tripudio di gioia che sorge dalla relazione reciproca tra tutti gli elementi.

CS. 3.3 Il tempo aperto della trasformazione continua

Una delle intuizioni più avveniristiche della parabola compositiva beethoveniana riguarda l'esplorazione di un processo trasformativo continuo, sperimentazione di cui ci resta una prima importante traccia già nel giovanile *Largo e mesto* della *Sonata* op. 10 n. 3, in cui emerge per la prima volta l'idea di «melodia infinita».

Le fonti di ispirazione del *Largo e mesto*, cuore dell'intero trittico formato dalle tre *Sonate* dell'op. 10, sono individuabili nella *Sonata* KV 310 di Mozart e nel repertorio operistico e sinfonico⁵⁸¹.

L'intervallo di quarta rotante sull'asse della terza, nella sua forma fondamentale o nei derivati costituiti dalla seconda affiancata alla terza, rappresenta il nucleo fondamentale da cui derivano logicamente, attraverso permutazioni, le altre idee tematiche⁵⁸².

⁵⁸⁰ SCUDERI, cit., p. 115.

⁵⁸¹ ROSEN, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, cit., p. 157.

⁵⁸² RIEZLER, cit., p. 182.

Non cogliamo alcun pericolo d'inorganicità in questo perenne divenire⁵⁸³, ove sembra realizzarsi quella negazione incessante di ogni limite di cui parla Adorno⁵⁸⁴.

Le continue permutazioni, come ricorda Rosen, richiedono da parte dell'interprete una flessibilità agogica molto plastica, in grado di seguire e valorizzare tutte le diverse metamorfosi⁵⁸⁵ attuate da un processo di variazione integrale che anticipa, per la sua complessità, il colossale *Adagio* dell'op. 106⁵⁸⁶.

Tutta la vitalità del *Presto* che costituiva il primo movimento della *Sonata* si annichisce nel vuoto melanconico⁵⁸⁷ evocato dai meandri oscuri che avvolgono la prima idea motivico.

Il vortice della depressione, suscitato probabilmente, come ricorda De Lenz, dal lutto per la perdita della madre, viene reso icasticamente attraverso il progressivo formarsi del tema principale, che pare generarsi come un *nautilus* dall'oscillazione della fondamentale *re* con la sua nota di volta inferiore, seguita dal progressivo amplificarsi dell'intervallo, inarcato prima su una quarta, poi su una quinta e infine su una sesta.

Sembra che Beethoven voglia andare alla radice del principio formante su cui si reggeva il *Presto* attraverso un approfondimento strutturale che ne indaga le componenti costitutive. Ma anche a livello formale complessivo tutto il *Largo*, in realtà, è articolato come un progressivo espandersi verso il punto luce dello sviluppo in fa maggiore, attraverso l'elaborazione e la composizione di cellule fondamentali, cui seguono la deframmentazione e il ritorno verso l'unità minima originaria, l'unisono da cui tutto prende vita.

La seconda idea di questo *Lied* dalla forma libera, con avvicinamento alla forma-sonata⁵⁸⁸, come suggerisce Fischer, effonde liricamente il *bildende Prinzip* (b. 9) valorizzando gli intervalli di quarta e seconda, cui si unisce la rivisitazione del ritmo puntato enunciato a b. 8. Con una progressione discendente si giunge inaspettatamente a do maggiore, confermato da un motivo derivato dal precedente per inversione. Dopo questa sezione di transizione, si afferma il terzo elemento motivico (b. 17), una sorta d'ideale secondo tema. In questo caso Beethoven adotta una tecnica di variazione che sorge dalla combinazione simultanea tra il nucleo generatore e il suo inverso, ulteriormente arricchita, nella ripetizione, da un processo imitativo. L'incalzare di settime diminuite tra loro concatenate drammatizza la linea e dissesta la regione dominantica, riaffermata nella coda, ove riemerge un frammento secondario della transizione.

In questa desolazione, l'inizio dello sviluppo (b. 30), contenente la quarta idea in fa maggiore, sorge come una speranza intangibile di felicità⁵⁸⁹, una luce che illumina da dentro la materia e tutto sostiene, fonda e avvolge. L'intervallo di quarta, cui si unisce la terza del secondo elemento motivico, splende come un *archè* originario, una sorta di Bene platonico che guida come un astro il cammino dell'Uomo, garantendo fondamento eterno all'Essere del cosmo, nonostante le fluttuazioni metriche sottolineate da Dahlhaus⁵⁹⁰. Questo tema sembra affiorare dal centro del suono come una rivelazione grazie a cui è possibile trovare un senso ai dilemmi esistenziali della morte e della sofferenza, ostacoli apparentemente insormontabili in un cammino animato dal desiderio di

⁵⁸³ Cfr. SCUDERI, cit., p. 65.

⁵⁸⁴ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 77.

⁵⁸⁵ ROSEN, *Lo stile classico*, cit., p. 166.

⁵⁸⁶ CARLI BALLOLA, cit., p. 138.

⁵⁸⁷ DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*, cit., p. 32.

⁵⁸⁸ FISCHER, cit., p.28.

⁵⁸⁹ DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*, cit., p. 126.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 127.

libertà e felicità assolute.

Il divenire però incalza e attraverso una progressione armonica che fa leva ancora una volta sulle settime diminuite vengono raggiunte le regioni di sottodominante minore e dominante del tono di impianto, mentre nel canto frammenti tematici di terza oscillano dispersi, come invocazioni e domande senza risposta. Un accurato recitativo⁵⁹¹, spezzato dai singhiozzi⁵⁹², conduce nuovamente alla ripresa (b. 44).

Il primo tema, lievemente variato attraverso l'iterazione, nelle parti interne, della rotazione intervallare dovuta alla nota di volta, acuisce, rispetto all'esposizione, il senso di prostrazione annichilente e di sconforto.

La sesta napoletana riapre nuovamente l'area sottodominantica, facendo da tramite per il raggiungimento del sesto grado (si bemolle maggiore), ove riappare un frammento della seconda idea (b. 52). Al secondo tema in re minore segue un'emozionante episodio che ha ancora come protagonista il primo tema avvolto da spirali avvolgenti di sestine.

Non c'è respiro in questo vortice che passa dal sesto grado al tono della napoletana e da qui avvia una progressione incontenibile di settime diminuite su basso cromatico ascendente. Si ha la sensazione di essere sul punto di ricevere una rivelazione a lungo attesa, quasi si potessero spalancare, attraverso la potenza del canto, regni ignoti appartenenti ad altre dimensioni. All'apice di questo momento sconvolgente, su una drammatica sospensione alla dominante, riappare il frammento di terza dello sviluppo, straziante implorazione che sembra volere trattenere ancora per un istante, come Orfeo, la vita rubata dalle tenebre.

Il processo di elaborazione del lutto si compie nella breve coda in cui il tema si frammenta, ghiaccia e riduce a una breve sillaba di seconda e infine all'unisono, addio silenzioso e fatale che ricorda i finali e del *Coriolano* e della *Marcia Funebre dell'Eroica*⁵⁹³.

CS 3.4: Il tempo circolare della memoria e della sintesi metacognitiva

Una delle possibili declinazioni della dimensione temporale consiste nel flettersi della *Zeit* all'interno della memoria.

La ripresa della forma-sonata può essere letta, per esempio, come un «ricordo» dell'esposizione e se, da una parte «il potere assoluto della ripresa risulta essere il vero e proprio limite sia di tutta la classicità viennese sia soprattutto - proprio a causa della sua essenza dinamica - di Beethoven»⁵⁹⁴, dall'altra, tra le caratteristiche peculiari dello stile beethoveniano vi è proprio quella di rendere assolutamente credibile e necessario il ritorno del materiale proposto nell'esposizione⁵⁹⁵.

⁵⁹¹ J. SWANN, *Il manifestarsi di un mondo nuovo nelle Sonate per pianoforte di L.v. Beethoven*, in AA.VV., *Il pianoforte di Beethoven*, a cura di C. De Incontrera, 1986, Cassa di Risparmio di Trieste, p. 22.

⁵⁹² ROSEN, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, cit., p. 157.

⁵⁹³ RIEZLER, cit., p. 182.

⁵⁹⁴ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 111. Sul rischio di staticità connesso alla ripresa, cfr. anche quanto affermato nel saggio su *Mahler*: «Già in Beethoven la statica simmetria delle riprese minacciava di sconfiggere l'esigenza dinamica (...) I più possenti tempi sinfonici di Beethoven celebrano al fede in se stessi («Das ist es») ripetendo ciò che già si conosceva, presentano la mera identità, nuovamente conseguita, come l'Altro e la sostengono come significante. Il Beethoven classicistico celebra ciò che è e che non può essere altro da quello che è, presentandone l'irresistibilità» (ID., *Mahler*, cit., p. 195).

⁵⁹⁵ ID., *Beethoven*, cit., p. 28.

Analogamente a quanto accade nella prassi sociale, il ritorno del materiale esposto nella prima parte della forma sonata «giustifica ciò che c'è stato come risultato del processo»⁵⁹⁶, ma nel saggio dedicato a *L'invecchiamento della musica moderna* Adorno osserva come il compositore raggiunga «i più possenti effetti formali quando un'idea musicale che già esisteva come tema diventa risultato acquistando in tal modo un significato completamente diverso».

A volte proprio questo ritorno «costituisce a posteriori anche il senso musicale di tutto quel che precede», come quando l'inizio di una ripresa comunica la sensazione che «ciò che precedeva era stato qualcosa di prodigioso, non avvertito affatto come tale nel momento e nel punto in cui era comparso»⁵⁹⁷.

Lo stretto legame con la tonalità è posto in rilievo in *Form der neuen Musik*, ove si osserva che la ripresa per essere credibile deve venire legittimata dal punto di vista armonico e dinamico. Ciò comporta, soprattutto nelle forme sinfoniche, l'orientamento dello sviluppo verso il punto di svolta costituito dalla ripresa.

Fedele alla propria prospettiva dialettica, Adorno non manca di notare però come il momento più importante e decisivo della forma sia, da una parte, «strappato alla propria impossibilità» e, nel contempo, profetizzi, «grazie all'effetto che si accompagna regolarmente a quei momenti, quell'impossibilità che nel frattempo culmina nella totale crisi della forma musicale»⁵⁹⁸.

Sarà l'ultimo Beethoven a svelare la non verità e il tratto ideologico della ripresa⁵⁹⁹.

Adorno si sofferma invece meno sul genere della variazione, in cui il problema del ritorno dell'uguale risulta un tratto costitutivo della forma.

Prescindendo dall'eccezionalità delle *Variazioni su un tema di Diabelli*, la tecnica della variazione beethoveniana viene definita come la capacità di raggiungere un massimo di caratteri diversi con il minimo dei mezzi compositivi grazie alla presenza nel tema di elementi caratteristici e al mantenimento dei suoni angolari della melodia sorretta dallo scheletro più o meno invariato del basso continuo⁶⁰⁰.

Ma una nuova prospettiva, sotto forma di domanda e ipotesi, si apre nel frammento 168:

La forma dell'*Abgesang* in grandi tempi in forma di variazioni come nel *Trio* in si bemolle maggiore (op. 97) e nell'op. 111, anche già nella coda delle *Variazioni* in do minore (WoO 80). Significato profondo? Superamento del sempre uguale variativo⁶⁰¹.

Proprio le 32 *Variazioni*, nonostante il trattamento ortodosso dell'elaborazione tematica che poggia sulla permanenza del traliccio armonico, possono suggerire alcune osservazioni sul *multiversum* di strati temporali che articola lo svolgersi dell'identico nel diverso.

La serie, composta nel 1806 e pubblicata nel 1807, è rimasta senza numero d'opera e segue di tre anni i due cicli dell'op. 34 e 35, cui l'autore attribuiva particolare valore, come testimonia la lettera all'editore Breitkopf dell'8 aprile 1803⁶⁰².

⁵⁹⁶ Ivi, p. 69.

⁵⁹⁷ ID., *L'invecchiamento della nuova musica*, in *Dissonanze*, cit., p. 168.

⁵⁹⁸ ID., *Form der neuen Musik*, in *Gesammelte Schriften*, cit., volume 16, 2003, p. 612.

⁵⁹⁹ «Beethoven ha fatto della ripresa l'identità del non identico. In questo vi è il fatto che la ripresa è in sé il positivo, il concretamente convenzionale, nello stesso tempo il momento della non verità, dell'ideologia» (cfr. ID., *Beethoven*, cit., p. 27).

⁶⁰⁰ Ivi, p. 103.

⁶⁰¹ Ivi, p. 104.

⁶⁰² BEETHOVEN, *Lettere*, cit., p. 99.

Probabilmente influenzato dalla *Ciaccona* della *Partita in re minore* di Bach, pubblicata nel 1802 dall'amico Nikolaus Simrock, Beethoven si avvale di un tema il cui basso scende cromaticamente costituendo uno degli assi costanti di tutto il ciclo di variazioni.

L'omaggio beethoveniano alla tradizione barocca, che nella *Passacaglia* e nella *Ciaccona* utilizza la variazione di un basso ostinato, si riscontra anche nell'organizzazione formale del ciclo, articolato come un insieme di gruppi di variazioni intesi come masse critiche, spazi elaborativi e zone di forza che generano contrasti e dinamismi formali.

Un criterio di raggruppamento può essere individuato nell'alternanza tra variazioni in modo minore (var. I-XI; XVII-XXXII) e maggiore (var. XII-XVI), ma può essere più fertile pensare invece il ciclo come una forma che ricorda il dinamismo conflittuale della forma-sonata con una esposizione (var. I-XI), uno sviluppo (XII-XXII), una ripresa (var. XXIII-XXX) e una coda (var. XXXI-XXXII). Il conflitto è già tutto racchiuso nella bipolarità del tema, costituito dal basso cromatico discendente, simbolo di una fatalità inesorabile, e dalla melodia diatonica, proiettata in senso ascendente attraverso un disegno scalare che esprime la reazione di una forza di volontà uguale e contraria.

Il ripiegamento avviene dopo il culmine segnato dallo sforzato della terzultima misura, costruito su un'armonia di sottodominante.

La variazione assume diverse possibili conformazioni: o esalta alcuni aspetti del tema esplorandolo attraverso una serie di tessere mosaicali pensate come variazioni di variazioni (si pensi, per es., al gruppo delle variazioni I-VI, dedicate a sviluppare il motivo dell'arpeggio unito alle note ribattute); o crea una zona di rottura drammatica (come avviene nella variazione VI); o funge da transizione (si pensi alla variazione IX); o sbalza nuove prospettive insite nel paradigma originario, fino ad allora precluse dalla ricerca (questo il ruolo della variazione XII, un corale in do maggiore che funge da asse per le variazioni successive); o, infine - ed è questo a nostro avviso il tratto più innovativo - attua un processo di elaborazione metacognitiva da cui la ricerca può ripartire avventurandosi su nuove strade.

È quanto avviene, per esempio, nella variazione XXIII la quale, dopo l'eroismo cui approda il gruppo di variazioni precedente, ripropone solo lo scheletro armonico svuotato del tema, senza tracce di melodie che ne potrebbero particolarizzare il contenuto. In questo sguardo aereo traspaiono con chiarezza le linee di forza del materiale tematico colte nel loro stadio archetipale e imprigionate nelle parti intermedie dei blocchi accordali.

Il processo del divenire apparentemente si arresta, si volge all'indietro per cogliere in estrema sintesi il risultato di quanto si è venuto a creare e da quel momento in poi la ricerca muta di segno.

La variazione XXX rappresenta un'ulteriore declinazione del processo metacognitivo che qui raggiunge il proprio apice.

Il ritorno a una scrittura corale, che rievoca la variazione XII, è qui volto a disegnare una sorta di mappa mentale dell'evoluzione cui è stato sottoposto l'organismo tematico, radiografato nei suoi tratti essenziali come in uno schizzo impreziosito da screziature armoniche.

Nei tralici accordali e nelle linee melodiche minimali è compresso non solo, attraverso lo sguardo retrospettivo, il passato, segnato dall'impressionante processo di sviluppo cui è stato sottoposto il tema, ma anche il futuro, inteso come serbatoio di ulteriori e inesplorate possibilità che si schiude a partire da questo temporaneo stadio della ricerca.

L'addio (*Abgesang*) al «sempre uguale variativo» richiamato da Adorno, rappresentato dalle ultime due variazioni, figura così come un crollo delle certezze parziali appena raggiunte che dialetticamente s'inalba nella speranza di nuovi orizzonti.

CS. 3.5 Il tempo della possibilità

L'ultima tipologia temporale che vorremmo analizzare è quella legata allo schiudersi della possibilità, il cui senso presuppone la libertà di esplorare e immaginare mondi immaginari.

Un esempio di questa tipologia temporale è offerto dalla *Sonata* per pianoforte op. 26 in la bemolle maggiore.

Dopo le *Sonate* per violino op. 23 e 24 e la *Serenata* op. 25, Beethoven ritorna alle sonate pianistiche con questa opera innovativa composta tra il 1800 e il 1801, pubblicata nel 1802 e dedicata al principe Carl von Lichnowsky, uno dei suoi più influenti sostenitori a Vienna.

Fischer la definisce una composizione «psicologica», termine con cui intende «forme speciali di espressione dell'anima beethoveniana nel suo formarsi e nel suo sviluppo»⁶⁰³.

La sperimentazione formale riflette infatti un'intuizione poetica che plasma la struttura dall'interno donandole identità inconfondibile⁶⁰⁴.

Ancora una volta, come nel *Largo e mesto*, il tema affrontato da Beethoven è quello del rapporto tra la vita e la morte la cui chiave di volta è affidata alla *Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe*, posta al centro della composizione, soluzione architettonica che Chopin, profondo estimatore di quest'opera⁶⁰⁵, adotterà nella sua *Sonata* op. 35.

Mentre il lavoro chopiniano costituisce uno dei più impressionanti manifesti del nichilismo occidentale, arginato dal baluardo del ricordo e dall'insopprimibile slancio verso un mondo utopico⁶⁰⁶, l'op. 26 propone un messaggio di speranza che affonda le sue radici nei più profondi valori della cultura umana e della fede, lanciando un ponte verso uno dei capolavori dello stile tardo, la *Sonata* in la bemolle maggiore op. 110, non a caso nella stessa tonalità.

Il serbatoio motivico e ideale dell'intera opera è già contenuto nell'*Andante con variazioni* introduttivo, un *Lied* quadripartito⁶⁰⁷ il cui tema si configura come una sorta di inno alla vita e al principio che la fonda, capace di contenere al proprio interno anche le ombre di quelle forze distruttive che consentono l'avvicinarsi del ciclo naturale.

Le cinque variazioni, tra loro contrastanti⁶⁰⁸ ma intimamente connesse, segnano le tracce di un cammino aperto al possibile di cui l'uomo prende poco per volta coscienza raggiungendo, attraverso questo percorso, la propria libertà.

Una prospettiva che ricorda quanto Adorno affermava nella *Dialettica negativa*:

Eppure negli uomini non c'è nulla di meglio di quel carattere; la possibilità di essere un altro di quel che si è, mentre pure tutti sono incarcerati nel loro sé e così ne sono anche separati⁶⁰⁹.

Il ciclo delle variazioni può essere cioè interpretato, attraverso le categorie modali, come un spazio immaginativo che esplora alcune tra le diverse configurazioni possibili del tema all'interno del dominio costituito allo stesso organismo tematico e dalla sonata nel suo complesso.

⁶⁰³ FISCHER, cit., p. 42.

⁶⁰⁴ ROSEN, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, cit., p. 168. Cfr. anche CARLI BALLOLA, cit., p. 148.

⁶⁰⁵ ROSEN, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, cit., p. 168.

⁶⁰⁶ Per una analisi dettagliata della *Sonata* op. 35 di F. Chopin, cfr. il booklet relativo al volume n. 2 della mia integrale chopiniana, Limen Music, CDVD062C062, 2016.

⁶⁰⁷ SCUDERI, cit., p. 108.

⁶⁰⁸ ROSEN, *Le Sonate di Beethoven per pianoforte*, cit., p. 168.

⁶⁰⁹ ADORNO, *Dialettica negativa*, cit., p. 267.

Facendo riferimento a un recente volume di Salvatore Veca, *Il senso della possibilità*⁶¹⁰, utilizzeremo il principio dell'isomorfismo tra differenti domini⁶¹¹ (quello compositivo e quello filosofico) di cui si avvale «l'esploratore di connessioni»⁶¹², per rileggere con le categorie modali della possibilità, necessità, contingenza ed esistenza gli esperimenti formali beethoveniani inserendoli in una prospettiva aletica e gnoseologica.

La prima variazione, con i suoi disegni melodici aperti, allusivi e frammentati sui diversi registri dello strumento, schiude allo stupore e allo straniamento⁶¹³ generati dall'inatteso, uno dei volti in cui, secondo Veca, si manifesta il paradigma dell'incompletezza⁶¹⁴.

Sotto la pressione dell'elemento non previsto, salta il dominio definito dal tema che si apre al cammino della ricerca. L'«andare verso» che caratterizza il percorso della *Bildung* si alimenta grazie alle sincopi che donano vita a un sapiente gioco di spinte e contropunte ritmiche.

Tale mutamento di prospettiva consente di interpretare l'oggetto tematico astraendo poco per volta dalla sua identità⁶¹⁵. Nonostante il tema originario sia ben riconoscibile al registro grave, nella seconda variazione esso appare infatti trasfigurato in virtù di una scrittura pianistica che alleggerisce il tratto materico e restituisce il palpito dell'anima trasformata dall'azione vivificatrice del *Geist*.

Veca, nel suo saggio, fa riferimento alla visionarietà di Monet e all'ultimo stile beethoveniano⁶¹⁶, portati come esempi di questo genere di astrazione che giunge a sconvolgere il contenuto dell'opera stessa.

Non è necessario, a nostro avviso, attendere il «non finito» che caratterizza lo stile tardo e la visionarietà delle *Variazioni Diabelli* poiché tale principio astrattivo agisce fin dalle prime opere composte da Beethoven e rappresenta la caratteristica peculiare del suo stile, il segreto della sua inesauribile evoluzione stilistica. Un tratto che agisce anche dove, come in questo caso, la compiutezza apparente del linguaggio non lascerebbe presumere una tale forza sovversiva interna.

La gioia lieve della seconda variazione anticipa l'ultimo tempo della sonata e contrasta con l'angoscia espressa nella terza variazione in la bemolle minore, fosco presagio della *Marcia Funebre* e dell'umano destino di dolore.

Ci scontriamo a questo punto con il problema della necessità, la cui concezione, secondo Veca, «è complementare a quella di possibilità»⁶¹⁷.

La necessità può avere infatti come esito

l'esplorazione dei mondi possibili, prima non accessibili o disponibili. Come fossero prima latenti e venissero alla luce propria in virtù della scoperta dell'impossibilità di qualcosa. Così, possiamo dire, si apre lo spazio per l'esplorazione di possibilità inedite. E si dilatano i confini di quanto è per noi concepibile⁶¹⁸.

⁶¹⁰ S. VECA, *Il senso della possibilità. Sei lezioni*, Feltrinelli, Milano, 2018.

⁶¹¹ Ivi, p. 26.

⁶¹² Ivi, p. 35.

⁶¹³ Ivi, p. 28.

⁶¹⁴ Ivi, p. 27.

⁶¹⁵ Ivi, p. 56.

⁶¹⁶ Ivi, p. 56 e p. 208.

⁶¹⁷ Ivi, p. 206.

⁶¹⁸ Ivi, p. 207.

Dal pianto delle voci interne sbocciano così a nuova vita come germogli i frammenti tematici della quarta variazione che si rincorrono nei diversi registri dello strumento innescando l'efflorescenza della variazione conclusiva. In questo quinto tassello il tema riappare come voce interna attorno a cui tutto si dispone e conserva, in attesa dello slancio vitale dell'*Allegro molto* successivo, interpretabile come una sesta variazione⁶¹⁹.

Il compimento del percorso trasformativo appare comunque una soluzione contingente ma, come ricorda Veca, l'incompletezza rappresenta la migliore garanzia della possibile persistenza nel tempo della ricerca⁶²⁰ e il tratto distintivo dell'utopia⁶²¹.

Il secondo movimento è costituito da uno *Scherzo* brillante e pieno di energia che travolge con il suo flusso di vita inarrestabile. Il ritmo balzante e gli scambi tematici tra le mani trasformano l'intervallo di terza su cui si erano chiuse le variazioni in una cellula dotata di straordinario dinamismo e capacità creatrice.

Le linee incrociate che si disegnano sulla tastiera contrastano efficacemente con la circolarità melodica del trio nel tono della sottodominante, sorta di danza georgica con accenti sulla seconda e quarta misura⁶²², la cui quiete pastorale anticipa le atmosfere della *Sonata* op. 28 e della *Sinfonia* n. 6.

Dopo questo tripudio si innalza severa la *Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe*, austera meditazione sull'inesorabilità del destino umano e sulla speranza di immortalità che vince la corrosione del tempo.

L'eroe che qui si commemora potrebbe non essere necessariamente una personalità celebre: ogni uomo, sembra suggerire Beethoven, solo per il fatto di riuscire ad affrontare con coraggio il problema della morte e della sofferenza, merita di essere considerato un eroe.

Un intero coro umano partecipa a questo pianto raccolto, concentrato, e la compattezza della scrittura restituisce efficacemente l'idea di un abbraccio solidale, emozionato.

Solo l'impianto modulante assicura il mutamento di angolatura prospettica attorno all'oggetto tematico originario, ripetuto ossessivamente lungo assi fraseologici che sfiorano, oltre al relativo do bemolle maggiore, la polarità si minore-re maggiore, raggiunta enarmonicamente, e la speranza rappresentata da la bemolle maggiore-la maggiore.

Dal buio della *Marcia* sorge improvviso e inaspettato un tremore di luce che vince il confine imposto alla materia scuotendo il tema dalle fondamenta. Squilli di trombe e rulli di timpani stagliano frammenti di terza che risorgono dalle tenebre dei registri gravi e si inseguono su diversi registri della tastiera come annunci di vita.

La coappartenenza del materiale motivico tra le due parti del movimento cela un'importante intuizione dialettica: se nella *Marcia* il dolore, in quanto spazio intangibile, rappresenta una possibile declinazione della libertà, nel *Trio* la volontà che lotta implica d'altra parte la necessità della morte contro cui essa strenuamente si oppone.

Dopo questo squarcio che rivoluziona completamente la prospettiva innestando il germe del futuro, il ritorno affranto della *Marcia* dona voce a una sofferenza privata, pronunciata a fior di labbra.

Un ultimo mutamento avviene nella coda (b. 68): il ritmo ostinato della marcia si tramuta da destino di morte a speranza di eterna salvezza.

⁶¹⁹ SCUDERI, cit., p. 110.

⁶²⁰ VECA, cit., p. 38.

⁶²¹ Ivi, p. 63.

⁶²² ROSEN, *Le Sonate di Beethoven per pianoforte*, cit., p. 169.

La cellula di terza mi bemolle-do che la mano destra depone all'interno dell'accordo di la bemolle maggiore appare come un germoglio prezioso che viene raccolto dall'*Allegro*, un agile rondò dalla leggerezza alitante.

L'alternarsi della figurazione tra le due mani si avvale del contrappunto doppio e delle specularità generate dalle inversioni finché a b. 28 il distacco di una faglia tematica conduce all'affermazione dell'area dominantica e al consequenziale ritorno del disegno iniziale.

Il do minore della sezione secondaria (b. 81) emerge improvvisamente come una lingua di fuoco che ricorda nel profilo melodico il primo tema dell'*Allegro di molto e con brio* della *Sonata* op. 13 nella stessa tonalità.

Tramite progressione, dalla dominante si scende al tono della sottodominante e infine a quello della medianta, quinto grado di la bemolle maggiore che porta al riapparire del *refrain*.

L'arco modulante viene proiettato grazie alla successione di quinte da la bemolle maggiore a fa minore per poi rientrare nel tono di impianto.

Dopo la conferma affidata alla breve coda (b. 154), il profilo impalpabile della figurazione pare dissolversi nel nulla, evocando spazi di mondi possibili.

Si declina così un asse trasversale tra Beethoven e il pensiero leibniziano.

Mentre infatti per Aristotele, che si avvale di una prospettiva diacronica, il mondo attuale è l'unico davvero esistente e il mondo possibile coincide, in sostanza, con il mondo potenziale, integrabile a quello attuale grazie a una sorta di virtuale intima coerenza⁶²³, per Duns Scoto e poi per Ockham e Leibniz esiste invece una dimensione temporale sincronica che regola il rapporto tra il mondo contingente e la galassia di mondi com-possibili alternativi che gli ruotano attorno.

Nessuno di loro coincide con la realtà, in quanto ci troviamo di fronte a creazioni mentali⁶²⁴, ma essi, consentendo l'esercizio creativo e ricompositivo dell'immaginazione, preservano la libertà di essere diversi da ciò che si è e tutelano, insieme a questa libertà della scelta, anche l'essenza più profonda della nostra umanità.

CS.4 La Missa Solemnis come sintesi di tipologie temporali

La *Missa Solemnis* racchiude, nella sua complessità, alcune delle tipologie temporali che abbiamo ricordato.

Il contributo di Adorno si rivela fondamentale per portare alla luce molti elementi costitutivi del capolavoro beethoveniano; ciò su cui non concordiamo sono le conclusioni tratte da questa analisi che avrebbe potuto trasformarsi, da pietra d'inciampo, a chiave di volta dell'intero edificio interpretativo.

In particolare mancano, a nostro avviso, due elementi decisivi: una riflessione sul complesso rapporto che lega Beethoven alla dimensione divina e, dal punto di vista tecnico, una visione complessiva dell'opera, non solo dal punto di vista architettonico-musicale, ma anche della relazione tra il linguaggio musicale a quello del testo sacro.

T.4 «Il grande compositore di lassù»

Riguardo al primo punto, portiamo l'attenzione su un saggio di Solomon che ricostruisce accuratamente il profilo religioso di Beethoven.

⁶²³ VECA, cit., pp. 160 e segg.

⁶²⁴ Ivi, p. 210.

Nato e battezzato in una famiglia cattolica, Beethoven si forma durante il decennio illuminato di Giuseppe II e per lui, così come per molti dei suoi compatrioti, la religione riveste «un ruolo subordinato rispetto alle teorie illuministiche, in particolare modo kantiane, sulla moralità»⁶²⁵.

Le forme esteriori del rito venivano in realtà osservate e i numerosi intellettuali di Bonn erano spesso massoni e illuministi anti-clericali, ma non atei.

Coloro che aderivano all'*Aufklärung* «riconoscevano la coscienza amorale quale norma di comportamento, ricusando la supremazia dell'autorità dogmatica, biblica e gerarchica in favore di una religione universale e umanistica»⁶²⁶.

Beethoven, durante il primo decennio di attività compositiva a Vienna, non riceve commissioni per opere sacre e non vi è accenno nella sua corrispondenza, prima della fine del '700, riguardo alle sue convinzioni religiose.

Frequenti invece sono i richiami alla necessità imposta dagli imperativi etici.

Nella lettera a Vocke del 22 maggio 1793, Beethoven espone in sintesi il proprio codice morale:

Precetti. Fare il bene ogni volta che sia possibile, amare la libertà sopra di tutto, non rinnegare mai la verità, neanche ai piedi del trono⁶²⁷.

Una tavola assiologica che comprende il rispetto per la libertà di ognuno⁶²⁸, la generosa solidarietà (che lo porterà, finché gli sarà concesso, a devolvere ai più poveri i diritti d'autore delle sue opere) e la virtù, ottenuta grazie ai sentimenti, poiché l'affettività è la «virtù somma» senza la quale «nessun uomo può eccellere né possedere profondità di carattere»⁶²⁹.

L'amore per la verità e il dovere morale «che l'umanità, Dio e la Natura⁶³⁰» gli impongono vanno perseguiti con coraggio⁶³¹ e determinazione, poiché «l'uomo giusto deve essere anche capace di sopportare l'ingiustizia senza minimamente allontanarsi da ciò che è giusto»⁶³², poiché, come scriverà al nipote, «l'unica vera via» è quella che porta a ciò che è buono e giusto⁶³³.

Nel momento in cui compaiono i primi sintomi della sordità, questo equilibrio interiore vacilla potentemente e il compositore trova conforto nello stoico Plutarco, da cui apprende poco per volta la via della rassegnazione e della pazienza.

Nonostante le prime reazioni alla scoperta della malattia comportino disperazione e rabbia contro il Creatore, come scrive all'amico Wegeler, all'angoscia si unisce fin da subito una straordinaria forza di carattere:

⁶²⁵ M. SOLOMON, *Beethoven Essays*, 1988, trad. it. *Su Beethoven. Musica, mito, psicoanalisi, utopia*, a cura di G. Zaccagnini, Einaudi, Torino, 1998, p. 254.

⁶²⁶ Ivi, p. 254.

⁶²⁷ BEETHOVEN, lettera ad A. Vocke del 22 maggio 1793, in *Lettere*, cit., p. 7.

⁶²⁸ Ivi, lettera ad A. Sebald del 17 settembre 1812, p. 433.

⁶²⁹ Ivi, lettera a C. Giannatasio del Rio del 1817, p. 818.

⁶³⁰ Ivi, lettera all'Arciduca Rodolfo del 18 luglio 1821, ivi, p. 1017.

⁶³¹ «Il coraggio, quando sia giustificato, ci rende capaci di trionfare ovunque», lettera ad A. Marie Erdödy del 20 luglio 1815, p. 575.

⁶³² Ivi, lettera a J.B. Bach dell'1 febbraio 1819, p. 873.

⁶³³ Ivi, lettera a K. van Beethoven del 14 settembre 1825, p. 1386.

Più volte già ho maledetto il Creatore e la mia esistenza. Plutarco mi ha indicato la strada della rassegnazione. Voglio, se possibile, lanciare una sfida alla mia sorte, anche se, finché vivrò, vi saranno dei momenti nei quali mi sentirò la più infelice fra le creature di Dio⁶³⁴.

Parallelamente emerge la genuinità del sentimento religioso beethoveniano⁶³⁵ e la fiducia in Dio non viene meno nemmeno all'interno del testamento di Heiligenstadt, tra i documenti autobiografici più laceranti che Beethoven ci abbia lasciato:

Dio Onnipotente, che mi guardi fino in fondo all'anima, che vedi nel mio cuore e sai che esso è colmo di amore per l'umanità e del desiderio di bene operare⁶³⁶.

E poco oltre:

O Provvidenza - concedimi ancora un giorno di pura gioia - Da tanto tempo ormai non conosco più l'intima eco della vera gioia - O quando - quando, Dio Onnipotente - potrò sentire di nuovo questa eco nel tempio della Natura e nel contatto con l'umanità. - Mai? - No! - Oh, questo sarebbe troppo crudele⁶³⁷.

La risalita prosegue e qualche mese più tardi, sempre all'amico Wegeler, scrive con orgoglio:

La mia giovinezza, sì, lo sento, comincia soltanto ora. Non son sempre stato, infatti delicato di salute? Le mie energie fisiche da qualche tempo vanno invece crescendo più che mai e lo stesso accade anche alle mie facoltà mentali. Ogni giorno mi avvicino sempre più alla meta che sento, ma che non so descrivere. Soltanto in queste condizioni il tuo Beethoven può vivere; non può conoscere soste - Non ne conosco altre che il sonno, e mi dispiace molto dover ora concedere al sonno più tempo di prima. Se soltanto potrò liberarmi parzialmente del mio male - verrò da voi come un uomo completo, maturo e rinoverò i nostri antichi sentimenti di amicizia. Mi dovrete vedere felice, quanto sono destinato a esserlo su questa terra, e non infelice - no, non potrei sopportarlo - voglio afferrare il destino alla gola; non riuscirà certo a piegarli e abbattermi completamente - Oh, sarebbe così bello vivere mille volte!⁶³⁸

Nel *Christus am Ölberge* op. 85 Beethoven sembra riconoscersi nella figura del Cristo sofferente e anche nei *Lieder* dell'op. 48 e in *Der Wachtelschlag* WoO 129, composti non su commissione ma per libera scelta, si trovano riferimenti alla fede ed esortazioni al timore e al ringraziamento.

Osserva però Solomon come la lunga crisi, «sebbene coincidesse con la dissolvenza dell'Età della Ragione e si accompagnasse all'erosione del razionalismo di Beethoven durante la battaglia per la tutela del nipote, non lo portò a ricusare gli ideali illuministi in sé. Egli non si arrese mai alle lusinghe del misticismo»⁶³⁹.

Nel *Diario* annoterà:

Non si deve cercare rifugio nella melanconia per la perdita di ricchezze, né in una condizione di isolamento per la mancanza di amici, né ci si deve astenere dal procreare se si sono perduti dei figli; a dispetto di tutto, è nella Ragione che bisogna confidare⁶⁴⁰.

Una conferma si trova nel frammento 138 del *Tagebuch*:

⁶³⁴ Ivi, Lettera a Franz Gerhard Wegeler del 29 giugno 1801, p. 68.

⁶³⁵ M. COOPER, *The Last Decade, 1817-1827*, Oxford University Press, London, 1970, p. 106.

⁶³⁶ BEETHOVEN, *Testamento di Heiligenstadt*, in ID., *Lettere*, cit., p. 1503.

⁶³⁷ Ivi, p. 1505.

⁶³⁸ ID., Lettera a Franz Gerhard Wegeler del 16 novembre 1801, ivi, p. 76.

⁶³⁹ SOLOMON, *Su Beethoven*, cit., p. 258.

⁶⁴⁰ BEETHOVEN, *Diario*, cit., fr. 103, probabile citazione da fonte ignota, p. 97.

Le debolezze della natura sono date dalla natura stessa e la ragione sovrana deve cercare di fornire loro una guida, rendendole meno gravi con la sua forza⁶⁴¹.

Una volta superata la crisi umana e religiosa dei primi anni dell'800, la musica sacra scompare dal catalogo beethoveniano, insieme agli accenni negli scritti al rapporto con la dimensione divina.

La ricerca della fede rimane concentrata secondo Solomon «sui principi illuministi di umanità, fratellanza universale, progresso, eticità e ragione»⁶⁴², come dimostrano l'*Eroica*, l'*Egmont* e il *Fidelio*.

La religiosità si manifesta piuttosto nel culto per la Natura, come rivelano le dichiarazioni del manoscritto Fischhoff e il canto di ringraziamento con cui si chiede la Sinfonia *Pastorale* (1807-1808).

In una pagina del *Diario*, Beethoven annota un passo kantiano che bene sintetizza la sua fede in un Dio che si irradia attraverso la natura :

Se dalla configurazione del mondo si irradiano ordine e bellezza, c'è un Dio. Ma il resto non è meno saldamente fondato. Se questo ordine è potuto scaturire dalle leggi universali della Natura, l'intera Natura è necessariamente una realizzazione della più sublime saggezza⁶⁴³.

Solomon individua una seconda fonte di ispirazione riconducibile alla lettura delle opere di Sturm:

è possibile che il profondo attaccamento di Beethoven alle *Riflessioni sulle opere di Dio nella natura* di Gottfried Sturm raffigurasse il suo tentativo di giungere a un compromesso tra la venerazione per la natura, gli ideali illuministi e il cristianesimo⁶⁴⁴.

Beethoven pare fosse molto attratto dalla concezione sturmeriana di un Dio «supremo ingegnere dei fenomeni naturali», dall'idea di una natura che potesse fungere da «scuola per il cuore» e dall'invito, di matrice pietistica, rivolto dal predicatore ai fedeli per recuperare «un contatto diretto e senza mediazioni tra uomo e Dio che non avesse bisogno di interventi da parte della Chiesa o di un prete»⁶⁴⁵.

Beethoven, infatti, si avvale poco dell'istituzione ecclesiastica e «non osservò mai le formalità di una qualsivoglia religione, né tanto meno fu un praticante». Fu inoltre «assolutamente esente da atteggiamenti devozionali nei confronti delle immagini e degli obblighi del Cristianesimo e persino manifestò, almeno in un'occasione, un'impudente irriverenza per la divinità del Cristo». Pare inoltre «che trattasse con disprezzo la gerarchia religiosa e gli uomini di chiesa»⁶⁴⁶, eccezione fatta per la straordinaria stima e amicizia che riservava all'Arciduca Rodolfo.

Dal 1807 si trovano nuovamente segnali di interessamento nei confronti della musica sacra e a quell'anno risale la composizione della *Missa* op. 86, lavoro che gli era particolarmente caro ma che venne in realtà accolto poco favorevolmente dal pubblico.

Beethoven, secondo Solomon, non sembra più nutrire una fede incrollabile nei luoghi comuni dell'Illuminismo, ormai insufficienti «per una persona che aveva intravisto tanto l'irrazionale

⁶⁴¹ Ivi, fr. 128, probabile citazione da fonte ignota, p.111.

⁶⁴² SOLOMON, *Su Beethoven*, cit., p. 256.

⁶⁴³ I. KANT, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, Petersen, Königsberg und Leipzig, 1755, p. 121-122.

⁶⁴⁴ SOLOMON, *Su Beethoven*, cit., p. 257.

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ Ivi, pp. 257-258.

quanto il divino dentro sé, che aveva assistito agli orrori dell'invasione, alla guerra, alla distruzione sociale e alla repressione di Metternich»⁶⁴⁷.

Sono gli anni in cui i poeti e filosofi romantici cercano nella tradizione passata la memoria di una fede collettiva, sperando di restaurare il Cristianesimo del Medioevo e in cui gli idealisti, Schleiermacher e Novalis immaginano nuovi modelli di avvicinamento al divino per dare voce al sentimento religioso e appagare il loro bisogno di fratellanza universale.

La rinascita religiosa viennese si sviluppa a partire dal 1816, con la rifondazione dell'ordine degli Avventisti guidati da Clemens Maria Hofbauer, il cui discepolo più importante fu Zacharias Werner, drammaturgo massone ben noto a Beethoven.

Il compositore si sentiva però più vicino a Johann Michael Sailer, di cui possedeva vari volumi e alla cui scuola, in Baviera, egli sperava di potere affidare il nipote Karl.

La devozione verso Dio si intreccia al tormentato rapporto con il destino.

Se da una parte permane un tratto stoico:

Mostra la tua potenza, o Destino! Non siamo padroni di noi stessi, ciò che è stato deciso deve essere e così sia⁶⁴⁸.

dall'altra, in una lettera del 1811 a Elise von der Recke scrive:

È il Cielo che regge la sorte delle umane e delle disumane genti, e il Cielo mi guiderà verso ciò che è meglio⁶⁴⁹.

Negli anni delle esperienze più dolorose e della solitudine, il Dio della tradizione cattolica rappresenta il punto di riferimento fondamentale:

Dio, Dio, mio rifugio, mia roccia, mio tutto. Tu vedi nel più profondo del mio cuore (...) Ascolta sempre Ineffabile, ascolta questo tuo infelice, il più infelice di tutti i mortali⁶⁵⁰.

«Confido soltanto in Lui», scrive a Rodolfo, «e spero che, pur in mezzo a tutte le mie molteplici sciagure, l'Altissimo non permetterà ch'io soccomba miseramente»⁶⁵¹.

Certezza che si innesta nella fiducia che Dio sia l'unico, nella sua onniscienza, a conoscerlo «nel profondo dell'animo»⁶⁵².

Ma la tensione metafisica⁶⁵³ e l'interesse per il sacro acquistano in questi anni una dimensione più ampia, che spazia verso altre confessioni religiose, come testimoniano alcune citazioni dal *Diario*. Nella traduzione tedesca di un *sastra* dei Veda, che ritroviamo nel fr. 93 del *Tagebuch*, Beethoven ritrova alcune delle caratteristiche divine che maggiormente destano la sua ammirazione e devozione:

(Poiché) Dio è immateriale, Egli è al di sopra di ogni concetto; poiché è invisibile, Egli non può avere alcuna forma; tuttavia, da quanto ci è dato scorgere dalle sue opere, possiamo concludere che Egli è eterno, onnipotente, onnisciente (e) onnipresente. Libero da ogni passione e desiderio, ecco il potente. Egli solo. Nessuno è più grande di Lui. Brahm: il suo Spirito è avvolto in se stesso. Egli, il potente, è

⁶⁴⁷ Ivi, p. 258.

⁶⁴⁸ BEETHOVEN, *Diario*, cit., fr. 73, probabile citazione da fonte ignota, p. 85.

⁶⁴⁹ ID., lettera a Elise von der Recke dell'11 ottobre 1811, in *Lettere*, cit., p. 376.

⁶⁵⁰ ID., *Diario*, cit., fr. 160, pp. 119-121.

⁶⁵¹ ID., lettera all'arciduca Rodolfo dell'1 settembre 1817, in *Lettere*, cit., p. 786.

⁶⁵² Ivi, lettera all'arciduca Rodolfo dei primi di giugno 1819, p. 902.

⁶⁵³ «Sono più abituato a rivolgere il mio sguardo verso l'alto», lettera a F. Zelter dell'8 febbraio 1823, ivi, p. 1101.

presente in ogni parte dello spazio. La sua onniscienza è ispirazione che proviene da Lui Stesso e il suo intelletto comprende ogni altro. Tra tutte le qualità del comprendere, l'onniscienza è la più grande... Poiché non c'è triplice forma di esistenza... essa è indipendente da tutto. O Dio tu sei la luce vera, eternamente beata, immutabile di tutti i tempi e tutti gli spazi. La tua saggezza scopre mille e più di mille leggi, ma agisce ancora libera e in tuo onore⁶⁵⁴.

La ricerca sulle qualità degli attributi divini trova fonte di ispirazione nell'inno vedico a Narayena, in cui si possono rinvenire elementi che ricordano il demiurgo del *Timeo* platonico e la figura amorevole del Cristo :

Spirito degli Spiriti, che si diffonde in ogni luogo
Dello spazio e del tempo infinito, sublime oltre l'estendersi del travagliato pensiero,
Imponesti al caos di diventare cosmo,
Prima che il Cielo fosse Tu eri:
Prima che sotto e sopra di noi ruotassero le sfere,
Prima che la Terra fosse sospesa nell'etere celeste,
Fosti Tu solo: fin quando, per il tuo mistico Amore,
Ciò che non esisteva sbocciò alla vita,
E ti cantò un grato canto di lode.
Cosa ti spinse a manifestare la Tua potenza?
Bontà senza limiti! Quale luce gloriosa
Guidò la Tua Forza? Saggezza incommensurabile!
Cosa ha essa mostrato da principio? Oh, conduci il mio spirito,
Innalzato da questi abissi profondi,
Affascinato dalla tua Forza,
Perché impavido ricerchi le vette con slancio di fiamma.
Sei tu infatti il solo che sa, il solo che può ispirare⁶⁵⁵.

Secondo Solomon, Beethoven fu attratto, in questi versi, oltre che dall'immagine divina caratterizzata da infinita bontà, onniscienza e capacità creatrice, anche dall'invito della religione indiana a sopprimere gli impulsi libidici e dall'esaltazione del silenzio («cinque anni di silenzio sono richiesti ai futuri brahmini nel monastero»⁶⁵⁶), che rappresenta però uno dei tratti salienti dell'apprendistato massonico.

Il mistero sull'essenza divina, autarchica e autogeneratrice, non si può interamente svelare:

Avvolto in ombre di eterna solitudine,
Una tenebra impenetrabile di intensa luce,
Impervio, inaccessibile, incommensurabile,
Prima che gli spiriti fossero infusi o le forme si dispiegassero,
Brahm vide solo il suo spirito.
Come gli occhi mortali che (paragonando il finito all'infinito)
guardino in specchi levigati⁶⁵⁷.

Dio, concepito come principio ontologico per il quale «il tempo non esiste⁶⁵⁸», è colui che dona l'essere al mondo⁶⁵⁹.

La connessione tra Dio ed Essere si ritrova anche nelle tre iscrizioni egizie che Beethoven conservava sotto il vetro del suo tavolo di lavoro:

⁶⁵⁴ ID., *Diario*, cit., fr. 93b, pp. 92-93.

⁶⁵⁵ Ivi, fr. 62, p.75.

⁶⁵⁶ Ivi, fr. 94c, p. 93.

⁶⁵⁷ Ivi, fr. 65, pp. 80-81.

⁶⁵⁸ Ivi, fr. 94d, p. 93.

⁶⁵⁹ «La condizione presente è difficile per te, ma quell'Uno che sta in alto, oh, Egli c'è, senza di lui è il nulla» (cfr. ivi, fr. 80, pp. 88-89).

Io sono ciò che è.

Io sono tutto ciò che è, che era, che sarà. Nessun mortale ha sollevato il mio velo.

Egli appartiene solo se stesso ed è a questa solitudine che tutte le cose devono la loro esistenza⁶⁶⁰.

Parole in cui sembra echeggiare il biblico «Io sono Colui che sono»⁶⁶¹ e che contengono una visione di Dio concepito come essere assoluto, eterno ed immutabile, origine del tutto, e al contempo in perenne divenire grazie a un processo formativo teso alla ricerca della massima compiutezza.

Tale dualismo riflette «l'incessante interazione in Beethoven (nella sua arte) fra tradizione e modernismo»:

Così come Beethoven, nella sua arte, non è mai contento di alcuna manifestazione di perfezione, la sua lotta per la fede lo spinge costantemente in avanti a comprendere e unificare nuovi campi di percezione spirituale, e la sua fede viene sempre fatta lievitare da uno scetticismo che rese, il suo, un interminabile viaggio spirituale che poté trovare provvisorie stazioni intermedie ma non una definitiva dimora⁶⁶².

Un viaggio che, pur innestandosi nel solco del pensiero illuminista, libero dall'influenza della metafisica e dalla zavorra dell'apparato dogmatico, apre la strada «a una concezione della molteplice natura della divinità e, con Hegel, alla trasformazione della divinità in un'idea trascendente⁶⁶³».

Beethoven, se anticipa il desiderio romantico di intessere un rapporto più intimo con il divino, si pone però in linea con le tendenze più avanzate dell'*Aufklärung* che, attraverso gli scritti di Leibniz, Montesquieu, Voltaire ed Herder, ricerca un Dio unico al di là dei singoli riti e confessioni religiose⁶⁶⁴.

Non viene infatti mai meno, in Beethoven, la fede nella triade fondamentale del suo «sistema» filosofico, formata da Umanità, Dio e Natura.

La Provvidenza eterna «governa nella sua onniscienza la felicità o l'infelicità degli uomini»⁶⁶⁵, «esseri finiti, personificazioni di uno spirito infinito», «nati per avere insieme gioie e dolori»⁶⁶⁶.

Solo attraverso la sofferenza anche i migliori degli esseri umani possono raggiungere la felicità:

L'uomo non può eludere la sofferenza; anche in questo la sua forza deve superare la prova, vale a dire deve sopportare senza lamentarsi e sentire la propria piccolezza, e quindi di nuovo raggiunger la propria perfezione, quella perfezione che l'altissimo gli vorrà concedere⁶⁶⁷.

A nessuno, neanche agli uomini migliori, sono risparmiati il sacrificio e la rinuncia:

Sacrifica una volta ancora tutte le meschinerie della vita di società alla tua arte, o Dio sopra ogni cosa⁶⁶⁸.

⁶⁶⁰ Collezione Wegeler, Koblenz.

⁶⁶¹ *Esodo*, III 13-14.

⁶⁶² SOLOMON, *Su Beethoven*, cit., p. 263.

⁶⁶³ Ivi, p. 264.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁶⁵ BEEETHOVEN, *Diario*, cit., fr. 169, p. 123.

⁶⁶⁶ ID., lettera a A.M. Erdödy del 19 ottobre 1815, in *Lettere*, cit., p. 585.

⁶⁶⁷ Ivi, lettera a A.M. Erdödy del 13 maggio 1816, p. 641.

⁶⁶⁸ ID., *Diario*, cit., fr. 169, p. 123.

E all'Arciduca Rodolfo, da poco nominato cardinale, ribadirà:

Non c'è quasi nessun bene che si possa compiere - senza sacrificio, ed è proprio l'uomo più nobile e migliore che sembra destinato a ciò, più che non altri esseri umani, senza dubbio perché la sua virtù sia messa alla prova⁶⁶⁹.

Il distacco dal mondo esteriore, predicato dalle religioni orientali, costituisce cioè per il compositore «una condizione necessaria per addivenire a saggezza e successo»⁶⁷⁰.

Un sacrificio che viene ripagato dall'intuizione della potenza divina di fronte alla quale Beethoven non può che inchinarsi e affermare, con Sturm, la propria devozione:

Voglio perciò tranquillamente sottomettermi ad ogni mutamento
e riporre tutta la mia fiducia in Te, bene costante, o Dio!
La mia anima gioirà in Te, essere eterno. Sii la mia roccia. (Dio, sii) la mia luce, per sempre la mia salda
speranza!⁶⁷¹

Solomon sottolinea l'innata tendenza alla preghiera testimoniata dal diario, dalle lettere e dalle stesse opere musicali.

Preghiera e invocazioni si ritrovano in numerosissime composizioni tra cui vari *Lieder*, la *Marcia Funebre* della *Sonata* op. 26, la *Sinfonia Pastorale*, gli *Ariosi dolenti* della *Sonata* op. 110, la *Canzona* dell'op. 132 e l'*Inno alla gioia* della *Nona Sinfonia* che, nonostante sia un testo pervaso di motivi illuministici, richiama religiosamente alla fratellanza di tutti gli uomini sotto l'unico Padre.

Nel *Diario* un appunto che inizia richiamando la necessità del doppio sistema per i contrabbassi, prosegue come un'umile invocazione:

Mostrami la via dove la Palma si innalza sul lontano traguardo! Concedi grandezza ai miei più sublimi
pensieri, congiungi ad essi le verità che durano per sempre!⁶⁷²

Un altro frammento, che comincia prosaicamente con le annotazioni sui diversi cornetti acustici - ai quali Beethoven dedicherà uno studio accurato e a cui affiderà le sue speranze, se non di guarigione, quanto meno di ausilio per superare il proprio handicap uditivo⁶⁷³ - prosegue poi con un invito rivolto a se stesso:

(...) e poi mettersi in viaggio. Lo devi a te stesso, all'umanità e a Lui, L'Onnipotente. Solo così puoi ancora una volta sviluppare tutto ciò che deve restare chiuso in te — E una piccola corte - una piccola cappella - in essa il canto scritto da me, eseguito per la Gloria dell'Onnipotente, dell'Eterno Infinito⁶⁷⁴.

L'impulso religioso si estende fino agli ultimi giorni di vita con progetti mai realizzati relativi ad altre messe, un requiem, un oratorio e una *Decima Sinfonia* che doveva fondere elementi ecclesiastici greci e cristiani. In essa l'*Adagio cantique* si prospettava infatti alla fantasia come un

⁶⁶⁹ ID., lettera all'Arciduca Rodolfo, primi di giugno del 1819, in *Lettere*, cit., p. 900.

⁶⁷⁰ SOLOMON, *Su Beethoven*, cit, p. 262.

⁶⁷¹ BEETHOVEN, *Diario*, cit., fr. 171, p.125. La citazione è tratta da G. STURM, *Betrachtungeben über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung auf alle Tage des Jahres*, Reutlingen, 1811, II volume, p. 565.

⁶⁷² BEETHOVEN, *Diario*, cit., fr. 17, p. 51.

⁶⁷³ Nel Museo Beethoven di Vienna è possibile vedere in successione la serie di cornetti acustici utilizzati dal compositore e di cogliere in progressione l'evoluzione inesorabile della sua malattia.

⁶⁷⁴ Ivi, fr. 41, p. 57.

Canto devoto in una sinfonia nei modi antichi - Signore Dio, noi Ti lodiamo - Alleluia - O a sé stante o come introduzione a una fuga (...) Nel testo dell'*Adagio*, il mito greco, *Cantique Ecclesiastique* - nell'*Allegro*, festa di Bacco⁶⁷⁵.

Nel 1823 confiderà all'arciduca Rodolfo come non ci sia niente di più alto «che accostarsi alla divinità più degli altri uomini e per mezzo di questo contatto diffondere i raggi della divinità tra il genere umano»⁶⁷⁶.

Parole in cui, all'ammirazione per il ruolo svolto dall'illustre discepolo e per i suoi carismi spirituali, si unisce la rivelazione di quella che era probabilmente la finalità autentica della *Missa Solemnis*, ovvero elevare con purezza di fede, attraverso il linguaggio dei suoni, un canto di lode al «grande compositore di lassù»⁶⁷⁷. Senza brama di gloria e narcisismo personale, ma con umiltà, poiché «i veri benefattori dell'umanità non si gonfiano delle loro ricchezze»⁶⁷⁸.

Questo è lo stato d'animo con cui Beethoven si accinge a comporre la *Missa Solemnis* di cui al dedicatario parla con entusiasmo in una lettera di giugno del 1819:

Il giorno in cui una Messa solenne da me composta verrà eseguita durante le cerimonie in onore di Vostra Altezza Imperiale, sarà il giorno più bello della mia vita e Dio mi illuminerà in modo che il mio povero ingegno possa contribuire a glorificare quel giorno solenne⁶⁷⁹.

Un nesso inscindibile connette dunque l'op. 123 al sentimento religioso di Beethoven e alla profonda amicizia e ammirazione per l'Arciduca Rodolfo, cui vengono dedicate alcune tra le composizioni più significative, come le *Sonate* op. 81a, op. 106, op. 111, la *Große Fuge* op. 133 e il *Concerto* n. 5 per pianoforte e orchestra op. 73.

Opera tarda con stile tardo. Metacritica alla critica adorniana della Missa solennis

La motivazione personale che spinge Beethoven a scavare il rapporto con la dimensione divina per dare risposta ai propri interrogativi esistenziali e metafisici e a dedicare di sua spontanea volontà la *Missa* a Rodolfo costituisce una componente a nostro avviso importante per comprendere a fondo il valore estetico dell'op. 123.

Ma vorremmo ora porci dal punto di vista adorniano, riprendendo alcune considerazioni espresse nella *Teoria estetica*.

Per Adorno lo scopo dell'arte «non è formale bensì contenutistico» e tale diventa «solo in virtù della forma estetica»; l'estetica può allora farsi coerentemente contenutistica solo «col portare le forme a parlare»⁶⁸⁰.

Adorno, invece, nella sua analisi della *Missa*, non consente alle forme di «parlare» liberamente ed è proprio all'interno di questa lettura che vorremmo inserire una componente dialettica, per problematizzare, non certo esaurire e tanto meno risolvere, il discorso critico del filosofo francofortese.

⁶⁷⁵ G. NOTTEBOHM, *Zweite Beethoveniana*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1887, p. 163.

⁶⁷⁶ BEETHOVEN, lettera all'Arciduca Rodolfo, Vienna, 1823, in *Lettere*, cit., p. 1215.

⁶⁷⁷ Ivi, lettera a B. Schotts Söhne, marzo 1825, p. 1313.

⁶⁷⁸ ID., *Diario*, cit., fr. 63, p. 77.

⁶⁷⁹ ID., lettera all'Arciduca Rodolfo, primi di giugno del 1819, in *Lettere*, cit., p. 902.

⁶⁸⁰ ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 486.

Cercheremo cioè di interrogare nuovamente la *Miss*a per fare scricchiolare i limiti tecnici dell'analisi di Adorno, ove per aspetto tecnico intendiamo sia la riflessione sul linguaggio musicale (vocale e strumentale) sia l'approfondimento del rapporto tra musica e testo.

Aspetti, come vedremo intrinsecamente connessi tra loro.

Il filosofo si arena sulla constatazione (per altro, in parte ingiustificata) che nel linguaggio compositivo di quest'opera manca la dimensione dello «sviluppo»; ne consegue che l'esame dei singoli dettagli trascura la riflessione invece decisiva sulla loro relazione con l'architettura complessiva della *Miss*a di cui - e questo costituisce il terzo fattore di debolezza - Adorno non valorizza l'innovativo rapporto con il testo sacro, che Beethoven invece scruta fino nelle più intime profondità anche dogmatiche, plasmando in relazione a ciò il proprio stile compositivo.

Ci troviamo di fronte a tre cruciali lacune ermeneutiche generate da prospettive culturali dalle quali, come vedremo, lo sguardo critico adorniano non poteva prescindere e che inficiano fin dal principio l'efficacia della sua analisi.

Ma soffermiamoci su alcuni punti chiave della celebre «stroncatura» adorniana della *Miss*a.

CS. 4.1 «Non ci sono temi chiari - quindi non c'è sviluppo»

Iniziamo dall'accusa principale, ovvero la mancanza di sviluppo.

Nei suoi appunti Adorno afferma categoricamente:

non ci sono «temi» chiari - quindi non c'è sviluppo⁶⁸¹.

Il problema è dunque duplice: mancano secondo Adorno temi ben stagliati⁶⁸², «plastici»⁶⁸³, suscettibili di elaborazione in quanto riconoscibili, pur modificandosi⁶⁸⁴, e questo comporta come conseguenza l'assenza di un'elaborazione tematica che produca sviluppo.

Secondo Adorno, infatti, quando i temi «ricalcano l'armonia»⁶⁸⁵ e sono «volutamente non impegnativi»⁶⁸⁶, «privi di profilo melodico» e incapaci di espressione a causa della preferenza accordata alla monumentalità⁶⁸⁷, la struttura perde in flessibilità e dinamismo⁶⁸⁸.

A questa osservazione obiettiamo innanzitutto che esistono al contrario temi con profilo melodico ben delineato, denso di potenziale capacità auto-formativa, e non solo nel *Benedictus*, citato da Adorno come parte della *Miss*a che si differenzia dal resto dell'opera e che richiama il tema delle variazioni del *Quartetto* per archi op. 127⁶⁸⁹.

Un'identità inconfondibile posseggono, solo per fare qualche esempio, le suggestioni speculari dell'*Et Incarnatus*, il tema propulsivo del *Gloria*, con il suo slancio icastico ascendente, e il motivo iniziale del *Credo*, le cui quattro note «si infiggono ai punti cardinali dell'area tonale occupandone

⁶⁸¹ ID., *Beethoven*, cit., p. 195.

⁶⁸² Ivi, p. 204.

⁶⁸³ Ivi, p. 197.

⁶⁸⁴ Ivi, p. 205.

⁶⁸⁵ *Ibidem*.

⁶⁸⁶ Ivi, p. 198.

⁶⁸⁷ Ivi, p. 205.

⁶⁸⁸ Ivi, p. 204.

⁶⁸⁹ Ivi, p. 207.

il centro con un'assoluta geometria che ricorda le simili procedure d'attacco dell'*Eroica* e della recente 106»⁶⁹⁰.

Ma nella memoria restano ben scolpiti anche il tema del *Crucifixus*, inchiodato dalle settime diminuite, il disegno concentrico e contemplativo del *Sanctus*, la melodia distesa e mansueta con cui esordisce l'*Agnus Dei*.

In generale tutti i passi salienti del testo sacro sono caratterizzati da individuazioni tematiche nette, caratterizzanti, le quali, se rinunciano volutamente alla seduzione della cantabilità, se possono apparire «oggettive», in linea con l'intenzione di esprimere la divinità con un linguaggio che ne esalti l'assolutezza, epurata da tratti eccessivamente «soggettivi», consentono però, grazie alla loro scolpita semplicità e densità, una malleabilità potenzialmente inesauribile.

Il fatto che un tema sia privo di un profilo melodico facilmente memorizzabile e che ricalchi l'armonia, non implica però affatto che non possa generare sviluppi grandiosi. Anzi, in Beethoven accade proprio che le costruzioni più maestose nascono da cellule apparentemente insignificanti, che si possono fare risalire a scale, accordi e arpeggi.

Si pensi, per esempio, a quanto avviene in altri straordinari capolavori come la *Sonata* op. 57, ove tutto il materiale sorge da una semplice cellula triadica, o la *Sonata* op. 106, struttura maestosa che germoglia da un minuscolo intervallo di terza⁶⁹¹.

Nel caso della *Missa*, inoltre, ci troviamo di fronte a un colossale ciclo di affreschi il cui materiale di origine è già tutto racchiuso nel *Kyrie* in cui si fronteggiano l'intervallo di terza, simbolo della trinità divina, che troviamo nel disegno di b. 6, poi richiamato nell'ingresso del tenore solista a b. 23; e l'intervallo di quarta, simbolo dell'umanità dolente⁶⁹², che scaturisce da due intervalli di seconda nell'*eleison* di b. 36.

Ancora una volta il materiale germinale è rappresentato dalla terza e dalla seconda, come accadeva nel primo tempo della *Sonata* op. 2 n.1.

La *Missa* sorge dall'incrocio della dimensione assoluta dell'essere eterno, espresso dall'immobilità della figura austera di esordio⁶⁹³, e quella cangiante, in perenne formazione, che caratterizza l'essere umano.

Queste osservazioni costituiscono una parziale risposta anche alla seconda parte della critica adorniana, ovvero la presunta mancanza, nella *Missa*, della propulsione dinamica generata dallo sviluppo.

Nella *Teoria estetica*, citando Schönberg, l'autore dichiara che il «contenuto» di una musica è costituito dalla «storia di un tema»⁶⁹⁴. Il tema, cioè, viene concepito come un involucro finalizzato a generare possibilità di sviluppo ed è impensabile, per Adorno, una musica ove non agisca l'*Entwicklung*. Questo tratto ne qualifica anzi in modo decisivo la qualità estetica.

Ci troviamo qui di fronte a uno dei pilastri fondamentali del pensiero analitico e compositivo adorniano. Proprio perché fondante, tale principio si pone come assiomatico, indebolendo in tal modo il caratteristico e prezioso processo critico innescato in Adorno attraverso la prospettiva dialettica.

⁶⁹⁰ BUSCAROLI, cit., p. 1056.

⁶⁹¹ Per un'analisi dettagliata dei due capolavori beethoveniani, cfr. ROSEN, *Lo stile classico*, cit., rispettivamente pp. 101-102, pp. 453-454, pp. 496-497, e pp. 6464-492.

⁶⁹² L. DELLA CROCE, *Ludwig van Beethoven, Le nove Sinfonie e le altre opere per orchestra*, Studio Tesi, Pordenone, 1986, p. 487.

⁶⁹³ Ivi, p. 487.

⁶⁹⁴ ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 597.

L'origine di tale concezione adorniana si radica nel concetto di archetipo e nella teoria morfologica di Goethe, principi che, come ha ben sottolineato Borio⁶⁹⁵, si trasmettono, attraverso la mediazione hegeliana, alla scuola di pensiero analitico rappresentata dalla morfologia musicale⁶⁹⁶.

Adorno ne assorbe la lezione non solo attraverso i propri studi umanistici e musicologici ma anche, e direi soprattutto, attraverso la frequentazione con i compositori della seconda scuola di Vienna, in particolare con Schönberg.

Negli *Elementi di composizione* è espresso chiaramente cosa si intende per «forma»:

In senso estetico, il termine «forma» significa che il pezzo è «organizzato», e cioè che è costituito da elementi che funzionano come quelli di un *organismo* vivente⁶⁹⁷.

E poco oltre:

I requisiti essenziali alla creazione di una forma comprensibile sono la logica e la coerenza: la presentazione, lo sviluppo e i collegamenti reciproci delle idee devono essere basati su relazioni interne, e le idee devono essere differenziate tra loro in base alla loro importanza e alla loro funzione⁶⁹⁸.

Ecco allora l'accento posto sulla «proposizione» («una specie di molecola musicale formata da alcuni fattori musicali compiuti»⁶⁹⁹), sul «motivo» («germe dell'idea» e «minimo comune multiplo della composizione»⁷⁰⁰) e sulla formazione dei temi e dei periodi in cui i temi si articolano («il periodo è una forma di costruzione più alta della frase, in quanto non solo afferma un'idea ma dà subito inizio a una specie di sviluppo», considerato «la forza motrice della composizione musicale»⁷⁰¹).

Schönberg richiama Eraclito quando afferma che il contrasto può essere definito «il principio dello sviluppo» e che «il pensiero musicale è soggetto allo stesso procedimento dialettico di ogni altra forma di pensiero»⁷⁰².

Ogni tema, infatti, «non è affatto indipendente e autodeterminato, al contrario è strettamente legato a conseguenze che se ne devono trarre e senza le quali esso può risultare insignificante»⁷⁰³.

Sulla stessa linea si incardineranno le riflessioni teoriche di Webern⁷⁰⁴ e di Berg⁷⁰⁵, il quale attraverso il suo insegnamento trasmetterà questi principi al proprio migliore allievo.

⁶⁹⁵ BORIO, *L'impronta della filosofia hegeliana sulla teoria della forma musicale del XIX secolo*, cit.

⁶⁹⁶ Per un ulteriore approfondimento sulla morfologia musicale, cfr. WEBSTER, J.; CAPLIN, W.; HEPOKOSKI, J., *Musical Form, Forms, and Formenlehre: Three Methodological Reflections*, Ed. P. Bergé, Leuven: Leuven University Press, 2009; e CAPLIN W., *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York, 1998. Utile anche l'accurata monografia di A.GRANDE, *Il moto e la quiete. Dinamica delle strutture musicali in età tonale*, Aracne Editrice, Roma, 2011.

⁶⁹⁷ SCHÖNBERG, *Elementi di composizione musicale*, cit., p. 1.

⁶⁹⁸ *Ibidem*.

⁶⁹⁹ Ivi, p. 3.

⁷⁰⁰ Ivi, p. 8.

⁷⁰¹ Ivi, p. 60.

⁷⁰² Ivi, p. 96.

⁷⁰³ Ivi, p. 105.

⁷⁰⁴ Cfr. WEBERN, *Über musikalische Formen*, cit., e ID., *Der Weg zur neuen Musik*, 1933, trad. it. *Il cammino verso la nuova musica*, a cura di G. Taverna, Sellerio, Milano, 2001.

⁷⁰⁵ Cfr. BERG, *Schriften*, cit.

Morazzoni sottolinea come nella letteratura musicologica sulla Scuola di Vienna i testi goetheani siano associati prevalentemente a Webern, «ai suoi interessi naturalistici e alle sue conferenze sulla musica nuova», ma anche come Goethe sia un autore «altrettanto vicino alla sensibilità di Berg, come dimostrano tra l'altro i numerosi passi della sua corrispondenza»⁷⁰⁶.

Inoltre, nonostante negli scritti berghiani non compaia mai il termine *entwickelnde Variation* («variazione in divenire»), introdotto da Schönberg, ciò non toglie che tale principio sia stato riconosciuto «come fondamentale *modus operandi* di Berg nella sua *Sonata* op. 1»⁷⁰⁷, e proprio di questa *Sonata* ci resta un'esemplare analisi nella monografia che Adorno dedica al suo maestro⁷⁰⁸.

Queste premesse ci spiegano l'ampiezza dello smarrimento provato da Adorno di fronte a un'opera in cui la tecnica dello sviluppo non sembra rappresentare più il cardine del processo compositivo.

Il filosofo però non viene sorprendentemente sfiorato da due dubbi che invece si rivelano decisivi.

Innanzitutto non verifica se l'assenza di sviluppo riguarda davvero *tutta* la *Missa* o solo *alcune parti* di essa. Pertanto estende all'intera opera un'osservazione che invece deve essere limitata ad alcune parti della composizione.

Inoltre, e questo rappresenta forse l'errore ancora più grave, non riconosce come in realtà *lo sviluppo esista*, come esso sia *una* delle dimensioni del linguaggio della *Missa*, ed è singolare che Adorno, fine analista degli ultimi quartetti, delle variazioni Diabelli e delle ultime sonate, non se ne avveda e non ne riconosca la medesima libertà di espressione operativa anche nell'opera sacra.

Alla prima manchevolezza si può tentare di rispondere sostenendo che Adorno è rimasto forse paralizzato di fronte al terremoto creativo dirompente di quest'opera.

Porre in dubbio l'assiomaticità dello sviluppo implica per il filosofo mettere in discussione tutto il proprio apparato teoretico, non solo le proprie radicate convinzioni compositive.

Senza tale fondamento crollerebbe infatti la sua interpretazione della storia, della filosofia e della società e questo implicherebbe lo smarrimento dell'identità che caratterizza il suo intero pensiero, non solo il fallimento dell'esegesi beethoveniana.

Eppure da quel crollo sarebbe potuto nascere, dialetticamente, un pensiero estremamente fertile.

Adorno decreta invece il fallimento estetico quasi globale della *Missa*, occultando e reprimendo con questa provocatoria presa di posizione un problema più profondo, che viene a scuotere gli stessi assi fondativi del suo impianto teorico.

Più difficile da spiegare come mai il filosofo non si accorga di come nell'opera sia invece operativo lo stesso principio di sviluppo che accomuna la *Missa* alle altre opere appartenenti allo stile tardo.

Si tratta di un interrogativo che lasciamo aperto, per il momento.

Rimane il fatto che Adorno non riesce a seguire del tutto Beethoven nella sua più importante avventura compositiva, analogamente a quanto accadrà nei confronti della produzione musicale più innovativa delle avanguardie del proprio tempo, che così profondamente si ispirano alla tarda lezione beethoveniana.

Beethoven, invece, figlio dell'età della *Bildung*, lettore appassionato di Goethe, sa che il concetto di formazione è plastico perché può contenere, senza pretendere di risolverla, anche la propria negazione, proprio come la società della torre, nel *Meister*, accoglie al proprio interno Mignon e l'arpista, personaggi che rifiutano la *Bildung* e che segnano il fallimento, seppur parziale, della visione formativa neoumanistica⁷⁰⁹.

⁷⁰⁶ A.M. MORAZZONI, *Introduzione a BERG, Suite lirica*, cit., p. XXXI.

⁷⁰⁷ *Ibidem*.

⁷⁰⁸ ADORNO, *Berg. Il maestro del minimo passaggio*, cit., pp. 59-66.

⁷⁰⁹ Su questi temi, cfr. MICHIELON, *L'archetipo le sue metamorfosi*, cit., pp. 335-339.

A seconda delle situazioni e delle necessità espressive, Beethoven utilizza il proprio impressionante arsenale tecnico.

L'*Arbeit* tematico di cui è maestro, per esempio, si esplica, per quanto liberamente, già nel *Christe* del *Kyrie*, allo scopo di esaltare la contrapposizione tra il Dio Padre del *Kyrie*, motore immobile, eterno, che afferma biblicamente «Io sono colui che è», e il divenire del Cristo che, attraverso l'azione dello Spirito Santo, rappresenta Dio che si fa uomo e che dunque entra a far parte della storia dell'umanità.

La processualità caratteristica dello sviluppo è presente anche nella ripresa del *Kyrie*, tutt'altro che letterale, come sottolinea Della Croce, il quale ipotizza in questa terza sezione un'allusione allo Spirito Santo⁷¹⁰.

Coerentemente con il dogma cattolico, Dio è sia la persona del Padre, santità che si irradia, ma anche la persona del Figlio, e proprio il Figlio rappresenta la chiave di volta, una possibilità di speranza per l'uomo, in quanto agnello purificatore e quindi mediatore per eccellenza, porta di accesso al Dio che salva.

Beethoven, all'interno della *Missa*, esalta quattro punti chiave dell'intreccio in cui si articola l'Ordinario, quasi stesse lavorando a un'opera teatrale, e attraverso essi porta alla luce il tema segreto del suo lavoro, costituito dalla drammaturgia della speranza, termine evocato, anche se mai esplicitamente pronunciato dal testo liturgico.

Il primo passo cruciale è rappresentato dall'*Et incarnatus est* e non è un caso che nella sua analisi Adorno vi sorvoli.

Ci troviamo all'interno della seconda delle tre parti in cui possono suddividersi le sei sezioni del *Credo*⁷¹¹.

Nell'*Et incarnatus est* il mistero di Dio viene svelato, il sacro entra nella dimensione umana e l'uomo a propria volta entra nella dimensione divina. In quello stesso istante è presente anche lo Spirito, ovvero quell'energia travolgente che riporterà il Figlio al Padre e l'umanità a Dio (non a caso il tema del Padre e del Figlio, nel *Credo*, si avvalgono degli stessi intervalli di terza e quinta, intesa come rivolto della quarta, che troveremo rovesciati nel *Credo in Spiritum*, bb. 267-268).

Beethoven, come abbiamo visto, in quanto seguace dell'*Aufklärung*, era un anti-dogmatico, ma in questo passo, come nella triplice invocazione del *Credo*, la trinità concepita secondo il simbolo niceno ne esce confermata ed esaltata.

L'incarnazione, che racchiude il mistero più profondo della dottrina cristiana⁷¹², viene presentata prima attraverso la voce maschile del tenore solista (b. 125 e segg.), ovvero dal punto di vista del Figlio che nasce dentro il grembo materno, e poi attraverso le voci femminili del contralto e soprano solisti, ovvero dal punto di vista colmo di stupore della madre (Beethoven prescrive il *mezzavoce* per le voci femminili).

Il momento in cui l'essere assoluto si trasforma in divenire, entrando nel mondo per muoverne il corso, rappresenta il punto di incontro fra Dio e l'uomo; contemporaneamente segna anche il protendersi dell'uomo verso Dio, l'aprirsi di un ponte che conduce verso l'eternità.

Tutto ciò che precede prepara questo istante, perno dell'intera *Missa*, tutto ciò che segue ne è una conseguenza.

⁷¹⁰ DELLA CROCE, cit., p. 488.

⁷¹¹ La prima parte contiene l'atto di fede nelle due prime figure dell'unico Dio, il Padre e il Figlio, la seconda rappresenta il dramma evangelico di Gesù disceso sulla terra mentre la terza si addentra nei misteri della fede.

⁷¹² W. KIRKENDALE, *La «Missa Solemnis» e la tradizione retorica*, in G. Pestelli (a cura di) *Beethoven*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 227.

Non a caso Beethoven riunisce in un profilo melodico i due intervalli costitutivi dell'intera opera: la quarta, declinata come tale e nel suo rivolto (la quinta), e la terza, quasi in questo tema fosse racchiuso l'intero codice genetico della *Missa*.

Il modo dorico accompagna il mistero dell'incarnazione divina ma anche quella del *logos*, cioè della parola, nel suono.

La dimensione cronologica si sospende e dunque anche l'elaborazione tematica che vi è connessa; riappariranno a b.144, con l' *Homo factus est*.

«Hier menschlich», annota negli schizzi Beethoven: «qui umano»⁷¹³.

Viene da chiedersi quale è il tempo che vede la tangenza dell'essere e del divenire e come mai Adorno, così attento ad analizzare fin nelle intime fibre tutto ciò che implica sviluppo e le sue origini, non si sia soffermato su questo punto chiave, in cui sembra palesarsi il vuoto, il nulla da cui tutto si origina.

Una possibile risposta è nelle celebri affermazioni hegeliane all'interno della *Scienza della Logica*:

Nulla è ancora, e qualcosa deve divenire. Il cominciamento non è il puro nulla, ma un nulla da cui deve uscire qualcosa. Dunque anche nel cominciamento è già contenuto l'essere. Il cominciamento contiene dunque l'uno e l'altro, l'essere e il nulla; è l'unità dell'essere con il nulla; - ossia è un non essere, che è in pari tempo essere, e un essere, che è in pari tempo non essere.

Oltracciò l'essere e il nulla son nel cominciamento come diversi; poiché il cominciamento accenna a qualcos'altro; - è un non essere che si riferisce all'essere come a un altro; ciò che comincia non è ancora, va soltanto, all'essere. Il cominciamento contiene dunque l'essere come quello che si allontana dal non essere, o lo toglie via considerandolo come contrapposto a lui.

Ma, inoltre, quello che comincia è già; in pari tempo, però, non è ancora. Nel cominciamento, dunque, questi opposti, l'essere e il non essere, sono immediatamente uniti. Vale a dire che il cominciamento è la loro unità indifferente, indistinta⁷¹⁴.

Il secondo momento decisivo delineato dalla drammaturgia della speranza è costituito dalla salvezza promessa in *Et vitam venturi saeculi*.

Dopo l'incarnazione, che sigla la tangenza del divino con l'umano, l'eternità diventa una dimensione accessibile anche per l'uomo.

La triade maggiore che a b. 309 apre la fuga conclusiva del *Credo* «irradia la sua antica magia come figura della perfezione, dell'adempimento, che in questo caso è quello della vita eterna dopo la morte»⁷¹⁵.

L'andamento tranquillo, la svolta armonica alla sottodominante e la dinamica attenuata rappresentano una scelta estetica e linguistica ben precisa, secondo Kirkendale, volta a dipingere la vita del futuro non come «ulteriore vigorosa esistenza fisica» ma «come pace, come rapimento rispetto all'agitazione e al tumulto di questo mondo»⁷¹⁶.

Una pace eterna, esaltata dalle ampie dimensioni: si tratta di una delle più lunghe fra tutte le fughe vocali, paragonabile solo a quella composta da Cherubini sull'*Et vitam*, esempio che potrebbe forse costituirne il modello stilistico.

La tecnica del contrappunto è scelta non solo in ossequio alla tradizione ma anche per potere esprimere dal punto di vista linguistico un tema caro a Beethoven, ovvero la convivenza e il dialogo tra il divino e l'umano.

⁷¹³ Ivi, p. 233.

⁷¹⁴ HEGEL, *Scienza della Logica*, cit., pp. 59-60.

⁷¹⁵ KIRKENDALE, cit., p. 238.

⁷¹⁶ *Ibidem*.

La dimensione verticale barocca si coniuga con l'orizzontalità del principio dinamico apportato dall'elaborazione tematica, riconosciuta da Adorno⁷¹⁷ e sottolineata da Della Croce⁷¹⁸, avvicinando questo lungo ponte verso l'eternità all'imponenza delle fughe dell'op. 106 e dell'op. 133⁷¹⁹.

Il terzo punto cruciale dell'intreccio riguarda l'ombra che impedisce all'uomo di unirsi all'eternità di Dio, ovvero il peccato.

Mentre la morte, nell'escatologia cattolica, rappresenta il punto di passaggio perché, attraverso il capovolgimento dialettico, la fine della vita terrena coincide con inizio di quella celeste, il peccato costituisce invece fonte di limitazione, in quanto espressione dell'*hybris* che spezza la relazione amorosa tra Dio e l'anima.

Ancora una volta è la figura eroica del Cristo, cardine dell'interpretazione beethoveniana del dogma cattolico, a sciogliere gli ostacoli che impediscono all'uomo di accedere alla salvezza.

L'agnello «che toglie i peccati del mondo» viene invocato per ben tre volte, e non soltanto due, come prevede la liturgia, e solo attraverso il pentimento del *Miserere nobis* si approda al *Dona nobis pacem*.

Il si minore, che negli appunti per la *Sonata* op. 102 viene indicato da Beethoven come «tonalità nera», si oscura attraverso i colori tenebrosi dei fagotti e dei contrabbassi, come ci trovassimo all'interno di un *De profundis*⁷²⁰.

La prima apparizione dell'*Agnus* è affidata alla voce solista del basso, genuflesso nell'umiltà del pentimento. Nella seconda compaiono il contralto e il tenore, mentre l'orchestra si schiarisce attraverso l'introduzione dei clarinetti, mentre nella terza tutto il quartetto vocale e poi il coro intonano l'invocazione che si innalza sviluppando progressivamente il discorso musicale su tutto l'organico strumentale.

Grazie a questo movimento interno sostenuto dalla luce dello spirito si approda al scioglimento dell'intreccio, rappresentato dal *Dona nobis pacem*.

«Preghiera per la pace interna ed esterna», annota Beethoven sul manoscritto.

I contenuti emotivi sono così intensi da incrinare la cornice classica della Messa, come osserva Della Croce, e il tessuto musicale precedente, elaborato attraverso ben tre elementi motivici, erompe a b. 50 in una drammatica invocazione di pace cui partecipano uniti coro e orchestra.

Dopo il recitativo pronunciato «timidamente» dal contralto (b. 174 e segg.), riappaiono i tre temi iniziali, seguiti da una fuga a due soggetti di impronta händeliana, ma il dramma non si è concluso e con il *Presto* di b. 266 appare inatteso un episodio atematico, affidato inizialmente solo agli archi e al controfagotto e poi al resto dell'organico.

La pace giunge solo dopo questo momento di smarrimento⁷²¹, a testimoniare come la pace su cui finalmente si placa la tormentata ricerca di Beethoven non nasca dall'assenza del conflitto ma dal lungo processo che conduce al raggiungimento dell'equilibrio *nel* conflitto.

Un equilibrio che ricorda l'impulso schilleriano del gioco (*Spieltrieb*), frutto di una *Bildung* che comprende, nel suo complesso processo di *Entwicklung*, una straordinaria varietà di stati emotivi.

Oltre alla dinamicità generata dal conflitto, il divenire può assumere un aspetto non trasformante reso linguisticamente attraverso la tautologia della clonazione (si pensi alle ripetizioni del *Credo* e ai ritornelli del *Gloria*), oppure tramite il tempo sospeso dell'estasi contemplativa (ad esempio nel *Benedictus*) o ancora, mediante la sincronia tra i diversi strati temporali eretto dalle fughe.

⁷¹⁷ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 207.

⁷¹⁸ DELLA CROCE, *Ludwig van Beethoven*, cit., p. 491.

⁷¹⁹ KIRKENDALE, cit., p. 238.

⁷²⁰ Ivi, p. 247.

⁷²¹ DELLA CROCE, *Ludwig van Beethoven*, cit., p. 494.

Ma un volto dello sviluppo è anche quello del regresso, reso dalla lacerazione linguistica con cui Beethoven esprime lo smarrimento generato dal peccato nel *Dona nobis pacem*, e quello del silenzio, che accompagna la fine della *passio* e il mistero della morte.

Vi è poi - e si tratta di una delle intuizioni più significative di Adorno - la declinazione dello sviluppo che include l'irruzione della casualità, generata dall'«assenza di contrasti dialettici sostituiti dal puro e semplice contrasto di parti compiute»:

Non essendo stato percorso un cammino né essendo stata superata una resistenza del particolare, l'impronta della casualità si trasmette al tutto e i brani, che non terminano in una meta imposta loro dalla spinta del particolare, terminano per lo più stancamente, cessano senza la garanzia della conclusione⁷²².

Lungi dal rappresentare un handicap o una debolezza compositiva, ci sembra che questo aprirsi alla dimensione del non finito, ovvero, come direbbe Veca, dell'incompiutezza e della non completezza, spalanchi invece allo sviluppo la dimensione del possibile, estremo approdo di un Beethoven sempre aperto al rischio, capace di porsi in discussione per proseguire l'inesausta ricerca di nuove strade.

Nella *Missa* dunque esiste un complesso processo di sviluppo innescato dal motore primo divino, immobile nella sua onniscienza e *archè* originario che racchiude in sé contemporaneamente tutte le variazioni possibili del tempo e del divenire.

Lo si riesce a intuire solo ricomponendo le infinite tessere che lo manifestano, quindi attraverso la comprensione generata dalla struttura nel suo complesso.

Ecco perché Beethoven opta per una architettura a mosaico e adotta prevalentemente un tempo estensivo che costruisce le forme attraverso il moto retrogrado innescato dal ricordo.

CS. 4.2 «Al posto del lavoro motivico un procedimento simile a un puzzle»

Giungiamo qui alla seconda importante osservazione critica adorniana, ovvero che la *Missa* si viene a costruire attraverso la giustapposizione di superfici sonore la cui organizzazione formale complessiva «non è quella di un processo generato per propria forza centrifuga interna», né mediante lo sviluppo dialettico, ma attraverso «un equilibrio tra le sezioni delle diverse parti» e «un ferreo procedimento contrappuntistico»⁷²³.

La struttura dell'op. 123 appare indubbiamente mosaicale e in questo straordinario affresco Beethoven raggiunge non solo l'equilibrio architettonico ma anche una poderosa sintesi stilistica finalizzata a esprimere una visione olistica, tratto peculiare dello stile beethoveniano in cui particolari e struttura sono legati in modo più stretto che in qualsiasi altro compositore⁷²⁴.

Egli si serve infatti «in misura impreveduta di un patrimonio di idee tradizionali», «riscopre linguaggi molto più antichi e ormai sepolti», utilizzando «un vocabolario personale incomparabilmente più libero» rispetto a quello operato nelle sue altre creazioni⁷²⁵.

La libertà si manifesta innanzitutto nel linguaggio armonico, fondamentalmente tonale ma capace di coniugare incursioni nella modalità e aperture fino agli estremi confini tonali grazie al cromatismo legato allo stile contrappuntistico ereditato dal barocco.

Vi agisce poi un'imponente sinergia tra le diverse forme, dalla forma-sonata, alla fuga fino alla variazione, liberamente intesa come insieme di tasselli che portano all'estremo la tecnica di

⁷²² ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 210.

⁷²³ Ivi, p. 205.

⁷²⁴ ROSEN, *Lo stile classico*, cit., p. 460.

⁷²⁵ KIRKENDALE, cit., p. 216.

sviluppo di una idea centrale molto semplice⁷²⁶ (come accade nelle coeve *Variazioni su un tema di Diabelli*).

Beethoven sembra inoltre volere creare un prodigioso intreccio tra i diversi generi, sacri e profani. Ci troviamo infatti di fronte a una messa più vicina a Palestrina che a Haydn⁷²⁷, in alcuni tratti evocante un *requiem* (si pensi alla *passio* del *Credo* e all'inizio all'*Agnus Dei*) e un maestoso oratorio, in cui viene scolpita la vicenda della creazione e salvezza del mondo. All'interno di questo polittico, il tenore svolge spesso un ruolo paragonabile a quello di un narratore che annuncia nuovi avvenimenti⁷²⁸.

Momenti lirici liederistici si alternano a potenti scorcii corali, contrapposizioni di masse strumentali nello stile sinfonico lasciano spazio anche a dimensioni cameristiche e concertanti, sia a livello strumentale (si pensi al violino solista del *Benedictus*) che vocale (mi riferisco al rapporto tra voci soliste e coro), grazie a un'orchestrazione raffinata, misurata e coloristicamente dettagliata.

Ma il controllo delle dinamiche su larga scala e la capacità di sbizzare caratteri e situazioni drammatiche latenti nel testo sacro rivelano come la *Missa* rappresenti per Beethoven anche una sorta di sfida teatrale.

Rosen sottolinea infatti come le due messe op. 86 e op. 123 siano caratterizzate «dall'unione in un blocco unico delle cinque grandi parti in cui la messa è divisa» e come tale unificazione derivi dalla tendenza a «combinare i quattro movimenti di una sinfonia in un primo movimento di sonata» e soprattutto dall'influenza esercitata dai finali operistici mozartiani.

«I maggiori successi dello stile classico nel campo della musica liturgica - continua Rosen - sono così legati più strettamente che mai a quell'opera buffa alla quale questo stile deve quasi tutto»⁷²⁹.

Dunque Beethoven sembra volere intrecciare in quest'opera tutta la *summa* della sua sapienza tecnica per creare un unico grande pannello.

Unità che va colta anche nella dimensione della totalità, ascoltando l'evoluzione radiale, sincronica del testo, prospettiva grazie alla quale emerge una fitta rete di relazioni interne.

Sono presenti infatti alcuni temi ricorrenti che si richiamano vicendevolmente: la morte cui si contrappone la resurrezione e la promessa della vita eterna; il peccato di cui si implora perdono; la sofferenza e il dolore; l'invocazione devota, innalzata con umiltà; la lode per il creatore e la gioia contemplativa; il bisogno di pace, interna, esterna ed eterna.

Lo stesso tessuto musicale, così denso di relazioni interne, costituisce la più compiuta espressione allegorica di un Dio che esalta nella sua natura trinitaria il principio della relazione e dell'amore.

L'unità complessiva è assicurata, oltre che dal serbatoio archetipale del *Kyrie*, da cui tutto il materiale motivico prende forma, anche dai ritornelli orchestrali e dalle cellule melodiche ricorrenti in relazione a certi testi. Si pensi, solo per fare qualche esempio, al motivo del *Gloria* che diventa una sorta di ritornello, o all'introduzione strumentale delle persone trinitarie nel *Credo*.

⁷²⁶ ROSEN, *Lo stile classico*, cit., p. 460.

⁷²⁷ DELLA CROCE, *Ludwig van Beethoven*, cit., p. 486.

⁷²⁸ Kirkendale sottolinea l'affinità con il ruolo svolto dal tenore eroico nell'opera e nella *Nona Sinfonia* (KIRKENDALE, cit., p. 234).

⁷²⁹ ROSEN, *Lo stile classico*, cit., p. 426.

La complessa architettura è inoltre coordinata dalla solidità della struttura armonica, giocata sul rapporto tra re maggiore, tono di impianto, con le tonalità poste alla terza inferiore (si bemolle maggiore, in funzione dominantica) e superiore (fa maggiore, in funzione sottodominantica)⁷³⁰.

L'uso della polarizzazione alternativa non rappresenta una novità nello stile beethoveniano, ma in questo caso la scelta della terza appare quanto mai simbolica, in quanto riferibile a una divinità di cui si venerano tre persone. Il si bemolle maggiore e il fa maggiore appaiono così una sorta di espansione radiale del re maggiore posto come fulcro stabile e non è casuale che tutti i passi che richiedano dinamismo o drammaticità si avvalgano del tono di si bemolle maggiore o, come nel caso dell'*Agnus Dei*, del cupo si minore, mentre le sezioni contemplative o dolorose facciano riferimento al fa maggiore o al suo relativo minore. Il tono di sol maggiore, scelto per il *Benedictus*, spicca nella sua eccezionalità, creando uno spazio alternativo di pura beatitudine.

All'interno di questa architettura armonica chiara ed efficace, capace di garantire struttura e stabilità alla continua trasformazione del tessuto musicale, spiccano due cammei che segnano i momenti chiave dell'*Umbildung* divina: l'*Et incarnatus est*, nel quale, come abbiamo osservato, grazie alla modalità il tempo si ferma, e il *Praeludium* al *Benedictus*, ove il miracolo della transustanziazione si esplica attraverso un processo armonico cangiante, «abissale»⁷³¹, impreziosito da figure motiviche a specchio.

All'*Arbeit* tematico e al dinamismo creato dai poli armonici, si uniscono la pulsazione vitale generata dalla scrittura contrappuntistica, che intreccia la sincronia tra le dimensioni vocali e strumentali, e l'energia sprigionata dalle figurazioni ritmiche, il cui scheletro sorregge e direziona le ampie arcate costruttive come ogni singolo dettaglio del gigantesco torso beethoveniano.

È forse questa idea di unità e totalità, che si intravede fra le crepe dei vari tasselli dell'imponente costruzione beethoveniana, a spaventare il filosofo francofortese, ideologicamente portato a privilegiare l'analisi del dettaglio.

La questione appare però maggiormente complessa e se proviamo ora a tirare le fila del discorso ci troviamo di fronte a un'aporia che si rivela decisiva.

Uno dei punti cruciali dell'esegesi adorniana consiste nell'interpretazione dello stile tardo quale momento di autocoscienza del fallimento rappresentato del classicismo di Beethoven.

La *Missa* non solo non sembra presentare i tratti caratteristici dell'ultima produzione beethoveniana per la mancanza di anticonvenzionalità e per un «aspetto sensibile» che confligge con la spiritualizzazione dell'ultimo stile⁷³², ma non manifesta alcun tipo di relazione con tutte le altre

⁷³⁰ Nel *Kyrie* si alternano re maggiore e il suo relativo minore mentre nel *Gloria* al tono di impianto segue il si bemolle maggiore (*Gratias tibi*), il tono dell'op. 106, posto a una terza maggiore sotto, cui subentra il fa maggiore (la sua dominante), quindi il relativo minore (re minore) che consente il ritorno al tono di impianto.

Il si bemolle ricompare nella prima sezione del *Credo*, mentre l'*Et incarnatus est* lascia spazio al tassello modale del modo dorico. Il re maggiore e il linguaggio tonale riappaiono nell'*Homo factus est*, mentre il re minore segna le dolenti tappe della *passio*. Il do maggiore esplode con il *Resurrexit* ma si tratta di un breve ponte dominantico al fa maggiore, dominante del si bemolle maggiore cui si riapproda.

Il *Sanctus* è in re maggiore mentre il *Praeludium* esplora cromatismi e tonalità più lontane per esprimere il mistero della transustanziazione. Il percorso prepara l'ingresso del sol maggiore, tono contemplativo della sottodominante che caratterizza il *Benedictus*. Ulteriormente luce emana dalla deviazione al do maggiore, che poi riporta stabilmente al sol maggiore.

L'*Agnus Dei* inizia nel tono cupo di si minore, rasserrenato dal re maggiore del *Dona nobis pacem*.

Il si bemolle maggiore ricompare nell'episodio con il recitativo, seguito dal fa maggiore e dal re minore. Ancora re maggiore fino all'improvvisa drammatica comparsa del si bemolle maggiore (b. 326) che si scioglie nella conseguita pace del tono di impianto.

⁷³¹ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 207.

⁷³² Ivi, p. 203.

opere di Beethoven, a causa della singolare tecnica compositiva sorta dall'accostamento di superfici musicali⁷³³.

Eppure è proprio Adorno a riconoscere come agiscono nell'op. 123 alcune caratteristiche che egli stesso ha individuato come tratti salienti dello stile tardo, tra cui la frammentazione, la ricomposizione mosaicale dei frammenti, l'assenza di sviluppo, il tempo estensivo, l'uso delle formule retoriche, il non -finito dell'*open-work*.

Il problema che si impone a questo punto all'interprete è: come mai per Adorno, estimatore di Benjamin e autore che costruisce le forme letterarie dei *Minima Moralia* e della *Teoria estetica* proprio avvalendosi della composizione di frammenti, non valorizza la costruzione mosaicale della *Missa* e non la inserisce coerentemente all'interno dell'ultimo stile, venendo così a confermare e non a contraddire la propria esegesi?

Adorno si trova tra due fuochi: da una parte ammettere l'unitarietà e la priorità della totalità all'interno della *Missa* significherebbe riconoscerne l'appartenenza allo stile classico e alla logica dello sviluppo, mentre l'analisi adorniana punta a sottolineare in quest'opera proprio l'assenza dell'*Arbeit* tematico; dall'altra, valorizzare fino in fondo la pur riconosciuta frammentarietà e l'architettura mosaicale implicherebbe collocare l'op. 123 tra i capolavori della produzione tarda, mentre per Adorno essa «non si inserisce affatto nel cosiddetto ultimo stile»⁷³⁴.

Ammettere il contrario, e qui sta il punto, significherebbe confermare la validità del proprio impianto esegetico, ovvero riconoscere che effettivamente l'ultimo stile, anche attraverso la *Missa*, porta allo scoperto la critica beethoveniana alla società borghese di cui il compositore è portavoce.

Invece l'ostacolo rappresentato dall'interpretazione della *Missa* nella visione che ne propone Adorno crea una contraddizione che porta alla luce proprio la falsità di tale impianto esegetico.

Attraverso la contraddizione, quindi, Adorno lascia operare *contro il suo stesso pensiero* la logica della disgregazione che caratterizza la dialettica negativa e smaschera la non verità delle proprie ipotesi ermeneutiche.

Ma il problema non si ferma qui.

L'*impasse* rappresentato dalla *Missa* fa sorgere il dubbio che non solo la lettura dell'op. 123 risulti contraddittoria ma che anche la visione adorniana relativa all'intero stile tardo sia da rivedere criticamente.

Ciò che caratterizza l'ultimo stile non è infatti l'assenza dell'*Arbeit* tematico ma, come abbiamo dimostrato, un ampliamento del concetto stesso di sviluppo che contiene al proprio interno una polidimensionalità in cui è compresa *anche* una libera reinterpretazione dell'elaborazione tematica caratteristica dello stile beethoveniano fin dagli esordi.

Dunque lo stile tardo non porta alla luce la denuncia del fallimento dello stile classico ma ne rappresenta, al contrario, una libera trasformazione e reinterpretazione.

Riconoscerlo, come sarebbe stato perfettamente possibile ad Adorno, dati gli strumenti tecnici e filosofici di cui egli era in possesso, avrebbe significato però smontare la pietra angolare della propria teoria, ammettere che l'intera interpretazione del tardo stile era funzionale alla propria ipotesi ermeneutica e dunque rivelare non tanto l'insofferenza beethoveniana verso lo stile classico ma l'eteronomia che agisce invece all'interno dell'intero impianto esegetico adorniano.

L'autore stesso ne aveva avuto sentore e nei suoi appunti al saggio *Straniamento di un capolavoro* annotava:

Prudenza nei confronti di risposte troppo comode (dedotte dalla concezione generale del mio lavoro)⁷³⁵.

⁷³³ Ivi, p. 195.

⁷³⁴ Ivi, p. 203.

⁷³⁵ Ivi, p. 196.

La *Missa* rappresenta una mina all'interno della visione adorniana: il suo abbattimento trascina con sé il crollo dell'interpretazione relativa allo stile tardo e di conseguenza dell'intera concezione adorniana di Beethoven.

Ecco perché - e qui rispondiamo all'interrogativo rimasto precedentemente sospeso - non viene riconosciuto l'ampliamento del concetto di sviluppo, e quindi di *Bildung*, operante all'interno della *Missa*: questo avrebbe dimostrato il limite dell'ipotesi critica elaborata dal filosofo francofortese.

La messa, invece, racchiude al proprio interno, con sforzo ciclopico, una sintesi suprema delle molteplici declinazioni di pensabilità del concetto di sviluppo, espressione dell'infinito spazio di possibilità aperto dall'onniscienza divina, capace di articolare contemporaneamente, senza limiti di spazio e tempo, una molteplicità infinita di sguardi.

La *Missa*, lavoro «com-positivo» per eccellenza, in quanto sintesi dell'intera tradizione musicale, e per questo considerata dall'autore l'«opera più grande» fino ad allora composta⁷³⁶ e «la più riuscita»⁷³⁷, cerca di rendersi cioè degna del testo sacro, libro dei libri, fondamento di ogni altra opera letteraria, esso stesso frutto di una collazione di contributi che abbracciano Vecchio e Nuovo Testamento.

*CS. 4.3 «Questo lavoro contiene ben poche cose che non restino
nell'ambito del linguaggio musicale tradizionale»⁷³⁸»*

A questa obiezione possiamo rispondere che è proprio lo scavo certosino effettuato sul testo liturgico a innestare invece nuova vita nella prodigiosa sintesi musicale operata da Beethoven all'interno della *Missa*.

I molteplici riferimenti retorici spezzano infatti l'equilibrio di forma e contenuto spiazzando i contemporanei che faticano a seguire l'eccessiva frammentazione, i cambi troppo rapidi di tonalità, tempo e dinamica e le transizioni improvvise⁷³⁹.

Che Beethoven recuperi il lascito della tradizione non costituisce dunque di per sé una dimostrazione che l'opera manchi di energia sovversiva. L'apparente convenzionalità può celare, al contrario, un'estrema e ancora più profonda tensione rivoluzionaria.

Non conta infatti il tipo di materiale che funge da mattone costruttivo ma la forma e l'uso che il compositore ne fa. Beethoven riprende il linguaggio armonico e formale ereditato dalla storia ma con potenza immaginativa reinventa gli strumenti tecnici piegandoli alle esigenze espressive del testo e attraverso un'energia sovrumana riesce a tenere insieme un tessuto eterogeneo, musicalmente e linguisticamente.

In questo sforzo consiste l'autentica cifra sovversiva della *Missa*.

Che le Sacre Scritture rappresentino per Beethoven una sfida lo si coglie già in una lettera dell'8 giugno 1808, nella quale, presentando all'editore Breitkopf la *Messa* op. 86, afferma di «aver trattato il testo come raramente è stato trattato»⁷⁴⁰.

Ma è con l'op. 123 che il lavoro ermeneutico assume proporzioni vastissime e davvero inimmaginabili.

In un appunto del *Diario*, che si può fare risalire probabilmente al 1818, Beethoven annota:

⁷³⁶ BEETHOVEN, *Lettere*, cit., p. 1047.

⁷³⁷ Ivi, p. 1099.

⁷³⁸ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 202.

⁷³⁹ KIRKENDALE, cit., p. 255.

⁷⁴⁰ BEETHOVEN, *Lettere*, cit., p. 210.

Per scrivere della vera musica per chiesa, ripercorrere tutti i canti gregoriani, ecc. Cercarvi inoltre le strofe nelle traduzioni più corrette e con esse la prosodia più precisa di tutti i salmi cristiano-cattolici e degli inni in generale⁷⁴¹.

Solomon osserva che con l'aiuto di Friedrich August Kanne, Karl Peters e Joseph Czerny, e avendo accesso alle biblioteche dell'Arciduca Rodolfo e del Principe Lobkowitz, Beethoven «passò in rassegna musica sacra a partire dal canto gregoriano fino a Palestrina e ai Bach»⁷⁴².

Vengono consultati vari trattati e annotati i nomi di Zarlino, Galeanus, Palestrina, Bach ed Händel⁷⁴³ mentre parallelamente il compositore si applica a migliorare la perfetta padronanza della prosodia latina⁷⁴⁴.

Kirkendale richiama i faticosi lavori preparatori che comprendono l'approfondimento della teoria dell'*ethos* musicale e la traduzione, declinazione e coniugazione di singole parole del testo con l'aiuto di un vocabolario⁷⁴⁵.

In materia teologica e liturgica il compositore si avvale del consiglio di esperti quali August Fredrich Kanne, uno degli amici più intimi di Beethoven, studente di teologia, tra i critici musicali più intelligenti della Vienna del tempo e autore, nel 1820, di una *Storia della Messa*⁷⁴⁶.

Gli strumenti musicali e linguistici non sono utilizzati però solo per chiarire il senso letterale delle Sacre Scritture. Come dimostra Kirkendale nel suo ampio saggio, Beethoven mira a svelare soprattutto il senso allegorico, morale e spirituale del testo sacro.

Ciò che distingue sempre Beethoven è lo sforzo verso le idee⁷⁴⁷ e il Dio a cui l'autore si rivolge è quello giovanneo inteso come *logos*, ovvero come ragione e insieme parola, verbo incarnato.

Questo il motivo profondo per cui il compositore scandaglia innanzitutto il testo: è proprio il Verbo che, attraverso il Cristo e l'azione dello Spirito Santo, consente di gettare un ponte tra l'eternità di Dio e la storia dell'uomo, di entrare nella dimensione dell'assoluto.

L'esplorazione del *logos* è insieme scavo sulla parola e lavoro sul suono, poiché il *logos*, nella tradizione medioevale, è la parola che penetra nel corpo di Maria attraverso l'orecchio⁷⁴⁸.

La parola latina *spiritus* con cui si designa lo Spirito Santo, significa infatti anche «soffio d'aria», «alito», «respiro», e quando la terza persona della Trinità feconda la Vergine, la cultura cristiana e orientale immagina che ciò avvenga attraverso il respiro o il suono⁷⁴⁹.

È quanto suggerisce l'*Et incarnatus est* ove le ondegianti figurazioni del flauto rappresentano non solo, come già aveva notato Seyfried, la figura della colomba sospesa su Maria, ma anche l'espressione dello spirito fecondatore divino⁷⁵⁰.

Il richiamo allo *spiritus* ci consente di riflettere sul rapporto tra la concezione beethoveniana dello Spirito e l'interpretazione del dogma dell'incarnazione teorizzato da Hegel.

⁷⁴¹ ID., *Diario*, cit., fr. n. 168, p. 123.

⁷⁴² SOLOMON, *Note al Diario di Beethoven*, cit., p. 174.

⁷⁴³ DELLA CROCE, cit., p. 483.

⁷⁴⁴ SOLOMON, *Note al Diario di Beethoven*, cit., p. 174.

⁷⁴⁵ KIRKENDALE, cit., p. 256.

⁷⁴⁶ Ivi, p. 257.

⁷⁴⁷ *Ibidem*.

⁷⁴⁸ Ivi, p. 233.

⁷⁴⁹ *Ibidem*.

⁷⁵⁰ *Ibidem*.

Il filosofo svevo dichiara che il contenuto della religione cristiana consiste nel fare conoscere Dio come spirito⁷⁵¹. Ma, come ha dimostrato Cortella, «dire spirito significa per Hegel dire autotrasparenza e manifestazione di sé a se stesso»⁷⁵². Ciò comporta una secolarizzazione del Dio medioevale, «la fine di ogni concezione trascendente di Dio, l'impossibilità di concepirlo come fondamento ontologicamente separato dal divenire del mondo»⁷⁵³.

Se Dio è amore, infatti, ciò si rivela compiutamente proprio nell'incarnazione, grazie alla quale Dio si rende identico al finito. L'essere assoluto appare momentaneamente morire ma nella morte è già presente dialetticamente la risurrezione, intesa come negazione della finitezza dell'esistenza sensibile.

La risurrezione rappresenta la consapevolezza dell'unità tra finito e infinito giù realizzata con l'incarnazione e in questo capovolgimento dello spirito, nel ritorno di Dio presso sé, consiste l'avvento dello spirito.

Ciò significa però che «alla posizione di Dio come spirito è essenziale la coscienza umana e che solo attraverso la coscienza umana Dio giunge a conoscere se stesso»⁷⁵⁴, grazie al riconoscimento comunitario di Dio realizzato attraverso la religione.

Approdando alla completa dissolvenza della sostanzialità ontologica dell'essere supremo nell'autocoscienza della comunità ecclesiale⁷⁵⁵, Dio viene risolto da Hegel in puro sapere, in coscienza di sé di questo sapere.

Dunque, conclude Cortella, «il segreto del concetto hegeliano di spirito, ciò che sta al di sotto della sua assolutezza, non è la teologia cristiana dello spirito, ma è la soggettività moderna pensata nel suo esito estremo»⁷⁵⁶.

Anche Beethoven, come abbiamo visto, era attratto dall'onniscienza divina, ma l'*Et incarnatus est* non consiste in un processo di autocomprensione del divino bensì in un'apertura conoscitiva che Dio schiude all'uomo, al finito, e l'azione dello Spirito è quella svolta dalla terza persona del dogma trinitario, non dal pensiero inteso come principio attivo in cui consiste il *Geist* hegeliano⁷⁵⁷.

Lo *spiritus* che Beethoven contempla nella *Missa* non si esprime attraverso il concetto ma attraverso il soffio del flauto, ovvero attraverso il suono, e questa rivelazione getta nuova luce sulla funzione della musica all'interno dell'intera composizione, non solo nel momento dell'incarnazione (*Menschwerdung Gottes*).

Le infinite trasformazioni del suono, le diverse declinazioni del suo sviluppo nel tempo, ispirate dalla riflessione sul testo sacro, donano voce all'immateriale, invisibile ma onnipresente azione trasformatrice dello Spirito divino, motore propulsivo che tutto sospinge, avvolge e riunisce a sé.

Kirkendale dimostra la strettissima relazione tra gli spunti suggeriti dal testo liturgico e le soluzioni musicali create da Beethoven, una relazione completamente ignorata da Adorno.

⁷⁵¹ G. W. F. HEGEL, *Philosophie der Religion* (1821, 1824, 1827, 1831), trad. it. *Filosofia della religione*, Guida, Napoli, 2011.

⁷⁵² L. CORTELLA, *Autocritica del moderno. Saggi su Hegel*, Il Poligrafo, Padova, 2002, p. 245.

⁷⁵³ Ivi, p. 247.

⁷⁵⁴ Ivi, p. 251.

⁷⁵⁵ Ivi, p. 253.

⁷⁵⁶ Ivi, pp. 254-255.

⁷⁵⁷ Ivi, pp. 22-23.

Eppure era stato proprio Adorno, nella *Dialettica Negativa*, ad avere richiamato l'importanza della componente retorica del linguaggio, grazie alla quale l'espressione si salva sfuggendo all'abbraccio mortale dell'identità⁷⁵⁸:

La dialettica, etimologicamente linguaggio come organo del pensiero, sarebbe il tentativo di salvare criticamente il momento retorico, cioè di avvicinare fino all'indistinguibilità espressione e cosa⁷⁵⁹.

Nella *Missa* nessuno dei due linguaggi ha la priorità sull'altro, il compositore si prepara approfondendo parallelamente entrambe le componenti. Ciò che conta è la relazione, l'intreccio tra il suono e la parola, finalizzato a evocare, se non a esprimere compiutamente, il mistero dell'assolutezza divina che tutto precede, fonda e innesta nel proprio essere eterno.

La scrittura strumentale si unisce a quella vocale, il suono alla parola, e unire, per Beethoven, non significa omologare, identificare, ma creare relazione, convivenza, dialogo tra diversi.

Si pensi, ad esempio nel *Gloria*, a come Beethoven sottolinei, attraverso la melodia ascendente di bb. 5 e segg., l'elevazione delle braccia al cielo da parte del celebrante e come renda l'abbassamento del capo del sacerdote attraverso lo sbalzo dinamico prescritto nell'*Adoramus* (b. 101), sorta di musicale genuflessione (*proskunesis*)⁷⁶⁰.

L'onnipotenza divina è resa non, come accade nella tradizione, attraverso il salto discendente di ottava ma addirittura con quello di dodicesima (bb. 189-190)⁷⁶¹ e sulla parola «omnipotens» fanno il loro ingresso gli ottoni in *fff* (b. 185).

Nel *Credo* le tre persone divine sono presentate con un'introduzione orchestrale che utilizza lo stesso ritornello orchestrale e lo stesso motivo del *Credo*.

Ma, come osserva Kirkendale, Beethoven opera una sottile distinzione realizzando in modo identico solo i primi due ritornelli relativi alle persone del Padre e del Figlio (bb. 1-4; bb. 34-36), richiamandosi probabilmente al versetto di Giovanni (10,30): «Io e il Padre siamo una cosa sola»; per lo Spirito (bb. 265-267), che deriva tematicamente dal ritornello del Padre e del Figlio, in quanto «procede dal Padre e dal Figlio», il compositore inserisce invece un'abbreviazione e usa una diversa tonalità⁷⁶², quella del quinto grado (fa maggiore), valorizzando la tensione dinamica connessa all'area dominantica.

Una sintesi di figure retoriche, dalla tmesi, ai tremoli, fino alle sincopi e alle settime diminuite e agli intervalli melodici icasticamente incrociati sono presenti nel *Crucifixus*, mentre l'avvicinamento alla morte viene suggerito dalla dissolvenza del tessuto musicale che si spegne progressivamente fino alla pausa che segna il momento in cui lo spirito esala. Ancora una volta lo *spiritus* ci richiama la sua natura di respiro, questa volta non in entrata, ma in uscita. Solo gli archi in *pp* accompagnano l'esaurirsi delle note lunghe tenute nel coro dai soprani e dai bassi.

La resurrezione si esprime attraverso lo slancio di scale che si innalzano verso il cielo, mentre il «mortuos» (b. 235) viene reso dal piano improvviso e da accordi «morti», cioè privati della terza⁷⁶³.

⁷⁵⁸Ivi, pp. 164-165.

⁷⁵⁹ ADORNO, *Dialettica negativa*, cit., p. 50.

⁷⁶⁰ KIRKENDALE, cit., pp. 218-219.

⁷⁶¹«Sembra che in Beethoven gli intervalli con estensione maggiore dell'ottava compaiano essenzialmente solo nell'ultima fase, e per la precisione sempre solo nel senso dell'eccessiva tensione del principio soggettivo, che pone, in un'oggettività che può essere generata solo dal principio che trascende se stesso» (ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 79).

⁷⁶² KIRKENDALE, cit., p. 224.

⁷⁶³ Ivi, p. 234.

Lo *judicare* (b. 221) si accompagna invece a due tipologie ritmiche bene distinte: note lunghe, specchio del Dio immobile, e il tremolo, espressione del fremito di paura che si accompagna al giudizio.

Il gruppo di ottoni di bb. 9-12, nel *Sanctus*, l'inno cantato dai Serafini nel tempio di Gerusalemme, richiama alla memoria i tromboni, gli strumenti che accompagnano gli angeli e i sacerdoti del tempio⁷⁶⁴.

Kirkendale nota poi l'analogia tra il *Praeludium* orchestrale da utilizzare come musica per l'elevazione, in cui è richiesta la genuflessione, e l'interludio orchestrale che a b. 627 precede, nella *Nona* Sinfonia, l'«Ihr stürzt nieder, Millionen» («Vi prosternate, milioni»)⁷⁶⁵.

Con l'entrata del violino solo, a b. 110, sul sol5, come una stella lucente sulla tenebra notturna dell'orchestra, il mistero della transustanziazione è compiuto, Cristo è presente sull'altare e il timbro chiaro dello strumento ad arco si intreccia con la simbologia del rito, che prevede l'accensione della candela della consacrazione e il suono del campanello⁷⁶⁶.

Il *Benedictus*, dall'andamento pastorale che prende come modello il *Messiah* di Händel, si apre valorizzando la figura retorica della *katabasi* (cioè la discesa) della melodia di flauti e violini per evocare la discesa del Cristo, il buon pastore⁷⁶⁷.

Le melodie che strisciano nei registri gravi del *Miserere nobis*, all'interno dell'*Agnus Dei*, riprendono il tradizionale *topos* dell'umiltà mentre gli episodi di guerra del *Dona nobis pacem* richiamano la *Missa in tempore belli* di Haydn, che ha a propria volta una lunga tradizione alle spalle, a partire dalla *Missa tempore hostili*⁷⁶⁸ presente nel *Sacramentarium Leoninum*. L'uso della fanfara militare e dei timpani nella *Missa* di Beethoven, oltre a fare probabilmente riferimento al linguaggio cifrato delle fanfare militari del tempo, potrebbe, secondo Kirkendale, essere un omaggio a Rodolfo, in quanto l'arcangelo Gabriele, patrono dei trombettieri, era anche il protettore della residenza imperiale⁷⁶⁹. Sacro e profano dunque si intrecciano, mentre probabilmente Beethoven avrà ripensato alla terribile esperienza durante l'assedio viennese da parte delle truppe francesi.

Nel primo episodio la fanfara avanza dal fondo, preparata dai rulli di timpano (b. 164), e a b. 174 affiora un recitativo, *privata oratio* cui spesso Beethoven affida l'espressione in momenti di grande tensione emotiva (si pensi al recitativo che precede l'*Arioso dolente* della *Sonata* op. 110, oppure a quello presente nel *Lied der Wachtelschlag* WoO 129, e, infine, al recitativo drammatico dei violoncelli contrabbassi nell'ultimo movimento della *Nona*)⁷⁷⁰.

A b. 190, con la ripresa del movimento pastorale, è ristabilita la pace esterna, ma a b. 216 inizia un episodio ispirato all'*Hallelujah* di Händel che porta al fugato (b. 266) grazie al quale si perviene al conseguimento della pace interna.

Il soggetto principale del fugato è connesso al motivo della pace di b. 107 e lo stesso sottotitolo dato dal compositore al *Dona nobis pacem* (*Bitte um innern und äussern Frieden*, «per la pace interna e esterna») è un'espressione legata alla liturgia che richiama a propria volta un'annotazione, presente

⁷⁶⁴ Ivi, p. 239.

⁷⁶⁵ Ivi, p. 242.

⁷⁶⁶ Ivi, p. 243.

⁷⁶⁷ Ivi, p. 244.

⁷⁶⁸ Cfr. M. SPITZER, *Beethoven*, Routledge, London-New York, 2016, p. 141.

⁷⁶⁹ KIRKENDALE, cit., p. 250.

⁷⁷⁰ Ivi, p. 251.

negli scritti dell'*Agnus Dei*, che esortava alla «Forza dei sentimenti della pace interna sopra tutto... Vittoria»⁷⁷¹.

Riguardo a questo punto, nell'iconografia tradizionale, come ricorda Kirkendale, l'Agnello campeggiava proprio con il vessillo della vittoria⁷⁷².

Ci siamo dilungati nel sottolineare come Beethoven si lasci ispirare dalle pieghe retoriche più riposte del testo sacro per dimostrare come la *Missa*, lungi dal costituire un fallimento estetico, rappresenti invece uno dei vertici dell'arte compositiva beethoveniana, per ciò che esprime e per ciò che volutamente omette, in quanto il linguaggio musicale, grazie alla sua a-concettualità, è in grado di tutelare anche l'enigma del non dicibile, il segreto del mistero più profondo.

CS 4.4 «Nella sua limitatezza il soggetto resta bandito»

Questa riflessione desidera essere anche una risposta a un'ulteriore critica che Adorno rivolge a Beethoven, che cioè egli abbia «soppresso nella sua Messa le manifestazioni di devozione soggettiva nei riguardi della cristologia»⁷⁷³, che in essa abbia rinunciato a imporre una intenzione personale:

La *Missa solemnis* è un'opera fatta di omissioni, di permanente rinuncia, ed è già uno di quei tentativi del posteriore spirito borghese che non sperano più di potere pensare e configurare l'universalmente umano concretizzando uomini e condizioni particolari, ma solo mediante un procedimento di astrazione, quasi amputando ciò che è casuale e tenendo fede a un'universalità che ha perso la fiducia nella riconciliazione col particolare⁷⁷⁴.

In nome dell'universalità, «la singola anima tace»⁷⁷⁵; in realtà l'elemento soggettivo appare solo occultato, non eliminato.

La motivazione personale che abbiamo posto precedentemente in rilievo, rappresenta il punto di partenza e non si smarrisce, viene conservata e incuneata nella grande architettura come uno dei molti tasselli di un gigantesco canto corale elevato dall'umanità e dal cosmo al Creatore.

L'uomo a cui Beethoven dona voce non è il soggetto romantico ma il *Ganzmensch* umanistico. Un uomo, cioè, che vive rapporti di amicizia irradiati verso il mondo intero, un individuo che si è spogliato delle proprie pulsioni egotiche e che salva la propria individualità e originalità grazie al reciproco riconoscimento.

Non manca dunque la dimensione individuale, in quanto il soggetto ha compreso che quanto ha perduto in particolarizzazione, tanto ha guadagnato in apertura di orizzonti comunitari e cosmici.

Forgiato dalle rinunce e dalla rassegnazione, come Wilhelm Meister nei *Wanderjahre*, Beethoven si sente parte di un immenso organismo cosmico e la sua *Missa* rievoca, nella sua struttura aggregativa, proprio l'estremo romanzo di formazione goetheano e la concezione policentrica della

⁷⁷¹ Sull'*Agnus Dei* della *Missa Solemnis*, cfr. anche W. KINDERMAN, *Beethoven compositional Process*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1991, pp. 131-160.

⁷⁷² KIRKENDALE, cit., p. 254.

⁷⁷³ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 208.

⁷⁷⁴ Ivi, p. 211.

⁷⁷⁵ Ivi, p. 212.

Bildung intesa come sistema di sistemi orientati in senso ascendente secondo il modello della *Steigerung*⁷⁷⁶.

All'interno di questo gigantesco affresco due grandi sguardi si contrappuntano: quello dell'uomo, che si comprende parte della creazione, e quello di Dio che entra nella dimensione umana.

Il primo rievoca alla memoria l'ultimo frammento dei *Minima Moralia*:

La filosofia, quale solo potrebbe giustificarsi al cospetto della disperazione, è il tentativo di considerare tutte le cose come si presenterebbero dal punto di vista della redenzione.

La conoscenza non ha altra luce che non sia quella che emana dalla redenzione sul mondo: tutto il resto si esaurisce nella ricostruzione a posteriori e fa parte della tecnica. Si tratta di stabilire prospettive in cui il mondo si dissesti, si estranei, riveli le sue fratture e le sue crepe, come apparirà un giorno, deformato e manchevole, nella luce messianica⁷⁷⁷.

All'interno della prospettiva redentiva quale può essere immaginata dall'uomo, aperta nella *Missa* dal *Resurrexit* e dalla coscienza dell'*Et vita venturi*, tutto si ricompone.

Le certezze e le fratture dialogano fra loro e l'uomo vive i confini della propria identità come limiti fluidi, in perenne trasformazione, sperimentando la più compiuta libertà, che consiste nella possibilità di scelta e autoformazione, e nella ricerca continua di una pace interna ed esterna in grado di accogliere e ascoltare il diverso.

Beethoven appare vicino, in questo raggiunto traguardo della propria *Bildung*, a quanto intuito da Schiller nel saggio *Dell'arte tragica*.

Per il drammaturgo, cui Beethoven riservava la propria massima stima, la più grande commozione, e dunque il più grande piacere, si realizza infatti quando il «malcontento del destino cade e si perde nel presentimento, o meglio in una chiara coscienza di un legame teleologico delle cose, di un ordine superiore, di una volontà buona». In questo caso, infatti, «al nostro piacere per un'armonia morale si accompagna la rappresentazione ricreatrice della più perfetta corrispondenza allo scopo nel gran tutto della natura, e l'apparente offesa di essa, che nel caso singolo ci ha fatto soffrire, diventa solo uno stimolo per la nostra ragione a cercare in leggi universali una giustificazione di questo caso particolare e a risolvere la singola dissonanza nella grande armonia»⁷⁷⁸.

Una prospettiva di cui si ricorderà Hegel.

Ma nella *Missa* pulsa anche quello che Beethoven immagina possa essere lo sguardo di Dio che, entrando nella storia, si pone dalla parte dell'uomo, diventandolo, ed è questa la dimensione che fa più trasalire il compositore, il quale sembra intuire una polidimensionalità fino ad allora preclusa.

Mentre l'incarnazione era interpretata da Hegel come «la morte di Dio», Beethoven lancia una sfida oltre i limiti dell'umano, affidando al suono il compito di restituire l'emozione palpitante che accompagna il processo di *Einbildung* dell'infinito nel finito, suggerendo possibili convergenze con il pensiero schellingiano.

D.2 Un'immagine dialettica. La Cadenza del Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 in si bemolle maggiore op. 19

⁷⁷⁶ Sulla struttura che caratterizza l'ultimo romanzo di Goethe, cfr. MICHIELON, *L'archetipo e le sue metamorfosi*, cit., p. 342.

⁷⁷⁷ ADORNO, *Minima Moralia*, cit., p. 235.

⁷⁷⁸ F. SCHILLER, *Über die Tragische Kunst*, 1792, trad. it. *Dell'arte tragica*, in ID., *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, Utet, Torino, 1951, p. 70.

La cadenza che Beethoven compose per il primo movimento del *Concerto* per pianoforte e orchestra n. 2 in si bemolle maggiore op. 19, scritto nel 1795, è posteriore di oltre dieci anni alla nascita dell'opera.

In occasione della prima esecuzione, avvenuta di fronte al pubblico viennese, Beethoven infatti improvvisò la parte cadenzale sulla base di un manoscritto.

Cosa spinse il compositore, nel 1808-9, a riprendere in mano questo lavoro della giovinezza?

Beethoven, all'apice della propria forza creativa, rivedendo il materiale del *Concerto*, deve essersi reso conto che sotto le linee levigate di quest'opera si celava una potenza creativa ancora inespresa.

L'esordio della cadenza avviene con il tema principale dell'op. 19, lievemente trasformato nella sua parte finale e puntato verso l'alto; cellula motivica che rappresenta la prima parte di una idea bicipite subito completata da una scala discendente in progressione, libera rielaborazione di un frammento appartenente al secondo organismo tematico esposto dal solista a b. 136.

Beethoven sbalza così un soggetto di straordinaria potenza espressiva che genera per germinazione interna una esposizione di fuga a tre voci evocante l'*incipit* di un *Gloria*.

Il compositore aveva da poco concluso, nel 1807, la *Messa* in do maggiore op. 86, ma quest'opera sembra dischiudere solo una porta, non avere esaurito quanto Beethoven aveva da dire di significativo nel genere sacro.

Alla *Missa Solemnis* il compositore lavorerà a partire dal 1818 e le pagine pianistiche della cadenza sembrano fungere da *trait d'union* tra i due capolavori.

Il tono di si bemolle maggiore, idealmente legato non solo ad alcuni passi dell'op. 123 ma anche alle future op. 106 e *Große Fuge* op. 133, unitamente alla somma plasticità dello stile compositivo che procede per libero accostamento, aggregazione di immagini sonore appena sbazzate, come reminiscenze di un sogno, fanno pensare a questa cadenza come a una sorta di immagine dialettica che sintetizza in modo folgorante diverse prospettive temporali.

Beethoven anticipa, infatti, come di consueto, attraverso le opere dedicate allo strumento prediletto, quelle che saranno le svolte stilistiche approfondite in altri generi e organici strumentali innestandole nella consapevolezza storica del cammino fino ad allora percorso.

Da un certo punto di vista il contrasto con lo stile giovanile del concerto non potrebbe essere più efficace e stridente.

La complessità e la potenza della scrittura usata da Beethoven per la cadenza sembrano uno squarcio di Cappella Sistina che lacera l'essenzialità mozartiana caratteristica dell'op. 19.

L'inizio rappresenta infatti solo l'esordio di un disegno che a b. 13 spezza subito i vincoli della tonalità attraverso il *passepartout* delle settime diminuite. Il ritmo puntato su sfondo di terzine armonicamente cangianti conduce all'area dominantica in cui, a b. 25, viene liberamente rievocato il tema che l'orchestra, nella sua introduzione, aveva esposto a b. 3 e, in forma lievemente alterata dal punto di vista ritmico, a b. 57. Nella purezza dei profili e della scrittura, sembra quasi di intuire la pace contemplativa di un *Sanctus*.

A b. 27 della cadenza emerge chiaramente l'affinità con il motivo esposto dall'orchestra a b. 3, che il solista aveva ripreso nello sviluppo, a b. 236, nel tono di mi bemolle maggiore. Un tono importante, all'interno della struttura armonica del *Concerto*, in quanto rappresenta la tonalità su cui Beethoven edifica le volte contemplative dell'*Adagio*.

Si tratta, in realtà, di un breve approdo.

Nuovamente il tessuto si sfalda, come stessimo assistendo a un succedersi onirico di immagini, e lo stile improvvisativo lascia emergere, cupa, la tonalità di si bemolle minore, una sorta di *Miserere nobis*.

Ma è proprio la cellula esposta nella cadenza a b. 25, inversione della figurazione cadenzale che segna il momento cruciale dell'*Adagio* (b. 62), a generare, a partire da b. 36, un processo affine a un ribaltamento dialettico, grazie all'uso magistrale delle settime diminuite.

Questo accordo rende possibile, al di là dei facili effettismi operistici, il mutamento di prospettiva sui campi tonali, consentendo avvicinamenti arditissimi.

Le tonalità, per effetto dell'ambiguità generata dalla settima sul settimo grado, slacciano infatti i propri vincoli funzionali costitutivi e si aprono all'accostamento suggerito dal principio analogico, avviando un irrefrenabile processo trasformativo.

La spirale modulante inanellata dalle settime diminuite presenta i due volti, discendente e ascendente, della cellula generata da b. 25, tra loro intrecciati, a confermare come la pietra di inciampo di b. 31 possa trasformarsi in strumento risolutivo e come i due aspetti della medesima cellula, l'uno l'inverso dell'altro, siano strettamente connessi e tra loro irriducibili, dunque salvati nella loro diversità tramite la compresenza.

Le ombre si rovesciano così in un potente vortice che si inerpica a due mani fino alla sommità del mi bemolle maggiore, riaffermando la crucialità dell'area sottodominantica e la presenza virtuale del mondo ideale scolpito dall'*Adagio*.

Dopo uno squarcio di scale che lacera la tastiera, risorge dunque vittorioso il tema iniziale (b. 45), una sorta di sintesi tra il tema del concerto e quello esposto all'inizio della cadenza.

L'episodio che segue a b. 47 germina come riflesso dalla scala discendente di b. 46, che costituisce la seconda parte della testa tematica d'esordio.

Mentre appaiono gli spazi della *pax hominibus* invocata sia nel *Gloria* che nell'*Agnus Dei* e si immaginano le estasi contemplative del *Benedictus*, il gioco di stretti della testa, a b. 48, spezza nuovamente la superficie che sobbalza sotto le spinte del ritmo puntato e delle progressioni modulanti di b. 49, orientate verso l'area dominantica di si bemolle maggiore.

Inizia da qui la quarta fase della cadenza, caratterizzata dall'incrocio prima convergente poi divergente dell'arpeggio che identifica il primo tema, asse irrobustito da ottave spezzate e doppie note in disposizioni chiasmatiche tra le due mani.

Vengono alla mente le parole con cui Schleiermacher, nei *Reden über die Religion*, descrive le tre diverse direzioni assunte dal sentimento religioso:

l'una rivolta verso l'interno, verso l'io stesso; la seconda rivolta verso l'esterno, verso l'Indeterminato che c'è nell'intuizione del mondo; e una terza che collega le altre due, in quanto il sentimento, oscillando continuamente tra l'una e l'altra, trova riposo solo nell'incondizionata ammissione della loro intima unione⁷⁷⁹.

«*Formarsi*», ricorda Gennari, significa «interpretare il mondo riconducendolo sempre al centro di se stessi, smarrendo poi la propria finitudine per cercarsi nel sentimento di una religiosità che racchiude il mistero e schiude il sacro»⁷⁸⁰.

Dal si bemolle maggiore, attraverso una scrittura pianistica che si espande radialmente, si giunge al mi bemolle maggiore (b. 63), polo utopico che sempre orienta i momenti salienti del *Concerto*. Ricompare poi la settima diminuita sul settimo grado del tono di impianto, che dovrebbe condurre senza ulteriori divagazioni alla pace finalmente conquistata.

Ma il percorso non è ancora concluso e sul trillo del pedale di tonica, a b. 69, in un accoda che ricorda la fine della fuga della *Sonata* op. 106, rimbalzano come scampanii lontani alcuni frammenti del ritmo puntato che si disperdono, lacerando il tessuto e lasciando spazio al silenzio delle pause (b. 77).

⁷⁷⁹ F. D. E. SCHLEIERMACHER, *Reden über die Religion*, 1799, trad. it. *Discorsi sulla religione*, in ID., *Discorsi sulla religione e Monologhi*, a cura di G. Durante, Sansoni, Firenze, 1947, p. 108.

⁷⁸⁰ GENNARI, *Filosofia della formazione dell'uomo*, cit., p.148.

La quiete raggiunta a b. 79, simile alla pace interna invocata dal *Dona nobis pacem* della *Missa*, diventa la premessa per l'ascesa inarrestabile innescata dai torrenti di scale della parte finale della coda. In esse rilucono la festosità ebbra del terzo movimento, il *Rondò. Molto Allegro*, e le anabasi del *Gloria* e dell'*Et ascendit in coelum*.

Quando rientra l'orchestra, dopo questa prodigiosa visione, è come se ci risvegliasse da un sogno e l'urto stilistico risulta ancora più violento di quanto era avvenuto all'inizio della cadenza.

L'autore ne è consapevole ma è proprio questo attrito a generare un potente scorcio prospettico che ci porta direttamente all'interno della sua officina creativa, in quel laboratorio in cui egli non cessa mai per un istante di scavare se stesso, riflettendo sui singoli passi che segnano le tappe del suo sviluppo umano e artistico.

Attraverso questo innesto in cui, grazie alla maggiore padronanza linguistica del compositore maturo, all'immediatezza dell'improvvisazione si unisce la forza stringente generata dalle connessioni analogiche, Beethoven spezza la linearità delle tradizionali categorie temporali, interroga i primi passi compiuti, intravede il futuro nel presente e coordina attraverso l'immaginazione una pluralità di mondi compossibili.

Ancora una volta la memoria si ricollega alla *Scienza della Logica*, ove nel I libro Hegel si pone la questione del cominciamento della scienza:

L'essenziale per la scienza non è tanto che il cominciamento sia un puro immediato, quanto che l'intera scienza è in se stessa una circolazione, in cui il Primo diventa anche l'Ultimo, e l'Ultimo anche il Primo⁷⁸¹.

Agisce cioè nella cadenza, così come nella *Missa*, un intreccio di dimensioni temporali ove la tipologia lineare e sequenziale della *Zeit* rappresenta solo una delle espressioni possibili all'interno di un gioco complesso di rimandi ove passato, presente e futuro si illuminano vicendevolmente, sbalzando continuamente la prospettiva gnoseologica.

Beethoven pare suggerirci che l'autentica libertà, e dunque la felicità, dell'uomo consistono proprio in questa capacità di riconoscersi, ricomporsi, reinterpretarsi, scegliendo come trasformarsi e riconfigurarsi in ogni fase della propria vita, analogamente a quanto avviene nel caso del materiale musicale, forgiato da una mente creativa trasversale in cui opera un tipo di pensiero che oggi definiremmo "laterale".

All'interno del macros spazio compositivo che viene a configurarsi, tutto dialoga, confligge, si supera ma mai si perde.

Così avveniva anche nella *Missa*, la cui architettura polimorfa può rappresentare un'allegoria dello stesso monumentale sforzo interpretativo beethoveniano che impegna Adorno per un trentennio.

In questo laboratorio a tratti oscuro del pensiero, in cui si aggrega nel tempo una galassia di frammenti eterogenei e in perenne evoluzione, è possibile infatti scorgere allo stato puro, in tutta la complessità e immediatezza del suo formarsi, il fermento creativo dell'intellettuale francofortese.

S. 3 Il principio totalizzante

S. 3.1 La coercizione dello stile classico

Il problema del rapporto tra la struttura complessiva dell'opera e il singolo particolare, che nella *Missa Solemnis* svolge per Adorno una funzione decisiva, si innesta all'interno della più ampia

⁷⁸¹ HEGEL, *Scienza della logica*, cit., tomo I, p. 57.

riflessione che il filosofo francofortese dedica allo stile classico e in particolare al linguaggio beethoveniano, interpretato come espressione della violenza esercitata dalla società borghese sul singolo individuo.

Il tratto coercitivo si può cogliere principalmente sotto due forme: la legge costrittiva imposta dalla tonalità, che comporta la subordinazione del dettaglio in funzione della complessità dell'opera, e l'obbligo formale della ripresa all'interno della forma-sonata.

S. 3.1.1 «Capire Beethoven significa capire la tonalità»

Adorno ritiene che la tonalità in Beethoven rappresenti non solo «il fondamento della sua musica come “materiale”» ma «il suo principio, la sua essenza», in quanto nel suo linguaggio «il segreto della tonalità e le limitazioni poste con la tonalità gli sono proprie - e nel contempo sono i propulsori della sua produttività»⁷⁸².

Qualsiasi nesso formale si regge sulla tonalità poiché ogni singolo dettaglio la «realizza» e la «rappresenta», ricevendo da essa la propulsione per collegarsi all'elemento successivo.

La tonalità dunque incarna «il tentativo di sottoporre la musica a una sorta di logica discorsiva», di «concettualità generale»⁷⁸³.

A partire da questa intuizione, Adorno prova tracciare la configurazione che l'idealismo assume attraverso il linguaggio beethoveniano:

1.«Sussunzione: tutto cade *sotto* la tonalità, essa è il concetto astratto di questa musica, tutto è un suo “caso”». Tutti i momenti, cioè, «si fanno determinare come caratteri fondamentali della tonalità».

Lo stesso «materiale naturale» che Beethoven utilizza per le proprie creazioni è «dequalificato» in quanto «i nuclei motivici, il particolare cui è collegato ogni brano, sono essi stessi identici all'universale, sono formule della tonalità che, come particolari, sono valorizzati fino al nulla, e tanto preformati dal totale quanto lo è l'individuo nella società individualistica»⁷⁸⁴.

2. La totalità, dunque, «non è astratta ma è *mediata*: è il *divenire*, cioè si costituisce soltanto nel nesso dei momenti», dunque attraverso una rete di relazioni.

Il lavoro tematico realizza il progressivo esaurirsi dei contrasti, degli interessi singoli.

3. Il nesso che collega i vari momenti del divenire rappresenta «la *negazione* dei momenti nell'autoriflessione», poiché ponendoli in relazione nega la loro singolarità.

4. «Come il concetto astratto e il presupposto, così la tonalità in quanto concretamente mediata è il *risultato* di Beethoven», il quale compone nella tonalità «senza affidarsi a formule» ma al tempo stesso, riconoscendone le leggi armoniche, ribadisce il carattere identitario della tonalità.

5. Il momento *ideologico* consiste nel fatto che la tonalità meramente esistente, data, sembra «discendere “liberamente”» dal significato musicale della composizione stessa.

Ma questo significato, al tempo stesso, «*non* è ideologico perché la tonalità non è contingente e viene veramente “riprodotta” da Beethoven come in Kant i “giudizi sintetici a priori”».

Beethoven cioè, secondo Adorno, riproduce in modo liberamente soggettivo le forme tradizionali dovute alla tonalità.

Tiedemann nota come la genesi di questa osservazione risieda in un aforisma del 1928:

Come nella gerarchia del sistema kantiano l'angusta regione dei giudizi sintetici a priori mantiene ridotti i tratti dell'ontologia che svanisce, producendoli liberamente ancora una volta per salvarli; e come tale

⁷⁸² ADORNO, *Beethoven*, cit., p.75.

⁷⁸³ Ivi, p.76.

⁷⁸⁴ Ivi, p. 69.

produzione riesce e sparisce proprio nel punto dell'indifferenza del soggettivo e dell'oggettivo - così nell'opera di Beethoven le immagini delle forme sprofondate salgono all'abisso dell'uomo abbandonato e lo illuminano; il suo pathos è il gesto della mano che accende la fiaccola; la sua riuscita è la profondità delle ombre, in cui la figura in lutto si nasconde dalla luce e si spegne; il suo dolore è nello sguardo di pietra che accoglie la pallida luce come per conservarla per il resto del tempo; la sua gioia assomiglia al riflesso tremolante sulle pareti che si chiudono⁷⁸⁵.

6. «La categoria del tragico in Beethoven è la risoluzione della negazione nell'identità. Armonisticamente».

Dunque Beethoven, cercando la conciliazione dopo il conflitto, condividerebbe con Hegel la necessità di risolvere positivamente la negazione.

7. Nella musica di Beethoven «la tonalità è il *tutto*», ovvero un orizzonte globalizzante dal quale non si può prescindere.

8. «L'affermazione nella tonalità è l'identità come espressione. Il risultato: “È così”».

L'accettazione delle leggi tonali, da parte Beethoven, testimonia la presenza, anche all'interno del linguaggio musicale, della tautologia identitaria tipica del pensiero illuministico⁷⁸⁶.

La violenza del pensiero riflette inoltre la violenza sociale esercitata dalla società capitalistica.

La tonalità, infatti, «coincide con l'era della borghesia» e ne rappresenta il linguaggio musicale.

Per questa ragione Adorno, parlando della tonalità, afferma che essa incarna anche «il contenuto sociale» di Beethoven, «la roccia originaria borghese»⁷⁸⁷.

A un «sistema socialmente prodotto e razionalizzato», la borghesia sostituisce infatti la logica del dominio, la violenza «come natura», che si rifrange musicalmente nelle imposizioni delle leggi tonali.

Anche la ricerca di armonia ed equilibrio, che consegue al gioco delle funzioni tonali, riflette il volto conciliante del capitalismo.

Nella cadenza il «processo di scambio» del *give and take* armonico trova il proprio sigillo, ma il tratto «economico» del linguaggio beethoveniano può manifestarsi anche nella capacità di porre semplicemente in successione gli elementi scoprendone, ovvero producendone «come risultato» l'identità, come avviene nel finale della *Sonata* op. 23 per violino e pianoforte⁷⁸⁸.

All'interno della logica tonale, inoltre, ogni singolo evento armonico non ha valore autonomo ma «è sempre rappresentante dell'intero schema», così come «l'*homo oeconomicus* è agente della legge del valore»⁷⁸⁹.

Che l'armonia rivesta un ruolo fondante in relazione alle altre dimensioni che formano il linguaggio musicali lo si deduce, secondo Adorno, dalla constatazione che l'armonia non solo sostiene il *melos*, in cui si può immaginare l'espressione dell'elemento soggettivo, ma che «questo è in grandi tratti anche funzione di quella, quindi mai indipendente, mai davvero “canto”»⁷⁹⁰.

Seconde e triadi costituiscono infatti «i modi in cui si realizza il principio della tonalità».

Le triadi rappresentano il momento oggettivo della tonalità, «la tonalità in sé, cioè in quanto mera natura», le seconde costituiscono invece il momento soggettivo, «il suo modo di apparire come più

⁷⁸⁵ ID., *Gesammelte Schriften*, vol. 16, pp. 260 e segg.

⁷⁸⁶ ID., *Beethoven*, cit., pp. 29-30.

⁷⁸⁷ Ivi, p. 75.

⁷⁸⁸ Ivi, pp. 102-103.

⁷⁸⁹ Ivi, p. 76.

⁷⁹⁰ Ivi, p. 82.

animato, cioè come canto». La loro unità «crea il sistema della tonalità e genera l'affermazione del tutto»⁷⁹¹.

La tonalità predetermina anche la comunicazione con la collettività che risulta «immanente» all'opera beethoveniana grazie all'universalità del tonale⁷⁹².

La stessa espressività, che rende efficace la comunicazione, acquista rilievo solo all'interno di un sistema di riferimento linguistico.

È quanto accade, ad esempio, nel caso dell'effetto drammatico suscitato dall'accordo di settima diminuita, che svanirebbe all'interno di un sistema linguistico dominato dal cromatismo continuo⁷⁹³.

S. 3.1.2 «Il potere assoluto della ripresa è il limite di tutta la classicità viennese e di Beethoven»

Un'ulteriore dimostrazione della forza coercitiva esercitata dallo stile classico è riscontrabile, secondo Adorno, nell'imposizione della ripresa all'interno delle forme-sonata.

L'inizio della *Rekapitulation*, infatti, «presenta il risultato della dinamica, cioè del divenire, come conferma e giustificazione del divenuto, di tutto quanto comunque esisteva».

Sembra cioè che gli stessi elementi, per il solo fatto di ritornare, vogliano dimostrare di essere «più di quanto sono in realtà», procedimento che porta alla superficie l'affinità con il sistema idealistico e in particolare con la dialettica hegeliana nella quale «la somma delle negazioni, e quindi dello stesso divenire, converge nella teodicea dell'Essente»⁷⁹⁴.

La ripresa, nel linguaggio beethoveniano, appare così come «il sigillo dell'idealismo» in quanto attraverso di essa «il risultato del lavoro, della mediazione universale, si mostra come identico all'immediatezza che si annulla nella riflessione, vale a dire nel suo sviluppo immanente»⁷⁹⁵.

Adorno sottolinea il forte nesso che intercorre tra la *Rekapitulation* e la tonalità, in quanto «il ritorno del già superato» deve essere preceduto da una legittimazione armonica (la tensione della dominante che nella ripresa risolve sulla tonica) e dal dinamismo modulante che anima lo sviluppo⁷⁹⁶.

Si tratta dunque di un ruolo cruciale, non meramente esteriore e convenzionale⁷⁹⁷ (Adorno parla della ripresa come del momento «più critico» di tutta la forma sonata), confermato dal fatto che i più impegnativi sviluppi beethoveniani, sinfonici ma anche cameristici, sono sempre orientati a rendere convincente il ritorno della *Rekapitulation*⁷⁹⁸.

La ripresa, dunque, «conferma il processo come suo risultato»⁷⁹⁹, analogamente a quanto avviene nel sapere assoluto teorizzato da Hegel nell'ultimo capitolo della *Fenomenologia dello spirito*.

Ciò che però Adorno sottolinea con forza «è la violenza di qualcosa che ti reprime e ti schiaccia al suolo» emanata dal gesto affermativo della ripresa in alcune opere sinfoniche beethoveniane.

⁷⁹¹ Ivi, pp. 77-78.

⁷⁹² Ivi, p. 75.

⁷⁹³ Ivi, p. 87.

⁷⁹⁴ ID., *Mahler*, cit., p. 222.

⁷⁹⁵ ID., *Beethoven*, cit., p. 27.

⁷⁹⁶ ID., *Form in der neuen Musik*, cit., p. 612.

⁷⁹⁷ ID., *Beethoven*, cit., p. 69.

⁷⁹⁸ ID., *Form in der neuen Musik*, cit., p. 612.

⁷⁹⁹ ID., *Beethoven*, cit., p. 69.

L'«assicurazione esagerata che il ritorno del primo sia il senso, l'autorivelazione dell'immanenza come il trascendente», cela in realtà «il crittogramma del fatto che la realtà meramente riproducentesi, saldata a sistema, manca di senso» e che al suo posto essa inserisce «il proprio funzionamento»⁸⁰⁰.

Adorno, spingendo la propria analisi sul versante sociologico, osserva come tale processo di negazione in divenire e autoaffermazione sia assimilabile al processo che regola il movimento borghese di libertà, definito come «totalità che si sviluppa dinamicamente»⁸⁰¹.

«Il tutto» che domina i pezzi è rappresentato «non da un concetto superiore che sussume schematicamente i momenti» ma «dalla quintessenza di quel lavoro tematico e insieme del suo risultato, la musica composta», attraverso un processo in divenire che ricorda quanto esposto da Hegel nella *Scienza della Logica*:

Così, meglio ancora, si conosce lo spirito assoluto (che si mostra qual concreta e ultima altissima verità di ogni essere) come quello che al termine dello sviluppo liberamente si estrinseca e si emancipa nella forma di un essere immediato, - si risolve cioè alla creazione di un mondo, il quale contiene tutto ciò che era compreso nello sviluppo preceduto a quel risultato, mentre per questa posizione rovesciata tutto cotesto è tramutato insieme col suo cominciamento in un che di dipendente dal risultato come dal suo principio. (...) L'avanzamento non consiste nel dedurre semplicemente un altro, o nel passare in un vero altro; - ed in quanto un tal passare ha luogo, torna poi anche a togliersi via⁸⁰².

In questo contesto, il potere assoluto della ripresa si rivela dunque essere «il vero e proprio limite sia di tutta la classicità viennese sia soprattutto - proprio a causa della sua assenza dinamica - di Beethoven»⁸⁰³.

S. 3.2 La ribellione anti-borghese di Beethoven

È lo stesso Adorno a ribaltare però dialetticamente⁸⁰⁴ le riflessioni relative al rapporto conflittuale che Beethoven intrattiene con i principi fondanti dello stile classico.

Una ribellione che porta alla luce il volto rivoluzionario del compositore, «prototipo musicale della borghesia rivoluzionaria» ma a un tempo «prototipo di una musica sfuggita alla tutela sociale della borghesia, pienamente autonoma dal punto di vista estetico, non più sua serva»⁸⁰⁵.

S. 3.2.1 La resistenza contro la tonalità

Riguardo al vincolo imposto dalla tonalità, se da una parte essa rappresenta «il principio stesso della costruzione», dall'altra è anche ciò che «oppone resistenza alla costruzione»⁸⁰⁶.

⁸⁰⁰ Ivi, pp. 69-70.

⁸⁰¹ Ivi, p. 68. Cfr. su questo punto anche ID., *Mahler*, p. 222.

⁸⁰² HEGEL, *Scienza della logica*, cit., tomo I, pp. 56-57.

⁸⁰³ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 111.

⁸⁰⁴ Ivi, p. 80.

⁸⁰⁵ Ivi, p. 68.

⁸⁰⁶ Ivi, p. 80.

La coercizione esercitata dalle sue leggi genera nel materiale segni di insofferenza, evidenti per esempio negli *sf*, che spesso scuotono come autentici *shock* il tessuto linguistico ed esprimono la reazione alla violenza subita⁸⁰⁷.

Essi agiscono come «negazione determinata dello schema» e si pongono quali «nodi dialettici»⁸⁰⁸ che danno voce alla «resistenza del senso musicale contro la tendenza generale della tonalità»⁸⁰⁹, esprimendo lo scontro tra «la tendenza metrica della tonalità» e il «risultato» della composizione⁸¹⁰. Spesso prendono origine da eventi armonici, come accade nel tema delle variazioni della *Sonata* op. 30 n. 1⁸¹¹, ma diventano poco per volta «immanenti», ovvero «momenti sia della forma che dell'espressione»⁸¹².

L'espressione «immanente» fa riferimento a un passo della *Scienza della Logica* in cui Hegel, cercando gli strumenti per rendere efficace la critica allo spinozismo, definisce i tratti caratteristici della confutazione:

La confutazione non deve inoltre venire dal di fuori, ossia non deve partire da supposizioni che stan fuori di quel sistema e a cui esso non corrisponde. Non v'è che da non ammettere quelle supposizioni; il difetto è un difetto soltanto per colui che muove dai bisogni e dalle esigenze fondate su quelle (...)
La vera confutazione deve penetrare dov'è il nerbo all'avversario e prendere posizione dove risiede la sua forza; attaccarlo fuor di lui stesso e sostenere le proprie ragioni là dov'egli non si trova, non conclude a nulla⁸¹³.

La confutazione alla tonalità denunciata dagli *sf* è particolarmente insidiosa, dunque, in quanto agisce dall'interno della tonalità stessa.

Un altro segnale di insofferenza manifestato dal materiale sottoposto ai vincoli tonali, presente soprattutto nelle *Sonate* per violino e pianoforte, risiede nell'abitudine di interrompere con un *p* improvviso un *crescendo* giunto al proprio culmine. Si tratta di una sorta di «cadenza d'inganno dinamica» e allo stesso tempo di un segnale di «resistenza contro la tendenza della cadenza»⁸¹⁴.

L'interpretazione della tonalità è possibile dunque nella dialettica tra i suoi momenti che non possono essere considerati separatamente nel loro reciproco isolamento.

A questa riflessione si ricollega la collocazione tecnica del demoniaco, categoria estetica che esercita su Adorno un particolare fascino⁸¹⁵.

Se le triadi rappresentano il principio oggettivo della tonalità e le seconde quello soggettivo, è possibile cogliere un'analogia di tale relazione nella polarità tra i due principi che, secondo quanto riporta Schindler, operavano nella mente creativa beethoveniana, ovvero il principio di opposizione (*widerstrebende Prinzip*) e quello implorante (*bittende Prinzip*), a propria volta ispirati, secondo Carli Ballola⁸¹⁶, dai *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft (Fondamenti metafisici della scienza della Natura)*, pubblicati nel 1786.

⁸⁰⁷ Ivi, p. 81.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

⁸⁰⁹ Ivi, p. 80.

⁸¹⁰ Ivi, p. 81.

⁸¹¹ Ivi, p. 80.

⁸¹² Ivi, p. 81.

⁸¹³ HEGEL, *Scienza della logica*, cit., tomo II, pp. 655-656.

⁸¹⁴ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 81.

⁸¹⁵ Ivi, p. 78.

⁸¹⁶ CARLI BALLOLA, *Beethoven*, cit., p. 140.

Solo grazie all'unità di questi due principi si genera, secondo Adorno, «il sistema della tonalità» e «l'affermazione del tutto».

Si tratta, però, di una tesi eccessivamente «a-dialettica», in quanto «nella loro relazione nel tutto della tonalità gli elementi riescono a rovesciarsi, e tanto più quanto più diventano estremi». La soggettività assume dunque l'aspetto del «recalcitrante» capovolgendosi in «soggettività infelice» e tale ribaltamento dialettico costituisce la spiegazione tecnica del demoniaco. Adorno cita come esempio le seconde minori dell'*Appassionata* «che infelicemente quasi vogliono la sofferenza posta dalla tonalità extraumana»⁸¹⁷.

Se le seconde evocano il destino attraverso il recalcitrare, analogo ribaltamento può attribuirsi agli intervalli triadici, i quali depongono il loro volto oggettivo per assumere «l'espressione della pura soggettività che nelle seconde si era estraniata da molto tempo da se stessa»⁸¹⁸.

S. 3.2.2 La non verità della ripresa

Riguardo al secondo problema, quello rappresentato dalla ripresa, Adorno riconosce come Beethoven posseda l'abilità tecnica di rendere necessario e convincente il ritorno forzato della *Rekapitulation*.

Una convenzione, ereditata dalla tradizione linguistica dello stile classico, che potrebbe costituire un potenziale ostacolo alla libertà dell'invenzione formale, si capovolge invece in un'occasione per esaltare la fantasia compositiva nel suo tratto autotelico e autofondativo.

È quanto accade, ad esempio, nelle *Rekapitulation* particolarmente efficaci dei primi momenti della *Patetica*, dell'*Appassionata*, della *Kreutzer*, della *Terza*, *Quinta*, *Settima* e *Nona* Sinfonia.

Ma la riflessione di Adorno è attenta a cogliere un secondo aspetto dialettico insito nella concezione beethoveniana della ripresa.

Se da una parte essa celebra «l'identità del non identico», dall'altra si rivela preziosa in quanto smaschera l'azione costrittiva esercitata dalla ripresa.

Questa caratteristica si manifesta soprattutto nelle opere dell'ultimo stile ove la *Rekapitulation* non viene eliminata ma utilizzata per portare alla luce il momento della non verità, dell'ideologia⁸¹⁹.

Nei suoi appunti dedicati alla tipologia estensiva, Adorno osserva come all'interno di questa prospettiva temporale il punto critico sia rappresentato proprio dalla ripresa che non costituisce più la zona in cui «sfociano le correnti musicali», il punto culminante e neanche di equilibrio.

La ripresa, all'interno di questo contesto, «deve essere non appariscente, perché nessuna dinamica porta ad essa»; deve essere «non impegnativa» però «compatta», altrimenti «la tipologia formale paurosamente esposta crolla irrimediabilmente»⁸²⁰.

È quanto avviene, per esempio, nella ripresa del *Trio* op. 97, in cui la *Rekapitulation* diventa il «ritornare sull'argomento», il «rimembrare».

Attraverso un poderoso *tour de force*, al motivo iniziale «viene assicurata una sorta di extraterritorialità», anche se poi esso viene indicato come inizio e così senza accorgercene ci ritroviamo già nella ripresa.

⁸¹⁷ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 78.

⁸¹⁸ Ivi, pp. 78-79.

⁸¹⁹ Ivi, p. 27.

⁸²⁰ Ivi, p. 140.

Dietro a questo sottile inganno viene alla luce l'aporia della ripresa che si paleserà compiutamente nello stile tardo, estremo frutto di una virata prospettica rivelatoria⁸²¹.

CS. 5-6 Il fraintendimento del concetto di totalità

CS. 5 La totalità come processo in divenire

Alla radice dell'interpretazione adorniana di Beethoven agisce il fraintendimento del concetto di totalità che il filosofo attribuisce a Hegel ma che in realtà è frutto di una lettura della filosofia hegeliana effettuata alla luce della teoria critica francofortese.

Nel sistema hegeliano, infatti, il tutto non agisce come struttura coercitiva, non è mai esterno al particolare, poiché, in quanto deriva dal suo movimento, è questo movimento, e non può prescindere dalla singolarità degli elementi che attraverso la sua mediazione divengono.

La totalità, pertanto, non è, come osserva Bodei, «una sommatoria, un cumulo quantitativo di determinazioni, ma la loro articolazione dialettica nell'unità del concetto»⁸²².

La *Ganzheit* «è già presente implicitamente nel finito e nelle parti, che vi alludono e la cercano» e concettualizzare l'esperienza significa «porre in evidenza l'organizzazione implicita del finito, visibile solo nella sua connessione e articolazione totale»⁸²³.

La «verità del finito» consiste allora nell'insieme dei rapporti tra i diversi elementi finiti e alla luce di ciò appare chiaro in cosa consista effettivamente l'*Erinnerung* hegeliana, che Bodei definisce come un «ricordo universalizzante dello svanire del finito nel flusso»⁸²⁴.

Svanire che non è un dissolversi, poiché il lavoro dello spirito, in Hegel, non distrugge l'oggetto ma lo plasma, lo idealizza, lo assimila, non lo nega, incarnando quel «coraggio del conoscere» davanti a cui il processo dell'esperienza si apre.

L'intreccio che lega inscindibilmente i vari momenti tra loro è necessariamente dialettico e il principio fondante della rete relazionale non costituisce un'entità astratta ma un perenne divenire, che implica la valorizzazione e il necessario riconoscimento di ogni singola componente dell'intero processo.

CS. 5.1 I poli armonici alternativi

Anche in Beethoven la totalità va concepita come un perenne divenire, grazie all'esplorazione audace e innovativa che Beethoven effettua sulla tonalità.

Si pensi alla ricerca di polarità armoniche sostitutive a quella classica tra la tonica e la dominante, esplorazione finemente evidenziata da Rosen.

Fin dall'inizio della propria carriera compositiva Beethoven cerca infatti degli «efficaci sostituti» per la funzione dominantica.

⁸²¹ Ivi, p. 141.

⁸²² BODEI, *La civetta e la talpa*, cit., p. 288.

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ *Ibidem*.

Ad esempio, il finale dell'esposizioni della *Sonata* op. 2 n. 3 è alla dominante ma passa prima attraverso un episodio alla dominante minore⁸²⁵; nella *Sonata* op. 10 n. 3 la dominante conclusiva è preceduta da un episodio alla sopradominante minore mentre nell'*Allegro con brio* del *Trio* op. 11 in si bemolle maggiore il passaggio alla dominante (fa maggiore) avviene dopo avere sfiorato il re minore, tono del relativo.

Nel primo movimento dell'op. 31 n.1 la dominante è sostituita con una tonalità alla terza maggiore sopra (si maggiore/minore), mentre nel *Quintetto* op. 29 in do maggiore la sopradominante, ora maggiore ora minore, coincide, nella declinazione minore, al tono del relativo, con conseguente abbassamento della tensione armonica⁸²⁶.

Dopo la *Sonata* op. 53, analizzata anche da Adorno⁸²⁷, Beethoven dimostra di preferire sempre più l'uso di dominanti alternative, come accade nelle *Sonate* op. 106 e op. 111, nella *Nona Sinfonia* e nei *Quartetti* op. 127 e op. 130.

La libertà armonica rivelata da queste opere non è espressione di una poetica di tipo romantico, la quale si rivolge ai sostituti della dominante dirottandone la tensione in funzione sottodominantica. Beethoven infatti non infrange mai il principio della polarità e l'architettura protesa a creare un accumulo tensivo.

Queste «tonalità secondarie, medianti e sopradominanti, fungono all'interno della struttura complessiva da vere e proprie dominanti», creando «una dissonanza su larga scala nei confronti della tonica». Beethoven usa poi l'accortezza di prepararne l'apparizione «in modo tale che la loro relazione con la tonica sembra sempre altrettanto stretta di quella della dominante, così che la modulazione crea una dissonanza più potente e concitata di quella della dominante, senza però disturbare l'unità armonica»⁸²⁸.

Beethoven approfondisce e riplasma il linguaggio della scuola viennese mantenendosi, pur nelle soluzioni più ardite, un compositore «classico», in quanto tutte le sue più stupefacenti innovazioni si integrano e non distruggono lo stile ereditato dalla lezione di Haydn e Mozart.

La ricerca armonica si estende anche in una dilatazione del cromatismo fino ad allora mai tentata, anche se tale indagine finisce poi per lasciare la triade di tonica «padrona assoluta»⁸²⁹.

Alle volte le fibre tonali sfiorano il confine della lacerazione, ad esempio nella ruvidità degli urti creati dalle dissonanze nelle bb. 100-137 della *Große Fuge* op. 133. Il contesto tonale rimane sempre percepibile, ma ciò che viene a sfaldarsi, osserva Rosen, è l'integrazione del cromatismo all'interno della struttura diatonica⁸³⁰.

La torsione tonale ai limiti della rottura comprende talvolta, come abbiamo visto, l'inserimento di episodi modali, come nella *Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico* del *Quartetto* op. 132 e nell'*Et incarnatus est* della *Missa Solemnis*, ma anche ove la tonalità non viene messa in discussione, Beethoven ne smorza il nitore attraverso le invenzioni timbriche, la dilatazione dei registri fino agli estremi della tastiera, ove la percezione delle altezze si offusca, e soprattutto, nel caso delle opere pianistiche, attraverso coraggiose pedalizzazioni, che generano sovrapposizioni armoniche, come avviene ad esempio nelle *Sonate* op.57 e op. 53.

⁸²⁵ Questo episodio in sol minore, che alla ripresa ritroviamo in do minore, può esser considerato come la prima parte di una seconda idea bifronte oppure come un tema a sé (così lo interpreta Jadassohn, cfr. S. JADASSOHN, *Die Forme in den Werken der Tonkunst*, Verlag von Kistner, Leipzig, 1885, p. 113).

⁸²⁶ ROSEN, *Lo stile classico*, cit., p. 433.

⁸²⁷ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 83.

⁸²⁸ ROSEN, *Lo stile classico*, cit., pp. 434-435.

⁸²⁹ Ivi, pp. 439.

⁸³⁰ *Ibidem*.

CS. 5.2: La logica del frammento e la valorizzazione del dettaglio

L'utilizzo di gradi alternativi alla dominante viene applicato da Beethoven anche all'interno delle ultime pagine dedicate al pianoforte, le *Sechs Bagatellen* op. 126, nelle quali agisce il principio della relazione di terza.

Il piano armonico generale prevede infatti un tono di riferimento principale, il sol maggiore (*Bagattelle* n. 1 e n. 5), che può velarsi all'omonimo minore (sol minore, *Bagattella* n. 2), attorno a cui ruotano il mi bemolle maggiore (*Bagattella* n. 3) e il si minore-si maggiore (*Bagattella* n. 4).

Ognuno di questi poli armonici porta con sé una costellazione di toni a esso collegati per cui lo spettro tonale è costituito da un sistema di sistemi tonali il cui perno è rappresentato da sol maggiore (anche se il ciclo si concluderà in mi bemolle maggiore), inserito però in una visione aperta e policentrica.

Questa soluzione si rivela estremamente interessante perché assicura l'unità su ampia scala, fondamentale per organizzare la forma frammentaria, ma anche la varietà e la polidimensionalità armonica.

Il ciclo si rivela inoltre interessante perché in esso Beethoven, anticipando le innumerevoli declinazioni del polittico romantico, riflette sulla valorizzazione del dettaglio e sul suo inserimento all'interno di una costellazione di frammenti.

Proprio Adorno, che in un'annotazione afferma come la verità di Beethoven consista «nell'annientamento di ogni particolare»⁸³¹, è autore di un'analisi esemplare dell'op. 126, nella quale lascia emergere il tratto benjaminiano e più intuitivo della sua natura filosofica.

Le *Bagatelle* vengono definite «schegge», «minuscole parti di materia disperse», sorte dagli urti violenti delle ultime opere.

Analizzandole si può riconoscere in questi «resti» la purezza del cristallo originario, a conferma, dunque, di come anche in Beethoven la cura del dettaglio riceva la più ampia attenzione:

Non solo sono schegge e documenti del più possente processo produttivo della musica, ma la loro sorprendente brevità rivela nel contempo quella singolare contrazione e tendenza all'inorganico che conduce nel più intimo mistero sia dell'ultimo Beethoven sia forse di ogni grande stile tardo⁸³².

L'attenzione di Adorno si concentra soprattutto sul quarto tassello del polittico, definito «il più importante del ciclo»⁸³³.

Il contrasto tra la polifonia con contrappunti doppi e stretti, presenti nella prima sezione, e l'«ingannevole, terribile» semplicità monodica della seconda parte si rivela stridente ed enigmatico.

Il segreto è forse racchiuso nelle semibreve «sacrali» (bb. 68-72) che rievocano uno dei motivi principali degli ultimi quartetti⁸³⁴. Adorno si riferisce probabilmente all'*incipit* dell'op. 132, ma il tratto enigmatico fa pensare anche alla *Overtura* dell'op. 133.

Il brano conclusivo svela abissi che ripercorrono le altezze siderali dell'*Arietta*, dell'op. 106 e delle *Variazioni* op. 120, oltre che i misteri contemplativi della *Missa Solemnis* e degli ultimi quartetti.

Il *Presto* di sei misure che apre e chiude il ciclo costituisce per Adorno, insieme a certi passaggi delle variazioni del *Quartetto* in do diesis minore, una «delle cose più enigmatiche e strane che il Beethoven tardo ci abbia lasciato»⁸³⁵.

⁸³¹ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 249.

⁸³² Ivi, pp. 183-184.

⁸³³ Ivi, p. 185.

⁸³⁴ *Ibidem*.

⁸³⁵ Ivi, p. 186.

Una profonda nostalgia si cela dietro all'allegria festosa, quasi teatrale, di queste poche misure che «spezzano l'apparenza lirica», liberando l'opera frammentaria in una sorta di frammento al quadrato.

Brilla, proprio grazie alla polverizzazione dell'infinitamente piccolo, la gioia trascendente, esaltante, di chi ha intravisto un altro universo aprirsi dietro la fine della commedia umana.

Ma anche nelle opere in cui Beethoven pare affermare trionfalmente la forma-sonata e la priorità della totalità, in realtà emergono, insieme a nuovi paradigmi formali, il rilievo affidato ad organismi tematici ausiliari e l'importanza attribuita a dettagli linguistici che acquistano progressivamente rilievo sempre maggiore.

La totalità si relativizza e la sua forza si dimostra solo nel singolo elemento dentro cui essa manda i suoi raggi.

Si pensi, ad esempio, al terzo tema del primo movimento dell'*Appassionata* (bb.), che rappresenta il cuore pulsante del movimento, la forza operativa che concretamente reagisce al nichilismo del primo tema grazie alla guida dell'ideale rappresentato dal secondo.

Oppure all'irruzione del tema nuovo nello sviluppo dell'*Eroica*, cui Adorno dedica numerose pagine di appunti.

Il problema suscitato dal nuovo materiale è cruciale per Adorno in quanto pone in discussione il principio classicistico della sinfonia che richiede la massima economia nell'uso del materiale.

Inserire, in tale contesto, un organismo tematico che contraddica l'«assioma dell'integrità» e la necessità deduttiva dei singoli elementi, avvicina la sinfonia «drammatica» di Beethoven alla «sinfonia-romanzo» di Mahler⁸³⁶.

A incrementare la varietà del rapporto dialettico che intercorre tra micro e macro struttura, contribuisce anche l'energia ritmica deflagrante generata dagli accenti e dagli *sf*, oltre che dalle sincopi.

Riguardo a queste ultime, Adorno invoca la necessità di creare una vera e propria «storia della sincope», in quanto essa appare un'espressione sensibile della negazione che la natura esercita su se stessa⁸³⁷.

Ulteriori sobbalzi linguistici sono generati dall'uso di frasi irregolari rispetto al periodo classico che vengono a sconvolgere la simmetria delle frasi, costituzionalmente necessaria allo stile classico⁸³⁸.

Inserimenti cadenzali ispirati alle coloriture belcantistiche sono presenti già nelle prime sonate, si pensi, per esempio, all'episodio libero che precede la coda del primo movimento nell'op. 2 n.3, oppure alle divagazioni della voce solista nell'*Adagio* dell'op. 31 n.1, spazi fuori dal tempo che sospendono l'equilibrio fraseologico.

Autentica stupefazione generano i recitativi della ripresa nel primo tempo della *Tempesta*, intuizione che avvia le forme aperte degli ultimi quartetti.

La volontà di imitare attraverso il suono l'immediatezza e l'irregolarità dell'eloquio verbale raggiunge vertici assoluti nel balbettio visionario che precede l'*Arioso dolente* nella *Sonata* op. 110, nelle invocazioni della *Canzona di ringraziamento* op. 132 e nei drammatici recitativi dei violoncelli e contrabbassi della *Nona Sinfonia*.

Il suono strumentale cerca di trasformarsi in voce umana, plasmando frasi, ritmi, timbri e armonie affinché il linguaggio musicale ritrovi l'unità originaria con il *logos*.

⁸³⁶ ID., *Mahler*, cit., p. 203.

⁸³⁷ ID., *Beethoven*, cit., p. 77.

⁸³⁸ ROSEN, *Lo stile classico*, cit., p. 65.

CS. 6 Ripresa come negazione

Una dimostrazione di come il linguaggio classico in Beethoven possa generare episodi critici in seguito al suo stesso processo evolutivo interno, contravvenendo al principio di affermazione e riconciliazione attribuitogli da Adorno, la si ritrova nell'accumulo di tensione irrisolta che caratterizza le riprese in alcune importanti opere appartenenti al periodo di mezzo.

Se ne avvede anche il filosofo il quale cita, a titolo di esempio, la *Rekapitulation* nel tempo lento dell'*Eroica*, «completamente trascinata nello slancio dello sviluppo», e la ripresa carica di agitazione del primo movimento dell'op. 57⁸³⁹, da cui emana una drammaticità così vertiginosa che nega il valore risolutivo della ripresa, rendendo necessaria una lunga coda che si configura come una sorta di ulteriore sviluppo.

Costruito in rigorosa forma sonata, dopo le avventurose esplorazioni dell'op. 26, op. 27 e op. 31, questo primo tempo è composto infatti di quattro strofe⁸⁴⁰ corrispondenti all'esposizione, sviluppo, ripresa e coda, ognuna delle quali inizia con il tema principale.

Una struttura quadripartita, dunque, che nella sua semplicità contiene però una potenza spaventosa⁸⁴¹.

La straordinaria tensione comunicata dalla ripresa è dovuta al fatto che essa inizia su un'armonia di tonica, ma in secondo rivolto. Al basso agisce dunque un pedale di dominante «che trasforma un importante momento di risoluzione in una minacciosa dissonanza, a lungo tenuta»⁸⁴².

Anche le riprese della *Patetica*, della *Tempesta* e della *Waldstein* vengono travolte dall'energia accumulata nel corso di sviluppi che scuotono le fondamenta tonali e innescano tensioni così vibranti da travalicare il confine del singolo movimento ed estendere la loro azione sul resto dell'opera, come avviene soprattutto nelle sonate più drammatiche.

Nell'*Adagio sostenuto* dell'op. 27 n. 2 la negazione di uno sviluppo ghiacciato affida invece alla *Rekapitulation* un ruolo implosivo, nel quale la tensione è tanto più drammatica quanto più inglobata e girata di segno al punto da autodistruggersi fino a identificarsi con il silenzio.

Nel caso infine di trittici come quelli dell'op. 31, sarà addirittura necessaria una terza sonata per sciogliere il turbamento innescato dal primo movimento del tassello centrale.

In questo contesto, l'*Adagio* della *Tempesta* (op. 31 n. 2) rappresenta il baricentro che orienta l'intero polittico sonatistico, suggerendo una forma complessiva del ciclo che rifrange, a livello macrostrutturale, il principio di accumulo e scioglimento tensivo caratteristico della forma sonata.

S. 4 Identità e alterità

Il quarto asse dell'interpretazione adorniana che vorremmo esplorare riguarda il cruciale problema del riconoscimento dell'identità del diverso all'interno della forma che lo comprende.

In questo rapporto tra solo e tutti, in cui il singolo dettaglio compositivo rischia di venire soggiogato dalla sua funzione all'interno della totalità, Adorno intravede un riflesso della violenza esercitata dal sistema sulla persona umana attraverso la coercizione del pensiero identificante che annulla le differenze e le ingloba nella piattezza della propria univocità.

⁸³⁹ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 151.

⁸⁴⁰ Ivi, p. 125.

⁸⁴¹ ROSEN, *Lo stile classico*, cit., p. 453.

⁸⁴² Ivi, p. 454.

S. 4.1 La nullità del particolare

Nonostante nei propri appunti Adorno sottolinei la necessità di evitare, nel lavoro su Beethoven, «il primato del tutto», al fine di «rappresentare i fatti come veramente dialettici»⁸⁴³, la lettura che predomina dalle sue pagine insiste sull'interpretazione del linguaggio beethoveniano come espressione in musica della «nullità del particolare»:

il fatto che il tutto significa ogni cosa e - come alla fine dell'op. 111- retrospettivamente evoca, in quanto compiuti, dettagli che non sono mai esistiti, resta una questione centrale di ogni teoria su Beethoven⁸⁴⁴.

Concetto espresso ancora più chiaramente in questo frammento che si richiama alla mistica ebraica:

Collegare la fine del libro alla teoria della mistica ebraica degli angeli d'erba creati per un attimo per estinguersi nel fuoco sacro. La musica - ideata su modello della magnificenza di Dio, anche e proprio laddove sta contro il mondo - assomiglia a questi angeli. La sua caducità, l'effimero appunto è la magnificazione. Vale a dire il continuo annientamento della natura. Beethoven, però, ha elevato questa figura ad autocoscienza musicale. La sua verità è appunto l'annientamento di ogni particolare. Egli ha composto pienamente l'assoluta caducità della musica⁸⁴⁵.

Poiché «la volontà, l'energia che in Beethoven la forma mette in moto è sempre il *tutto*, lo *spirito* del mondo hegeliano»⁸⁴⁶, ogni valore di natura è dovuto solo al lavoro e il singolo momento individuale, secondo Adorno, viene superato nella totalità⁸⁴⁷.

Ciò è possibile in quanto il materiale è fondamentalmente omogeneo e «nei suoi più piccoli tratti ogni cosa si differenzia grazie alla parsimonia del tutto»⁸⁴⁸.

La negazione del particolare, la sua «nullità», ha la sua causa oggettiva nella natura del materiale che è «nullo in sé» pur aspirando a «essere qualcosa»⁸⁴⁹.

Il tutto in cui perisce «mantiene la promessa del particolare» e «realizza il significato (...) che il particolare attribuisce erroneamente a sé»⁸⁵⁰.

In questo nodo concettuale consiste il nucleo della dialettica di parte e tutto in Beethoven⁸⁵¹.

La forma beethoveniana appare dunque come un «tutto integrale» nel quale «ogni singolo elemento si determina in base alla sua funzione nel tutto solo nella misura in cui questi singoli elementi sono in contraddizione tra loro e si superano nel tutto»⁸⁵².

⁸⁴³ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 5.

⁸⁴⁴ Ivi, p. 37.

⁸⁴⁵ Ivi, p. 249.

⁸⁴⁶ Ivi, p. 17.

⁸⁴⁷ Ivi, p. 37.

⁸⁴⁸ *Ibidem*.

⁸⁴⁹ Ivi, p. 36.

⁸⁵⁰ *Ibidem*.

⁸⁵¹ *Ibidem*.

⁸⁵² Ivi, p. 23.

È il tutto che dimostra la loro identità, perché in quanto singoli sono opposti tra loro e in questa loro dimensione conflittuale consiste il vero significato del «drammatico» all'interno dello stile beethoveniano⁸⁵³.

All'origine del dualismo tematico agisce dunque l'opposizione tra «Tutti» e «Solo» e nell'ambito di una concezione della musica intesa come «unità deduttiva», tutto ciò che «resta fuori», che è «irrelato e indifferente», si pone innanzitutto «come una frattura e un errore».

I singoli momenti, compresi i due organismi tematici che fondano il dualismo costitutivo della forma-sonata, «non si susseguono più discretamente, ma trapassano in unità razionale per mezzo del processo generato da loro stessi»⁸⁵⁴.

Adorno è consapevole di come sia necessario distinguere tra «relazioni tematiche manifeste e latenti - “sottocutanee?”»⁸⁵⁵, ma osserva anche come spesso, nonostante il contrasto di carattere tra i diversi temi appaia più evidente, operi in realtà, a livello più profondo, una sostanziale identità del materiale costitutivo⁸⁵⁶.

Nel primo tempo della *Kreutzer*, per esempio, i tre temi principali, così conflittuali tra loro, sono accomunati dal fatto di iniziare tutti con una seconda minore.

Il primo e il secondo tema dell'*Appassionata*, l'uno l'inverso dell'altro, sono addirittura al contempo antitetici e identici e realizzano l'«identità nella non-identità»⁸⁵⁷.

Anche all'interno di opere concepite per un ampio organico strumentale, Adorno condivide l'opinione wagneriana secondo la quale «in un tempo di sinfonia non vengono mai messi a confronto due temi dal carattere assolutamente opposto».

Per quanto possano apparire diversi, infatti, «si completano sempre come l'elemento maschile e quello femminile del medesimo carattere fondamentale».

Il primo movimento della Sinfonia *Eroica*, ad esempio, mostra nel modo più convincente, a chi possiede gli strumenti tecnici per comprenderlo, «l'unità del suo carattere fondamentale»⁸⁵⁸.

Questa unità onnicomprensiva, che agglomera la diversità, comporta però l'assenza di un autentico dialogo con l'altro da sé e non è un caso che nei frammenti di Adorno su Beethoven poco spazio venga dedicato ad analizzare il rapporto antagonistico tra i temi e si privilegi piuttosto il rapporto fra il singolo particolare e il tutto.

Adorno ritrova infatti espressa all'interno del linguaggio di Beethoven la stessa violenza esercitata dal pensiero identificante nella filosofia di Hegel.

S. 4.2 Il riconoscimento del non identico

Al tempo stesso però il filosofo francofortese nota come nelle sinfonie elementi *non* identici vengano dedotti nel tempo partendo dal materiale di base.

Ancora una volta è fare testo è l'*Eroica*, considerato «il punto più alto raggiunto da tutto il sinfonismo beethoveniano»⁸⁵⁹.

⁸⁵³ *Ibidem*.

⁸⁵⁴ *Ivi*, p. 71.

⁸⁵⁵ *Ivi*, p. 107.

⁸⁵⁶ *Ivi*, p. 126.

⁸⁵⁷ *Ivi*, p. 35.

⁸⁵⁸ *Wagner-Lexikon. Hauptbegriffe der Kunst- und Weltanschauung Richard Wagner's in wörtlichen Anführungen aus seine Schriften zusammengestellt von Carl Fr. Glasenapp und Heinrich von Stein*, Cotta, Stuttgart, 1883, p. 439.

⁸⁵⁹ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 169.

L'abbondanza dei temi contenuta nel primo movimento rappresenta un'eccezione⁸⁶⁰, così come lo sono la realizzazione del conflitto inteso come svolgimento, che avvicina la sonata al dramma, e la creazione di un autentico dualismo tematico, caratteristiche entrambe presenti in questo proprio per antonomasia del sinfonismo classico⁸⁶¹.

Il tema nuovo che entra in campo nello sviluppo dell'*Allegro con brio* dona voce, seppure in ritardo, al secondo tema «mancato» dell'esposizione e rappresenta realmente un'alterità rispetto al primo tema, in quanto non deriva da episodi ispirati al materiale presentato nell'esposizione.

Se l'*Eroica* contiene in sé «la più grande anomalia»⁸⁶², a causa di questo singolare posticipo e del mancato rispetto del principio classico che prevede la massima economia del materiale, è invece possibile che Beethoven prenda in considerazione la relazione tra diversi deducendo nel tempo «elementi non identici» partendo dallo stesso materiale di base⁸⁶³.

Intuizione che rappresenta un'apertura potenzialmente sovversiva all'interno dell'interpretazione adorniana di Beethoven, purtroppo non sviluppata e anzi «corretta» dall'affermazione seguente, nella quale il filosofo sottolinea come la sinfonia scopa e confermi nel tempo anche «l'identità in elementi distinti in se stessi e sviluppantisi in direzioni diverse»⁸⁶⁴.

Transizione

T. 5.5 Begriff ed Anerkennen

Nell'identità del diverso che Adorno evidenzia all'interno del tematismo e del linguaggio beethoveniano si manifesta, secondo il filosofo francofortese, il riflesso della coercizione esercitata dal sistema hegeliano, paragonato nella *Dialettica negativa* a un «“gigantesco giudizio analitico” in cui il pensiero (il *Geist*) ritrova in sé un non-identico già da sempre dedotto nei suoi concetti»⁸⁶⁵.

Adorno rivendica invece con forza l'esigenza di un «pensiero delle differenze», in grado di mantenere l'oggetto di riflessione «irriducibile» rispetto al concetto, evitando le trappole tese dal primato logico dell'*Identitätsdenken* il quale, delimitando gli oggetti all'interno dei propri schemi, ne smarrisce l'alterità e la specificità.

Alessandro Bellan ha però intuito come anche Hegel, nella *Logica dell'essenza*, doni in realtà voce all'*eterologia*, ovvero alla capacità della logica «di dire l'alterità senza farne un substrato»⁸⁶⁶.

Cortella ha ripreso e sviluppato il tentativo di ricomposizione suggerito da Bellan, fondamentale per smascherare la radice nevralgica del fraintendimento operato da Adorno sul pensiero di Hegel e, consequenzialmente, sul linguaggio di Beethoven.

L'equivoco adorniano nasce dalla diversa valenza che i due pensatori attribuiscono alla stessa parola (*Begriff*), adoperata per indicare realtà opposte: nella speculazione del filosofo francofortese essa assume un valore negativo, in quanto indica il concetto identitario; nel sistema hegeliano riveste invece una nozione positiva, in quanto esprime il concetto speculativo.

⁸⁶⁰ *Ibidem*.

⁸⁶¹ *Ivi*, p. 95.

⁸⁶² *Ibidem*.

⁸⁶³ *Ivi*, p. 170.

⁸⁶⁴ *Ibidem*.

⁸⁶⁵ A. BELLAN, *Trasformazioni della dialettica*, Il Poligrafo, Padova, 2006, pp. 56-57.

⁸⁶⁶ *Ivi*, cit., p. 79.

Ponendo a confronto due passi tratti dalla *Fenomenologia dello spirito* e dalla *Scienza della Logica*, Cortella dimostra come «l'alternativa adorniana al pensiero identificante abbia le sue basi nello stesso pensiero di Hegel»⁸⁶⁷.

Nella *Prefazione* della *Fenomenologia dello Spirito* Hegel distingue infatti la «proposizione ordinaria»⁸⁶⁸, espressione di un pensiero rappresentativo, che attribuisce alla cosa un'identità imposta dall'esterno, generando in tal modo una sorta di «contraccolpo», dalla «proposizione speculativa»⁸⁶⁹, frutto di un «pensiero concettuale» (*begreifendes Denken*), che apre il sapere a un nuovo significato⁸⁷⁰ senza rinunciare, ma anzi, valorizzando la forma proposizionale.

Nell'«esposizione speculativa» (*spekulative Darstellung*), infatti, «Hegel trova le tracce dell'alterità proprio dentro il linguaggio, all'interno delle stesse proposizioni ordinarie», poiché sono esse stesse a «innestare il movimento che ne mette in discussione la comprensione rigida». Lo speculativo non è perciò «al di là» del linguaggio ma «è dimorante al suo interno».

È dunque proprio la logica del concetto speculativo a rendere possibile «il manifestarsi di quell'alterità che il concetto identitario aveva represso e cancellato»⁸⁷¹.

Analogamente a quanto accade nella *Fenomenologia dello Spirito* per la proposizione speculativa, capace di comprendere l'altro senza dominarlo, così accade all'interno del «giudizio» trattato nella prima sezione del terzo volume della *Scienza della Logica*.

Anche il giudizio consiste infatti in una relazione tra diversi, in quanto costituisce «il modo con cui il linguaggio espone un concetto mettendo in relazione un soggetto con un predicato», mostrando come l'iniziale unità del concetto si venga ad articolare in una dualità⁸⁷².

Sia che il giudizio unifichi attraverso la modalità dell'inerenza, ponendo il soggetto a fondamento del predicato, sia che utilizzi la modalità della sussunzione, in cui è il predicato a costituire l'autentica base per il soggetto che appare una sua specificazione, in ogni caso ci troviamo di fronte a una logica dell'indifferenza e a un rapporto di dominio che punta alla repressione dell'alterità e all'autoaffermazione (*Selbsterhaltung*) mediante assoggettamento (*Bezwingung*).

Grazie al movimento del giudizio, però, emerge la contraddizione la cui risoluzione consiste nel mostrare il reciproco risolversi dell'uno nell'altro che si realizza attraverso «il togliere delle determinazioni del giudizio, e il passaggio loro nella copula»⁸⁷³.

Attraverso la copula emerge la verità nascosta del giudizio, ovvero la connessione tra soggetto e predicato, maggiormente evidente nella terza modalità del giudicare, il «giudizio della necessità»⁸⁷⁴.

In particolare nel giudizio ipotetico, che rappresenta una modalità specifica del giudizio di necessità, i due estremi sembrano annientarsi nella connessione in quanto essa afferma che «Se A è, è B; ossia, l'essere di A non è il suo proprio essere, ma è l'essere di un altro, cioè di B».

⁸⁶⁷ L. CORTELLA, *La libertà dell'altro. Tra Hegel e Adorno*, in ID., (a cura di), *Alterità, dialettica e teoria critica*, Mimesis, Milano-Udine, 2018, p. 79.

⁸⁶⁸ HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, cit., pp. 127 e segg.

⁸⁶⁹ Ivi, p. 131.

⁸⁷⁰ Ivi, p. 129.

⁸⁷¹ CORTELLA, *La libertà dell'altro*, cit., pp. 83-84.

⁸⁷² Ivi, pp. 84-85.

⁸⁷³ HEGEL, *Scienza della logica*, cit., p. 736.

⁸⁷⁴ Ivi, p. 737.

Viene cioè posto, «come quello che è», il «nesso degli estremi»; gli estremi, invece, non vengono posti. Ciò comporta che «in questa necessità ciascuno è posto come quello che in pari tempo è l'essere di un altro»⁸⁷⁵.

Osserva opportunamente Cortella:

Se questa fosse la conclusione del movimento del giudizio, allora avrebbe ragione Adorno quando accusa Hegel di voler riassorbire nel logico ogni alterità, ogni resistenza, ogni irriducibilità. L'affermazione della copula sarebbe infatti l'affermazione e il dominio del concetto identificante sulle differenze⁸⁷⁶.

La prospettiva muta però con la quarta modalità del giudizio, quella del concetto.

In essa appare con chiarezza come nella copula gli estremi non si siano annullati ma si siano «messi insieme» (*zusammengegangen*).

Arturo Moni rende in italiano *zusammengegangen* con «fusi», ma Cortella precisa come la traduzione più corretta sia quella che pensa la copula come «a un'unità grazie alla quale i due estremi hanno potuto allearsi e "camminare insieme"»⁸⁷⁷ (*zusammen-gehen*).

L'indifferenza e il rapporto di dominio si sono cioè trasformati in una «comunità di diversi», nella quale «ognuno è se stesso grazie al legame (il medio) che li tiene insieme» in una nuova «condizione di libertà».

Si passa così da un'identità «astratta», fittizia, in cui si alterna il dominio di un elemento con quello dell'altro, a un'identità «concreta», «posta», non presupposta, tramite un processo, e ottenuta «grazie al legame con l'altro».

Cortella sottolinea come in ciò si riveli il carattere universale del concetto:

esso non è né un singolo isolato né un'astratta generalità, ma il radicarsi dell'individualità nell'unità con l'altro: l'individualità vera è sempre unità di sé e dell'altro, essa va sempre *oltre* la sua mera singolarità, ed è dunque universalità⁸⁷⁸.

Inoltre opportunamente evidenzia come all'interno della *Logica del concetto* venga ripresa la convinzione, già espressa nella *Logica dell'essenza*, che «la vera indipendenza non consista nell'assenza di relazioni ma solo in un «rapporto di implicazione con l'altro», poiché la relazione «non impedisce l'autonomia dei relati ma la consente».

Così accade, ad esempio, nell'opposizione tra positivo e negativo all'interno della quale i due estremi mantengono la loro identità proprio in quanto si oppongono l'uno all'altro, mentre al di fuori di tale opposizione perdono la loro specificità.

La loro indipendenza emerge dunque come «prodotto della reciproca dipendenza» che comporta una reciproca esclusione, utile alla differenziazione, ma al tempo stesso una reciproca inclusione, in quanto l'altro rappresenta «la condizione della propria identità e autonomia»⁸⁷⁹.

Dunque l'alterità è garantita e preservata proprio *grazie* al legame, alla copula, come emerge chiaramente nella *Logica del concetto*:

⁸⁷⁵ Ivi, p. 739.

⁸⁷⁶ CORTELLA, *La libertà dell'altro*, cit., p. 89.

⁸⁷⁷ *Ibidem*.

⁸⁷⁸ *Ibidem*.

⁸⁷⁹ Ivi, p. 90.

È la copula il presupposto necessario affinché soggetto e predicato possano «camminare insieme», cioè stare uniti e al tempo stesso mantenere la loro diversità e autonomia. Qui la relazionalità è perciò triadica e non semplicemente duale, e solo questa triadicità consente e al tempo stesso relazionalità⁸⁸⁰.

Tale ipotesi presenta analogie con il pensiero di Schiller, il quale aveva teorizzato come la contrapposizione duale potesse risolversi grazie alla mediazione.

Nelle *Lettere sull'educazione estetica*, infatti, l'opposizione tra impulso sensibile e impulso formale trova fecondo equilibrio grazie all'azione svolta dallo *Spieltrieb* (impulso del gioco), pensato non come terzo impulso fondamentale ma come terreno di incontro nel quale gli altri due *Triebe*, costituzionalmente separati e attivi in campi diversi, possono venire in qualche modo in contatto.

Un'ipotesi che, se da una parte richiama lo schema kantiano⁸⁸¹, dall'altra si riallaccia al concetto di determinazione reciproca elaborato da Fichte nella *Dottrina della scienza* (1794).

Il metodo fichteano consiste infatti nel «mettere in luce l'opposizione di due elementi, irrigidire questa opposizione in una contraddizione, la quale si risolve, mediante l'azione reciproca, in un terzo termine mediatore, che unifica i due termini mantenendone la dualità, e cioè superandoli»⁸⁸².

Anche nella *Fenomenologia* i rapporti di riconoscimento sono resi possibili grazie all'azione mediatrice dello spirito, ovvero alla logica della relazionalità che si esplica nel mondo oggettivo (contesto etico, pratiche storiche, abitudini sociali) e che svolge il ruolo di un «terzo soggetto».

Nella *Filosofia del diritto* saranno le relazioni intersoggettive e le istituzioni etiche a radicare la libertà e autonomia degli individui, poiché l'individuo «non nasce libero ma lo diventa», attraverso un processo di formazione «il cui attore principale è appunto lo spirito, vale a dire la già esistente libertà oggettiva incarnata nelle istituzioni dell'eticità».

La concezione etico-politico-sociale traduce dunque sul piano storico la tesi logica del medio quale «condizione che rende possibile l'incontro tra i soggetti»⁸⁸³.

Una volta chiarito l'autentico significato di alterità e il ruolo cruciale svolto dalla relazione nel sistema del filosofo idealista, è possibile comprendere come le radici dell'alternativa adorniana al pensiero identificante affondino proprio nel «camminare insieme» di Hegel.

Anche per Adorno, infatti, «la libertà dell'altro è resa possibile solo nella *comunicazione* con esso, nel suo *zusammengehen*, cioè in un rapporto comunitario e di reciprocità»⁸⁸⁴.

L'auspicata «comunicazione del differenziato», lontana tanto dall'unità indifferenziata di soggetto e oggetto quanto dalla loro contrapposizione antitetica, presenta infatti analogie con il *camminare insieme* hegeliano. L'azione mediatrice e il carattere oggettivo della comunicazione che essa instaura le consentono di creare una comunità partecipativa all'interno della quale si intreccia il dialogo tra diversi.

La pace invocata da Adorno consiste proprio in questa «differenziazione senza potere, nel quale ciò che è differenziato reciprocamente partecipa dell'altro»⁸⁸⁵, assumendone il punto di vista attraverso un movimento contrario rispetto a quello proiettivo esercitato dal pensiero identificante.

⁸⁸⁰ Ivi, p. 91.

⁸⁸¹ MICHIELON, *Il gioco delle facoltà in F. Schiller*, cit., pp. 173-181.

⁸⁸² L. PAREYSON, *Estetica dell'idealismo tedesco*, Torino, Edizioni di Filosofia, 1950, p. 266.

⁸⁸³ CORTELLA, *La libertà dell'altro*, cit., pp. 91-92.

⁸⁸⁴ Ivi, p. 92.

⁸⁸⁵ TH. W. ADORNO, *Stichworte. Kritische Modelle*, trad. it. *Parole chiave. Modelli critici*, con un saggio introduttivo di T. Perlini, SugarCo Edizioni, Milano, 1974, p. 214.

Attraverso la *mimesis* empatica il soggetto infatti si immedesima nella prospettiva altrui e si rende disponibile alla trasformazione della propria identità, senza che questa plasticità implichi la rinuncia alla propria identità⁸⁸⁶.

Il modello di questo tipo di conoscenza che «lascia essere l'altro, rendendolo visibile e manifesto nella sua differenza» è rappresentato dalla conoscenza estetica che non definisce ma esalta l'indeterminatezza, aprendo la strada alla molteplicità ermeneutica.

La funzione che Hegel affidava al *Begriff* corrisponde in Adorno al «riconoscimento», applicabile non solo al rapporto tra esseri umani ma a qualsiasi tipo di relazione tra due alterità⁸⁸⁷.

Secondo Cortella tale estensione era però presente anche nel concetto hegeliano, all'interno del quale l'«idealità utopica» attua il superamento della logica del dominio liberando lo stesso dominatore dalla coercizione del potere attraverso il suo inserimento nella comunità partecipativa⁸⁸⁸.

Le basi fondative del riconoscimento erano in realtà già state poste nella *Fenomenologia dello spirito*, ove si afferma che

L'autocoscienza è *in sé e per sé* solo quando e in quanto è in sé e per sé un'altra autocoscienza, solo in quanto è qualcosa di riconosciuto⁸⁸⁹.

Hegel non si limita a dire «che la coscienza di sé da parte di un'autocoscienza (il suo per sé) dipende dal suo avvenuto riconoscimento», ma compie un ulteriore passo affermando come anche «il suo in sé, ovvero la sua sussistenza, il suo costituirsi come tale, dipende dall'azione di un'altra»⁸⁹⁰.

Sostenere che l'autocoscienza è tale solo grazie a un'altra autocoscienza significa però affermare che «la condizione dell'atto di autoriflessione dell'autocoscienza è la presenza di un'altra autocoscienza e la sua azione riconoscente», superando in tal modo l'originarietà della coscienza sostenuta da Fichte nella *Dottrina della scienza*⁸⁹¹.

Prima del processo di interazione tra coscienze non esistono dunque autocoscienze singole:

ogni solipsismo è contraddittorio in quanto la condizione di esso è l'esistenza di una pluralità di soggetti in dialogo e dunque la sua condizione è la sua negazione⁸⁹².

Inizialmente il processo di riconoscimento si pone come scontro frontale tra le autocoscienze che tendono a negare l'alterità e a farla propria. Ma sotteso a questo desiderio (*Begierde*) che conduce a morte l'altro da sé pulsa in realtà il bisogno di essere riconosciuto.

Il processo del riconoscimento richiede una negazione di se stesso che non sia unilaterale, come accade nel rapporto servo-padrone, ma reciproco.

Questa reciprocità si può realizzare solo se «le autocoscienze rinunciano a proseguire la logica della autoconservazione e del dominio e accettano la logica superiore della rinuncia di sé e dell'autonegazione».

⁸⁸⁶ M. SALONIA, *Il paradigma della mimesi*, in M. OPHÄLDERS (a cura di), *Etica della filosofia. Studi su Theodor W. Adorno*, Mimesis, Milano-Udine, 2007, pp. 121-122.

⁸⁸⁷ CORTELLA, *La libertà dell'altro*, cit., p. 94.

⁸⁸⁸ Ivi, p. 95.

⁸⁸⁹ HEGEL, *Scienza della logica*, cit., p. 275.

⁸⁹⁰ CORTELLA, *Autocritica del moderno*, cit., p. 257.

⁸⁹¹ Ivi, p. 258.

⁸⁹² Ivi, p. 259.

La logica del riconoscimento è fondamentale anche all'interno del conflitto poiché «l'assunzione dell'altro come nemico presuppone che esso sia stato riconosciuto come un partner degno di noi»⁸⁹³.

Approfondendo ulteriormente il meccanismo dell'*Anerkennung*, Hegel osserva come non siano in realtà le autocoscienze i veri soggetti del riconoscimento.

Il processo tra le due autocoscienze si avvia infatti, come osserva Cortella, grazie all'istituirsi «di una logica oggettiva, di una relazione oggettiva tra di esse, che si rivela alla fine come il vero soggetto del riconoscimento»⁸⁹⁴.

La *mimesis* invocata da Adorno pulsa dunque già nella logica del riconoscimento di Hegel e il pensiero della differenza teorizzato dal filosofo francofortese inconsapevolmente vi si riallaccia e ne rappresenta un ulteriore sviluppo.

Una volta smascherato tale fraintendimento, acquista un nuovo rilievo anche l'intuizione che Beethoven possa essere considerato l'«Hegel della musica».

Nelle intenzioni di Adorno tale affermazione implica l'interpretazione del linguaggio musicale beethoveniano come l'espressione in musica del pensiero identificante hegeliano.

Ma dopo avere restituito Hegel alla sua autenticità, anche l'ideale dialogo con Beethoven suggerito da Adorno può schiudere prospettive feconde proprio attraverso la lente del principio relazionale, condizione imprescindibile, in Hegel come in Beethoven, per fondare e «salvare» l'identità del diverso.

T. 6 Il primato ontologico del linguaggio

Prima di tornare a interrogare nuovamente i testi beethoveniani, per portare alla luce alcune delle possibili declinazioni del principio relazionale, è necessario dedicare ancora qualche riflessione al ruolo cruciale svolto dal linguaggio musicale poiché è proprio grazie al tessuto linguistico che i singoli elementi possono «riconoscersi» come entità individuali all'interno di una struttura complessiva formata dalla totalità delle reciproche connessioni.

Tra i filosofi del linguaggio più significativi, coevi a Beethoven, vi è sicuramente Johann Gottfried Herder (1744-1803), le cui teorie eserciteranno una profonda influenza sul pensiero neumanistico e romantico.

Le numerose citazioni contenute nel manoscritto Fischhoff e il racconto del pittore August von Kloeber⁸⁹⁵ confermano che il compositore possedeva e conosceva le opere del predicatore prussiano, decisive per sua crescita umana e artistica.

Nel *Saggio sull'origine della lingua* Herder sottolinea con forza la «fatica» del «significare», ovvero la crucialità di quello sforzo compositivo che dona forma all'espressione naturale del sentimento, attraverso l'articolazione di un contesto di rapporti generati dalla facoltà inventiva dell'uomo⁸⁹⁶.

⁸⁹³ Ivi, p. 267.

⁸⁹⁴ Ivi, p. 268. La logica del riconoscimento è al tempo stesso un'etica del riconoscimento, condizione sia della singola autocoscienza che dell'interosoggettività. Per «etica del riconoscimento» Hegel intende non una morale astratta ma «un insieme di norme ancorate in pratiche, abitudini, tradizioni», un mondo di relazioni sociali e istituzioni sintetizzate nella parola «spirito» (ivi, p. 270).

⁸⁹⁵ L. MAGNANI, *I quaderni di conversazione di Beethoven*, Riccardo Ricciardi editore, Milano Napoli, 1962, p. 138.

⁸⁹⁶ VIZZARDELLI, cit., pp. 41-42.

Beethoven condivide con Herder l'idea del primato ontologico del linguaggio e con J.W. Ritter la certezza che la musica rappresenti la dimensione più originaria del linguaggio stesso⁸⁹⁷ e l'espressione di un'autocoscienza perennemente rinnovantesi, capace di raccontare la storia della formazione dell'umanità.

Nonostante la musica provenga originariamente dalla poesia naturale⁸⁹⁸, Herder difende strenuamente l'autonomia del linguaggio musicale e la superiorità della musica strumentale.

In quanto «esperienza aurorale di verità che non esige sostegni semantici»⁸⁹⁹, la musica sciolta dalla parola (e dunque assoluta) possiede la libertà di parlare autonomamente⁹⁰⁰ e la capacità di portarci in un regno di idee oscure⁹⁰¹.

È proprio grazie a questa autonomia che il linguaggio sonoro riesce a espandersi nella danza, nella gestualità, nel canto e nella poesia, intesa come unità di pensiero ed espressione, anima e corpo⁹⁰².

Attraverso l'unione reciproca di melodia e armonia⁹⁰³, il suono conserva dunque la pienezza vitale e la fragranza del «sentire».

Il linguaggio, in quanto farsi presenza della forma, svela dunque un mondo parallelo, frutto dell'illusione (*Täuschung*) generata dalla facoltà immaginativa.

Tale manifestazione di verità, contrapposta alla parvenza (*Schein*), legata invece all'esperienza visiva, è concepita da Herder come uno spazio aperto per l'incarnazione in virtù della misteriosa presenza tattile⁹⁰⁴, capace di andare oltre il piano fenomenico grazie all'esperienza originaria del contatto diretto e alla pienezza vitale dell'afferrare, del toccare con mano (*greifen*).

Solo così «l'anima sente che vive»⁹⁰⁵ ed è questa vita, sorta dall'unione tra anima e corpo, che trasuda attraverso il linguaggio, concepito come humboldtiana *copula mundi*, anello privilegiato di congiunzione tra l'uomo e l'universo⁹⁰⁶.

Anche Beethoven, come Herder, cerca di «afferrare» la vita, di sintetizzare nella concretezza delle strutture sonore una completezza esperienziale che parte dal contatto diretto con la realtà (cui si ha accesso attraverso la facoltà sensibile), si eleva al sentimento (grazie alla riflessione razionale) e si plasma in elaborazione poetica (in virtù dell'immaginazione creativa⁹⁰⁷).

Nel cuore (*Herz*) dell'uomo, che coincide con la sua ragione, operano sinergicamente tutte queste facoltà e il gesto compositivo rappresenta il vertice di un processo formativo complesso, reso

⁸⁹⁷ Su J.W. Ritter e il suo ruolo nella fondazione del concetto di musica assoluta, cfr. E. MATASSI, *L'idea di musica assoluta, Nietzsche-Benjamin*, Il Ramo, Rapallo, 2007, p.15.

⁸⁹⁸ J.G. HERDER, *Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste, Sämtliche Werke*, IV, a cura di B. Suphan, Berlino, 1877-1913, rist. G.Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1967-8, p. 118.

⁸⁹⁹ VIZZARDELLI, cit., p. 33.

⁹⁰⁰ J.G. HERDER, *Kalligone, Sämtliche Werke*, XXII, cit., p. 185.

⁹⁰¹ ID., *Briefe zur Beförderung der Humanität*, in *Sämtliche Werke*, Bd. XVIII, cit., p. 28.

⁹⁰² VIZZARDELLI, cit., pp. 36-37.

⁹⁰³ J.G. HERDER, *Adrastea, Sämtliche Werke*, Bd. XXIII, cit., p. 561.

⁹⁰⁴ ID., *Die Plastik*, 1778, trad. it. *La plastica*, a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Palermo, Aesthetica, 2010, p. 46.

⁹⁰⁵ *Ibidem*.

⁹⁰⁶ GENNARI, *Neuhumanismus*, cit., p. 300. Cfr. a tale proposito HUMBOLDT: «L'uomo pensa, sente e vive solo attraverso il linguaggio» (W.V. HUMBOLDT, *Über den Nationalcharakter der Sprachen*, trad. it. *Sul carattere nazionale delle lingue*, in ID. *Scritti sul linguaggio (1795-1827)*, a cura di A. Carrano, Guida, Napoli, 1989, p. 177).

⁹⁰⁷ Sull'importanza della facoltà immaginativa in Herder, cfr. C. DE PASCALE, *Il razionale e l'irrazionale. La filosofia critica tra Hamann e Schopenhauer*, ETS, Philosophica, Pisa, 2014, pp. 41 e segg.

possibile dalla mediazione svolta dal linguaggio, posto in costante rapporto simpatetico con il nostro mondo interiore.

Nella compiutezza formale, osserva Magnani, si intravede «l'esistenza di un mondo che ci trascende», il cui accesso è mediato attraverso la fisicità del suono inteso come specchio dell'anima (*Seele*)⁹⁰⁸.

La forza del genio (*Kraftgenie*), attraverso l'azione e la lotta contro gli ostacoli esterni e interni, plasma la materia e ricostruisce organicamente nell'opera d'arte l'intreccio tra i diversi elementi che caratterizza la realtà.

Il segno linguistico custodisce pertanto le reti connettive di tale complesso percorso gnoseologico guadagnato con fatica e costruito non partendo dall'alto, ma dal basso, nel vivo confronto con le esperienze concrete⁹⁰⁹.

Donando voce all'espressione dei conflitti, il linguaggio preserva la diversità e custodisce la traccia del prezioso processo metacognitivo.

CS. 7-8 *Hen-dyas*

Lo stile della prima scuola di Vienna, grazie alla sua peculiare articolazione fraseologica e alla drammaturgia legata alla tonalità⁹¹⁰, consente di esprimere con particolare efficacia il complesso intreccio di relazioni richieste dalla *Bildung* neoumanistica.

Particolare rilievo assume, in tale contesto, la polarità che si viene instaurare tra gli organismi tematici, che definiscono le possibili configurazioni assunte dalla forma sonata nel suo complesso.

I volti che tale polarità assume sono molteplici e declinano in tutta la possibile complessità il rapporto tra l'identico e il diverso, relazione che Platone efficacemente sintetizza nella dottrina dell'*hen-dyas* (uno-due)⁹¹¹.

CS. 7 «Ah, quando si cammina insieme mano nella mano»⁹¹²

CS. 7.1 Il rapporto antagonistico

Un primo tipo di relazione polare possibile sorge grazie alla conflittualità che si sviluppa tra i due temi della forma sonata.

Il Beethoven eroico è particolarmente legato a questa declinazione antagonistica e in seguito allo scontro generato dai due poli, simile alla *Begierde* hegeliana, scaturiscono energia, azione e pathos, esiti di un percorso faustiano caratterizzato dalla costante tensione al superamento del limite interiore ed esteriore.

⁹⁰⁸ MAGNANI, cit., p. 214.

⁹⁰⁹ J.G. HERDER, *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*, in *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von G. Gernold et al., VIII, Dt. Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1998, p. 300.

⁹¹⁰ Cfr. su questi temi ROSEN, *Lo stile classico*, cit., pp. 46 e segg.

⁹¹¹ Sulla teoria platonica dell'*hen-dyas*, cfr. G. REALE (a cura di), *Verso una nuova immagine di Platone*, Vita e Pensiero, Milano, 1994, e J. FINDLAY, *Plato. The Written and Unwritten Doctrines* (1974), trad. it. *Platone. Le dottrine scritte e non scritte*, a cura di G. Reale, Vita e Pensiero, Milano, 1994.

⁹¹² HÖLDERLIN, *Iperione*, cit., p. 735.

All'arte e alla scienza Beethoven affida infatti il compito di risvegliare nell'uomo i grandi ideali della bellezza e del bene, poiché «soltanto l'arte e la scienza innalzano l'uomo fino alla divinità»⁹¹³ e «ci indicano e ci fanno sperare in una vita superiore»⁹¹⁴.

In particolare, attraverso l'emozione suscitata dall'esperienza estetica e dalla musica, definita «arte paradisiaca, il solo e vero dono divino del Cielo»⁹¹⁵, si schiude la consapevolezza di appartenere a un cosmo, a una storia e a un processo di creazione divina che tutto unisce e coordina.

A Bettina Brentina confida:

Lo spirito, che aspira a una sconfinata universalità, raggiunge nell'atto creativo, per l'armonica conciliazione degli opposti, una grande beatitudine⁹¹⁶.

Nella creazione artistica, infatti, brilla la scintilla della forza demiurgica divina e a questa idea di matrice goetheana, particolarmente cara a Beethoven, si ispirano ad esempio il balletto *Le creature di Prometeo* op. 43, la *Fantasia Corale* op. 80, la *Nona Sinfonia* e la *Missa Solemnis*.

Il principio antagonistico fonda inoltre il concetto della libertà e della volontà morale.

Il destino, inteso come ostacolo che si oppone alla realizzazione dell'Io e alla sua libera autodeterminazione, può essere affrontato o attraverso la rassegnazione e l'abbandono⁹¹⁷ oppure reagendo con la forza prometeica della volontà (*Wille*).

Grazie al *Wille*, infatti, si innesca un processo di formazione che, attraverso il *pathos*, conduce alla *Freiheit*, come testimoniano alcune delle opere beethoveniane più drammatiche e rivoluzionarie: si pensi, solo per fare qualche esempio, alle *Sonate* op. 27 n. 2 e op. 57, agli *Ariosi* della *Sonata* op. 110, al *Quartetto* op. 131 e al *Crocifisso* della *Missa Solemnis*.

Divertimento

D.3 Grande Sonata Pathétique

Il percorso che unisce inscindibilmente dolore e *Bildung* era già stato tracciato dalla *Grande Sonata Pathétique*, composta tra il 1798-99, ideale sintesi della ricerca formale, linguistica e culturale del giovane Beethoven.

L'aggettivo *patétique*, voluto dallo stesso autore sul frontespizio della *Sonata*, fa riferimento alla lettura schilleriana del sublime (*das Erhabene*) kantiano e rivela la partecipazione entusiasta del compositore a uno dei dibattiti più accesi all'interno dell'*Aufklärung*, quello relativo all'*Erhabene*, la cui categoria estetica, applicata alla musica, Michela Garda ha ricostruito con esauriente chiarezza⁹¹⁸.

⁹¹³ BEETHOVEN, lettera a Emilie M. a A. del 17 luglio 1812, in *Lettere*, cit., p. 423.

⁹¹⁴ Ivi, lettera a Bernhard Schotts Söhne del 17 settembre 1824, p. 1266.

⁹¹⁵ Ivi, lettera a Breitkopf & Härtel del 28 febbraio 1812, p. 399.

⁹¹⁶ Cfr. CASINI, *Presentazione*, cit., p. 7.

⁹¹⁷ «Mostra la tua potenza, o Destino! Non siamo padroni di noi stessi; ciò che è stato deciso dee essere e così sia», BEETHOVEN, *Diario*, fr. 73, cit., p. 85.

⁹¹⁸ M. GARDA, *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, LIM, Ricordi, Lucca, 1995.

Nella *Ästhetische Theorie* Adorno individua l'età del sublime musicale nel periodo del tardo classicismo viennese⁹¹⁹; ipotesi raccolta da Dahlhaus che in un suo saggio individua i presupposti dell'idealizzazione di Beethoven come grande musicista romantico da parte di Hoffmann in una tradizione cronologicamente parallela, quella dell'influenza in campo musicale, soprattutto sinfonico, di temi provenienti dalla poetica letteraria dell'ode⁹²⁰.

Nel Settecento la categoria del sublime si sviluppa come principio estetico autonomo, emancipandosi dalla provenienza retorica. In Germania l'interesse speculativo viene inaugurato dalla traduzione del *Peri hypsous* dello Pseudo Longino realizzata da C.E. Heineken nel 1738, rilettura fortemente influenzata da Boileau. La versione di J.G. Schlosser, pubblicata nel 1781, appare più vicina invece all'estetica di Klopstock, la cui poesia si rivela punto di riferimento cruciale nella formulazione del sublime prekantiano⁹²¹.

Dopo le interpretazioni proposte da Moses Mendelssohn e Johann Georg Sülzer, il contributo fondamentale al dibattito estetico si alimenta alle radici del pensiero critico. Se nelle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* (1764) Kant affronta l'argomento secondo un taglio antropologico, concentrandosi sulla descrizione dei comportamenti umani ascrivibili alle due categorie estetiche del bello e del sublime, accentuando la componente del terrore all'interno dell'*Erhabene*, è soprattutto nella *Critica del Giudizio*, e in particolare nell'*Analitica del Sublime*, che lo studioso offre il massimo contributo teorico al dibattito. Lo spostamento del punto di vista dal soggetto all'oggetto fa sì che il sublime sia attribuito allo stato d'animo di chi lo percepisce. Per risvegliare il sentimento del sublime sono necessarie due condizioni: che vengano evocate idee della ragione e che l'animo sia riempito da parecchie idee. L'intervento delle idee della ragione colloca il sublime in una zona d'intersezione tra l'estetica e l'etica, testimoniato dall'analogia sottolineata da Kant tra lo stato d'animo sublime e quello che viene evocato dall'influsso delle idee pratiche. Il coinvolgimento di queste ultime «fa piazza pulita di tutti i problemi relativi alla mimesi degli oggetti naturali o sovrannaturali e apre la strada a una riflessione autonoma del sublime musicale, inteso come effetto, stato d'animo suscitato nell'ascoltatore»⁹²².

La riflessione sul *musikalisches Erhabene* si riaccende dunque alla svolta del secolo proprio grazie alla lezione critica. Una mediazione essenziale è quella svolta dai saggi schilleriani, nei quali alla suddivisione tra sublime matematico e dinamico esposta nella *Critica del Giudizio* si sostituisce la distinzione più dettagliata tra sublime teoretico e pratico. All'interno del sublime pratico Schiller distingue tra sublime contemplativo e patetico, divaricazione che rievoca quella tra genere epico e tragico. Mentre nel sublime contemplativo si evidenzia la causa oggettiva del dolore ma non il dolore provato dal soggetto, similmente a quanto accade in una narrazione epica, in quello patetico, oltre all'oggetto, viene rappresentato anche il *pathos*, come accade nella tragedia, che suscita nello spettatore le passioni primarie del terrore e della compassione. In quest'ultimo caso l'impatto sullo spettatore è molto più intenso, dal punto di vista emotivo, ma si tratta pur sempre di un sentimento di genere estetico: la sofferenza autentica, infatti, non consentirebbe la libertà dello spirito. Alla paralisi suscitata dal terrore, dunque, vissuta grazie alla mediazione della simpatia che opera non direttamente sui sensi ma sull'immaginazione, si deve unire, secondo Schiller, il superamento attraverso la coscienza della destinazione sovrasensibile dell'uomo. Dall'essere umano si esige

⁹¹⁹ ADORNO, *Teoria Estetica*, cit., pp. 270 e segg.

⁹²⁰ C. DAHLHAUS, *E.T.A. Hoffmann Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen*, *Archiv für Musikwissenschaft*, 38, 1981, pp. 79-92.

⁹²¹ GARDA, cit., p.83.

⁹²² Ivi, p. 109.

infatti, in modo assoluto, «una resistenza morale alla sofferenza, che sola può rivelare in lui il fondamento della libertà, l'intelligenza»⁹²³.

Beethoven metabolizza i temi cardine del criticismo attraverso la lezione di Schiller, innestandovi al contempo l'intuizione herderiana dell'energia vitale di cui il suono, con la sua forza primigenia, incarna una delle espressioni più poderose⁹²⁴.

Pulsano nell'op. 13 alcuni dei *topoi* retorici tradizionali evidenziati da Friedrich Rochlitz e Christian Friedrich Michaelis, due degli studiosi che hanno tentato di applicare all'inizio del 1800 i principi del sublime kantiano alla musica.

Tra questi possiamo senz'altro riconoscere, nel maestoso *Grave*, l'utilizzo dell'interruzione nella articolazione melodica, che si ritrova anche nelle battute iniziali di *Coriolano* ed *Egmont*, e l'abbandono a espressioni musicali concise e piene di trasporto⁹²⁵.

L'introduzione propone inoltre la prima fondamentale innovazione strutturale di questa *Sonata*, ovvero l'inserimento di un episodio ciclico che, oltre al proemio, sigla i momenti decisivi del primo movimento, ovvero lo sviluppo e la coda⁹²⁶.

Tre⁹²⁷ sono gli elementi che compongono questa introduzione bipartita, gravitante attorno alle tonalità di do minore e mi bemolle maggiore⁹²⁸, arricchita cromaticamente dall'uso delle settime diminuite⁹²⁹: l'accordo di do minore e gli intervalli fra loro contrapposti di terza minore ascendente e seconda minore discendente. Dalla diversa ricomposizione e combinazione di queste cellule deriva per trasformazione tutto l'*Allegro di molto e con brio*⁹³⁰. Un ulteriore fattore aggregante è rappresentato secondo Dahlhaus dalla presenza di due piedi ritmici ricorrenti (pausa di semiminima, una minima e semiminima; pausa di semiminima, tre semiminime/ una minima), entrambi contenuti nel primo tema dell'*Allegro*⁹³¹.

Il primo tema (b. 11) sembra sorgere dalla permutazione degli elementi motivici racchiusi in b. 9, articolati in una linea che snoda l'energia rappresa del coacervo introduttivo in una struttura slanciata verso l'alto, accompagnata da un ribollente tremolo in ottave spezzate alla mano sinistra. Anche la figurazione di b. 27, che segna lo spostarsi del baricentro armonico in area dominantica, utilizza frammenti di seconda (si-do; fa diesis - sol) tratti dal primo tema, subito riproposti nella rielaborazione tematica (b. 35) che conduce, attraverso una progressione, a si bemolle maggiore,

⁹²³ F. SCHILLER, *Über das Pathetische* (1793), NA, XX, pp.196-221, trad.it. *Sul Patetico*, a cura di L Reitani, Sellerio, Milano, 1989, p. 43.

⁹²⁴ GARDA, p. 129.

⁹²⁵ Ivi, pp. 217-234.

⁹²⁶ La *Sinfonia* londinese n. 103 Hob.1/103 di J.Haydn ("Col rullo di timpani") potrebbe essere stata uno dei modelli cui si è ispirato il giovane Beethoven.

⁹²⁷ Secondo Réti, sei sarebbero le componenti motiviche del *Grave*, strutturato come modello per l'intera *Sonata* (cfr. R. RÉTI, *Thematic patterns in Sonatas of Beethoven*, Faber & Faber, London, 1967)

⁹²⁸ Cook, confutando la parzialità dell'analisi motivica di Réti, invita a cogliere le strutture armoniche fondamentali del *Grave* attraverso uno sguardo capace di individuare i pilastri che sorreggono l'intera struttura architettura di questa mirabile pagina (N. COOK, *A guide to Musical Analysis*, © N.Cook, 1987, trad. it. *Guida all'analisi musicale*, a cura di G. Salvetti, Guerini, Milano, 1991, pp. 43-46 e pp. 130-144).

⁹²⁹ Sull'utilizzo da parte di Beethoven delle settime diminuite in questa e altre composizioni in do minore, cfr. ROSEN, *Lo stile classico*, cit., p. 504.

⁹³⁰ RIEZLER, cit. p. 183.

⁹³¹ DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*, cit., p. 142.

dominante di mi bemolle minore, tono cui è affidata l'esposizione del secondo tema. Beethoven dunque – e questo aspetto rappresenta un ulteriore progresso avviato dalla *Sonata Pathétique* – intraprende una ricerca che lo accompagnerà poi in tutta la sua produzione matura, volta a identificare aree armoniche alternative di riferimento per le regioni tonali del secondo tema. In questo caso la scelta dell'omonimo minore del relativo maggiore (mi bemolle maggiore) ha un forte impatto sull'ascoltatore poiché al tono lontano si unisce l'uso della modalità minore. Ritroviamo gli intervalli di sesta, terza e seconda che caratterizzano il primo tema, riproposti in una linea melodica dai tratti dolenti che ricorda da vicino l'*incipit* del *Rondo* con cui si conclude la *Sonata*. La progressione discendente sposta l'asse verso l'area napoletana di re bemolle maggiore, da cui si riparte con una nuova progressione che conduce a fa minore, riletto come secondo grado di mi bemolle maggiore, tono a cui infine approda il secondo tema.

L'ampia coda, suddivisa in tre parti, inizia con una divaricazione di linee scalari (b. 88) in cui è possibile cogliere quella tensione lacerante degli opposti già latente, a livello embrionale, nella prima misura del *Grave*. La forza centrifuga del primo tema conduce alla seconda sezione (b.113), così affine melodicamente alla b. 9 dell'introduzione, e alla ripresa in mi bemolle maggiore del primo tema (b. 121). Grazie alla deviazione al quarto grado, interpretabile come sesto grado di do minore, è possibile ritornare al tono d'impianto e agganciare agilmente il ritornello.

L'inizio dello sviluppo ripropone drammaticamente il *Grave*, questa volta nel tono desolato di sol minore, poco utilizzato finora, e dunque particolarmente efficace. La settima diminuita sul settimo grado di do minore conduce enarmonicamente al mi minore, area della napoletana di mi bemolle maggiore. Nella prima sezione dello sviluppo (b. 137) il primo tema si contrappone a cellule melodiche del *Grave*, cui viene applicato il ritmo acefalo del secondo tema. Attraverso il *pass par tout* delle settime diminuite viene raggiunta l'area sottodominantica (fa maggiore/fa minore) che funge da passaggio per la seconda parte dello svolgimento su pedale di dominante (b. 167), in cui si fronteggiano intervalli di seconda minore, a loro volta contrapposti. Da questo nucleo motivico sembra prendere forma la linea melodica del primo tema che nella propria conclusione incorpora il gioco polare di seconda che lo origina (b. 173-4) e che attraverso permutazioni conduce alla ripresa. La frammentazione della forza propulsiva che anima il primo tema attraverso l'intervento delle seconde rappresenta la chiave di volta dello sviluppo che porta alla luce l'energia conflittuale originaria racchiusa in questa componente motivica del *Grave*.

La ripresa (b. 195) riserva un'ulteriore sorpresa armonica proponendo il secondo tema al fa minore, in area sottodominantica, per deviare poi velocemente al tono di impianto.

Nella terza parte della coda, che si conclude con l'iterazione di do e mi bemolle nella voce superiore (b. 289), emerge con chiarezza la connessione melodica tra il primo tema e il *Grave*, richiamato per l'ultima volta a b. 295. Nelle domande frammentate di questo torso motivico echeggiano tutto il *pathos* esistenziale dell'uomo, la sua richiesta di senso e l'incertezza ontologica che lo accompagna. Il collasso a do minore, materia oscura e fatale che ingoia ogni speranza e paralizza le energie vitali, scatena, per contrapposizione, la resurrezione del primo tema. Il suo slancio vigoroso proietta con sicurezza nel regno sublime delle idee morali, baluardo etico da cui sorge il fiore lirico dell'*Adagio cantabile*, considerato da Fischer un *Lied* con due parti intermedie⁹³².

Dalla linea melodica che scolpisce come un'epigrafe le ultime misure dell'*Allegro molto e con brio* (mi bemolle-sol-si-do) sboccia infatti, per inversione e permutazione, il disegno della voce superiore del secondo movimento (do-si bemolle-mi bemolle), in cui echeggia il tema centrale (bb. 24 e segg.) dell'*Adagio* della *Sonata* in do minore KV 457 di Mozart. Il tono caldo di la bemolle maggiore, lo stesso utilizzato da Beethoven nell'*Adagio molto* della *Sonata* op. 10 n. 1, trasfigura il

⁹³² FISCHER, cit., p. 34.

pathos in un canto dai tratti semplici ed essenziali, armonizzato nello stile proprio dei corali,⁹³³ in cui sembra incarnarsi l'idea stessa del Bene, avvolta da una luce che, ascendendo verso i registri più chiari, induce l'intensificazione della pulsazione delle parti interne (b. 9). Il secondo elemento della prima sezione (b. 17), caratterizzato da ribattuti ossessivi, svolge una funzione dinamica e, sfiorando le fragilità del fa minore e del do minore, riconduce poco per volta alla ripresa del primo tema nel tono d'impianto, chiudendo simmetricamente verso il basso l'arco melodico.

La sezione centrale inizia nel tono livido e ansioso di la bemolle minore e valorizza l'elemento ritmico della terzina, attorno al cui asse si dispongono frammenti melodici tratti dai temi della prima sezione. L'enaarmonia consente il passaggio al lontano mi maggiore, quasi a suggerire che la sofferenza più cupa racchiude in sé potenzialmente, per contrasto, l'energia tersa della rinascita.

Grazie all'enaarmonia riappare infatti, nella ripresa, la luminosità di la bemolle maggiore ma con una straordinaria ricchezza in più rappresentata dal patrimonio della pulsazione ritmica di terzina: ciò che prima generava angoscia ora si manifesta come un effluvio vitale, una corrente di energia⁹³⁴ capace di ricostruire dall'interno la trama musicale⁹³⁵. L'Essere ingloba dunque la propria negazione e solo così la risolve, comprendendola all'interno dell'articolata rete della propria stratificazione ontologica. Solo il *pathos*, sembra suggerire Beethoven, in sintonia con Schiller, ha il potere di trasformare l'animo umano alimentando quella *Bildung* che raffina, trasfigura e ricompone le facoltà, consentendo all'uomo di ricongiungersi con il proprio Spirito (*Geist*) e di abbracciare idealmente tutta l'umanità, circonfusa di gioia e amore.

Un'intuizione che si traduce in transustanziazione della materia sonora, resa senza peso e lievitante, da cui si staccano, nella breve coda (b.66), frammenti motivici simili a resti memoriali, riutilizzati poco dopo, con tutt'altro significato espressivo, nel *Rondo. Allegro* conclusivo.

Alcuni studiosi considerano quest'ultimo movimento non all'altezza dei precedenti⁹³⁶, ma è forse proprio nel Beethoven che non millanta certezze ma che ci porta nelle sue basculanti fragilità che possiamo riconoscere il tratto più umano di un artista capace di dare voce agli ideali eroici più vigorosi e vincenti ma al tempo stesso di confidare nelle sue opere il percorso tormentato, spesso dolente, spezzato, incerto di una *Selbst-Bildung* incessante. Il *refrain* rielabora tutto il materiale motivico dei tempi precedenti disegnando una linea che progressivamente, a fatica, raggiunge il proprio culmine nel do acuto di b. 14. Ma il segreto dell'atmosfera inquieta, carica di presagi, fratture, instabilità di questo tema è affidato all'accompagnamento che ne trapunta ogni sfumatura.

Un rapido ponte, posto a barriera del nichilismo evocato da questo lavoro interiore febbrile e destrutturante, conduce al primo episodio bicipite in mi bemolle maggiore: il primo motivo (b. 25), dai tratti cantabili e graziosi, vira inaspettatamente a mi bemolle minore, rievocando l'atmosfera dolorosa della prima apparizione del secondo tema nel primo movimento della *Sonata*; il secondo motivo, dal carattere più strumentale (b. 44), utilizza cellule con note ribattute e parti estreme incrociate a specchio. Entrambi gli episodi sono siglati da figurazioni melodiche in terze il cui profilo superiore racchiude un intervallo di seconda contrapposta a quella suonata dall'altra mano. La seconda codetta (b. 51) precipita nel *refrain* con una scala che ricorda da vicino quella che saldava il *Grave* con l'*Allegro di molto e con brio*.

⁹³³ RIEZLER, cit., p. 184.

⁹³⁴ Per la metafora della corrente applicata al contesto musicale, cfr. H. C. KOCH, *Versuch einige Einleitung zur Komposition*, Böhme, Leipzig-Löwische Erben und Schirach, Rudolstadt, 1782, pp. 305-306.

⁹³⁵ ROSEN, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, cit., p. 162.

⁹³⁶ BALLOLA, cit., p. 142.

Il secondo episodio (b.78), posto subito dopo il *refrain*, agisce nell'area armonica della sopradominante, la bemolle maggiore, legata da rapporti sottodominantici con mi bemolle maggiore. Considerando il piano di riferimento costituito dal tono d'impianto, Beethoven, dopo avere orientato il baricentro nella sezione precedente una terza minore sopra, ora indaga le potenzialità espressive della tonalità posta una terza maggiore sotto. Il lavoro motivico è fondato sulla quarta (intervallo che costituisce la testa del *refrain*) e utilizza inversioni abbinata a contrappunto doppio, sincopi e mutamento di registro.

Dopo un lungo pedale di dominante (b. 107), torna il *refrain*, impreziosito dalla variante con scambio delle cellule melodiche tra le due mani. Beethoven elimina il ponte modulante e propone direttamente il secondo episodio in do maggiore. La tensione verso mi bemolle maggiore si manifesta nel secondo elemento attraverso una progressione (b. 157) che evidenzia nella parte superiore la linea melodica sol-fa –si bemolle, molto affine all'*incipit* dell'*Adagio cantabile*. Squarcio di speranza che però viene inesorabilmente annullato dall'attrazione esercitata da do minore. Il materiale motivico si riduce progressivamente alla nuda contrapposizione tra quarta e seconda (b. 164) e lo slancio a la bemolle scivola cromaticamente verso la ripresa del *refrain* (b. 171), riproposto senza testa, solo con un'anacrusi della mano sinistra che ricostruisce l'illusione della parte mancante.

Nella coda vengono riprese le figurazioni di chiusura del primo episodio. Un forte rilievo è dato alla cellula melodica mi-fa, si-do, in cui è concentrata tutta la forza magnetizzante di do minore con la sua polarità tra tonica e dominante, grazie alla presenza del quarto e settimo grado. Segue il progressivo allargamento in scala del profilo melodico superiore e le perentorie cadenze di conferma, in cui l'intervallo di quarta che costituisce la testa del *refrain* viene invertito e quasi inchiodato dagli accordi della mano sinistra. L'inaspettata virata alla la bemolle maggiore apre alla citazione del secondo elemento del primo episodio: uno spazio libero che lascia senza fiato, quasi un presagio dei mondi celestiali indagati dall'ultimo Beethoven (si pensi alla *Sonata* op. 110 o all'*Arietta* dell'op.111). Il percorso che separa dal raggiungimento di questi confini sublimi dello spirito è ancora lungo e tortuoso ma Beethoven ha intuito il punto di arrivo e la luce emanata da questa meta gli dona la forza di lottare contro ogni fragilità, prendendo il destino per la gola. Le domande perplesse, piene di aspettazione e attesa evocate dal *pp* (b. 206), in cui è possibile cogliere un'eco dell'ascesa cromatica precedente (b. 189), vengono letteralmente travolte da una scala torrenziale: quello stesso precipitare che enfatizzava l'umano soccombere diventa ora, rovesciato di segno, espressione di una volontà coraggiosa e di quell'effluvio vitale libero e coraggioso che segue all'esperienza paralizzante del sublime. «A viso aperto si fronteggi il funesto destino», suggeriva Schiller, poiché «non nell'ignoranza dei pericoli che ci circondano ma nella conoscenza degli stessi, risiede la nostra salvezza». Il *patetico* appare infatti al drammaturgo come al musicista «un'inoculazione del destino inevitabile, che lo priva del suo carattere maligno e rivolge il suo attacco al lato più forte dell'uomo».⁹³⁷

Estetica ed etica si saldano dunque in un linguaggio musicale plastico, specchio di una *Bildung* che costruisce la sua *Freiheit* nutrendosi alle radici feconde del *pathos*, poiché «non possiamo acquisire questo alto senso della libertà che a prezzo della sofferenza»⁹³⁸, la cui catarsi acquista una valenza gnoseologica che richiama quanto affermato da Aristotele nella *Poetica*⁹³⁹ e nella *Politica*⁹⁴⁰.

⁹³⁷ F. SCHILLER, *Über das Erhabene* (1801), in *Schillers Sämtliche Werke*, National Ausgabe, Weimar, 1943, XXI, pp. 38-54, trad.it. *Sul Sublime*, a cura di L. Reitani, Sellerio, Milano, 1989, cit., p. 80.

⁹³⁸ ID., *Sul Patetico*, cit., p. 52.

⁹³⁹ ARISTOTELE, *Poetica*, cap. VI.

⁹⁴⁰ ID., *Politica*, Libro VIII, cap. 6-7.

CS. 7.2 Ulteriori declinazioni del rapporto polare

Il rapporto antagonista tra i temi o, come preferisce definirlo Rosen, tra la «zona» di tonica e quella di dominante⁹⁴¹, contempla diverse declinazioni.

Il carattere maschile-femminile può presentarsi in Beethoven anche in forma rovesciata, come accade per esempio nel primo movimento delle *Sonate* op. 27 n.1, op. 31 n. 3 e op. 110.

Può anche accadere che entrambi i temi siano maschili (Rosen cita il primo tempo della *Sonata* op. 31 n. 1) o che gli organismi tematici siano ermafroditi, come accade nella *Sonata* op. 31 n. 2⁹⁴², in cui al bipolarismo del primo tema si abbina lo scambio di elementi realizzato dalla seconda idea, che riprende al proprio interno cellule ritmiche e motiviche della prima.

Il rapporto tra i due poli può però presentarsi anche in forma di reciproca indifferenza.

Osserva opportunamente Rosen:

La nuova complessità emotiva richiedeva l'uso di temi contrastanti e di temi in cui il contrasto fosse già presente all'interno. Si è però spesso sopravvalutata l'importanza di temi di carattere contrastante: in uno stile essenzialmente drammatico, nel quale le differenti sezioni per le loro stesse proporzioni venivano contrassegnate chiaramente, e risultavano così evidenti all'ascolto, è assolutamente naturale che siano presenti melodie di carattere diverso. Ma il contrasto tra i temi non è di per se stesso un fine, e non lo è nemmeno il contrasto tra le diverse sezioni di un unico movimento. La fusione dell'effetto drammatico con una profonda sensibilità per la simmetria e per la proporzione richiede una profonda attenzione al grado di tensione e di stabilità di ciascuna parte dell'opera e una chiara articolazione di queste parti, ma ciò può essere ottenuto, e in qualche caso lo è, senza alcun contrasto di carattere, sia fra i vari temi sia fra le diverse sezioni dello stesso movimento. (...) Il contrasto tematico è naturalmente di aiuto nell'articolazione di una struttura, ma l'essenziale è la chiarezza della struttura stessa, non il contrasto⁹⁴³.

Il conflitto è assente, per esempio, nel primo movimento della *Sonata* op. 14 n. 1, ma il rapporto dialogico tra le due idee è vivo e pulsante.

Diverso il caso che si presenta nel primo movimento dell'op.111, ove le due idee motiviche non riescono a dialogare, anche perché il secondo tema è ridotto a poche misure. Il tratto dell'incomunicabilità appare dunque come una delle possibili declinazioni del diverso e l'antagonismo viene spostato a livello di macrosezioni, nel rapporto polare fra i due unici tempi in cui è articolata la sonata.

L'ipostatizzazione dei principi polari può estendersi anche a un ulteriore livello strutturale, per esempio nelle sonate inserite nell'ambito di cicli, come l'op. 2, l'op. 10, l'op. 14 e l'op. 49, pensati come complessi polittici unitari.

Un'ulteriore possibilità della relazione tra diversi è rappresentata dalla negazione, come accade nell'*Adagio sostenuto* della *Sonata* op. 27 n. 2, ove ad annichilirsi non è solo il rapporto tra le idee tematiche ma la forma stessa della forma sonata.

La tensione drammatica e lacerante che si viene a creare tra la forza disgregante del nulla e il linguaggio raggiunge uno dei propri vertici nella *Sonata* op. 57 (*Appassionata*), la cui struttura esemplare rappresenta la vittoria della forma capace di evocare dialetticamente un contenuto distruttivo, singolarmente affine all'intuizione adorniana del concettuale in grado di evocare l'aconcettuale.

Beethoven si avvale in questo caso di un terzo soggetto motivico che si affianca al bitematismo, soluzione che viene utilizzata anche nel *Coriolano*.

⁹⁴¹ ROSEN, *Lo stile classico*, cit., p. 93.

⁹⁴² *Ibidem*.

⁹⁴³ *Ivi*, p. 92.

Divertimento

D. 4 Overture zu Collin's Trauerspiel Coriolan op. 62

Elaborata in un brevissimo arco di tempo, nel 1807, sull'onda di un prodigioso fiotto creativo che porta alla luce in quegli anni capolavori come la *Leonora n. 1, n.2 e n.3*, la *Quarta*, la *Quinta* e la *Sesta Sinfonia*, le Sonate *Aurora e Appassionata*, la *Messa in do maggiore op. 86* e gli ultimi *Concerti* per pianoforte e per violino, l'ouverture del *Coriolano* sintetizza in modo folgorante quel complesso processo metamorfico che conduce Beethoven all'estrema maturazione del proprio linguaggio compositivo.

La potenza espressiva emanata da queste pagine sorge dal connubio tra una ritrovata vitalità, eroica reazione all'abbattimento generato dalla scoperta della propria malattia, e l'entusiastica immersione nell'universo culturale neoumanistico e idealistico.

Le gesta di Cneo Marcio, patrizio romano del V sec. a.C., soprannominato Coriolano dopo la conquista di Corioli, antica capitale dei Volsci, narrate da Plutarco nelle *Vite Parallele* e da Shakespeare nella omonima tragedia del 1607-1608, vengono riprese ed elaborate da Heinrich Joseph von Collin (1771-1811), poeta austriaco considerato tra le massime personalità letterarie del tempo, al pari di Schiller e Goethe.

Il suo *Coriolano* era stato rappresentato per la prima volta nel 1802, all'Hofburgtheater di Vienna, e replicato varie volte fino al 1805, con musiche di scena tratte dall'*Idomeneo* mozartiano. In vista di un nuovo allestimento, sempre all'Hofburgtheater, il poeta, amico intimo di Beethoven, invitò il compositore a ideare una nuova veste musicale che accompagnasse la rappresentazione del dramma.

Il temperamento contraddittorio e demoniaco del personaggio rivisitato da Collins deve avere intimamente affascinato l'immaginazione di Beethoven⁹⁴⁴.

L'intuizione del poeta austriaco, che porta allo scoperto la devastante energia auto-distruttiva che caratterizza l'animo tormentato dell'eroe romano, magnetizza Beethoven non solo perché il compositore ha da poco vinto, con fatica, la battaglia contro il proprio istinto autosoppressivo⁹⁴⁵, ma anche perché ha imparato dal *Werther* di Goethe che la legge etica e la luce del bene brillano con più forza, per contrasto, proprio dove i valori morali e il kantiano rispetto del Sé appaiono maggiormente negati.

In un saggio scientifico del 1817, intitolato *Zur Morphologie*, Goethe osserverà:

Non è possibile parlare dei gradini della propria formazione, bensì delle strade sbagliate, dei sentieri faticosi, delle vie traverse e quindi di un salto involontario, di un balzo entusiasta verso una cultura superiore⁹⁴⁶.

Come Goethe, immergendosi nei meandri maniaco-depressivi di *Werther*, si era liberato almeno in parte dei propri spettri e aveva trovato il coraggio di scegliere l'avventura della vita e della

⁹⁴⁴ Coriolano, infatti, reca in sé i tratti tipici dell'eroe negativo, intriso di orgoglio sprezzante e smodata ambizione di potere. Dopo la vittoria contro i Volsci, non è nominato console ma viene anzi cacciato dal popolo. Alleatosi per vendetta con gli ex-nemici, accetta di guidare il loro generale, Tullio Aufidio, in una spedizione contro Roma. Dissuaso dall'intento grazie alle suppliche della madre Volunnia e della moglie Virgilia, dopo avere stipulato un accordo favorevole ai Volsci, ritorna ad Anzio, ove viene però accusato di tradimento. Il suicidio che ne consegue rappresenta la principale novità drammaturgica introdotta da Collin: nella versione di Plutarco e Shakespeare, infatti, Coriolano viene ucciso per mano dei Volsci.

⁹⁴⁵ Cfr., a tale proposito, la tesi di M. SOLOMON, *Beethoven*, Schirmer Books, New York, 1977, trad.it. *Beethoven. La vita l'opera, il romanzo familiare*, a cura di G. Pestelli, Marsilio, Venezia, 1986, p. 224.

⁹⁴⁶ J. W. GOETHE, *Zur Morphologie*, Jena, 1817, trad.it. in ID., *Teoria della natura*, Boringhieri, Torino, 1958, p. 62.

formazione, così anche Beethoven, indagando i conflitti interiori che animano la parabola degenerativa di Coriolano, sembra intuire, per contrasto, un nuovo, inatteso volto delle leggi misteriose che regolano l'autentica *Bildung* dell'uomo⁹⁴⁷.

La struttura essenziale e stringata dell'ouverture⁹⁴⁸ aderisce intimamente all'intuizione poetica. Per Beethoven, come per Goethe, non esiste ormai più frattura tra nocciolo e guscio, contenuto e forma⁹⁴⁹: lo snodarsi dell'idea musicale emerge chiaramente nel proprio processo evolutivo e, incarnandosi nelle strutture portanti dell'architettura sonora, pare concentrare il senso più autentico del suo esserci in tale audace articolazione della forma. Il gesto compositivo si identifica cioè con l'osservazione morfologica, si fa diario del percorso generativo del materiale che l'artista ascolta e plasma senza sovrapposizioni violente, risolvendosi completamente nell'opera creata.

Il principio della variazione rappresenta lo strumento utilizzato da Beethoven per tradurre musicalmente la concezione schilleriana della bellezza come libertà nel fenomeno⁹⁵⁰ e la rivoluzionaria metodologia di ricerca scientifica goethiana, che rifugge dall'*hybris* impositiva della ragione per porsi rispettosamente in ascolto dell'oggetto, ricavando dalla natura del fenomeno indagato le intuizioni utili a rivelarne le leggi interne di sviluppo.

Un'attenta analisi delle prime creazioni beethoveniane dimostra come tale principio fosse operativo già nei lavori giovanili.

Si pensi, per esempio, alla *Sonata* op. 2 n.3, nella quale le cellule tematiche che caratterizzano i quattro movimenti appaiono come una metamorfosi del motivo iniziale del primo tempo; o alla *Patetica*, ove il nucleo originario del *Grave* funge da ideale archetipo che, trasformandosi nel corso dell'opera, genera per variazione l'intera trama compositiva⁹⁵¹.

Se fino a quel momento la variazione agiva per lo più segretamente, alimentando la sottile rete di connessioni che garantiva organica unità all'opera, ora Beethoven porta allo scoperto il cuore pulsante del suo linguaggio e conduce l'ascoltatore nella propria fucina creativa. Il laborioso processo formativo del materiale che riflette su se stesso mentre si evolve non viene infatti più confinato solo nello svolgimento ma nutre di sé con evidenza ogni dettaglio della creazione, fin dalle primissime battute⁹⁵². Tutto diventa sviluppo, variazione minimale di cellule sempre più semplici, quasi anonime. È ciò che accade per esempio nell'*Appassionata*, ove il materiale è formato da intervalli minimi, frammenti di arpeggio, brevi successioni scalari, ritmi ossessivi, armonie pregnanti di sesta napoletana, materiale originario che, variamente rielaborato, viene utilizzato per erigere un edificio grandioso.

Ma se tutto è sviluppo, la sezione della forma sonata esplicitamente dedicata allo svolgimento, ancora presente nell'op.57, può essere coerentemente eliminata: si tratta della scoperta decisiva

⁹⁴⁷ Sulla concisione con cui Beethoven dona forma all'idea tragica complessiva pulsante nel dramma di Collin, cfr. RIEZLER, cit., p. 237.

⁹⁴⁸ Cfr. quanto afferma ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 116.

⁹⁴⁹ Si rileggano questi versi apposti da GOETHE in margine al breve saggio *Frenudliche Zuruf (Cortese appello)*: "Nell'interno della natura, / oh tu filisteo!/penetrare non può alcun spirito creato./A me e ai miei fratelli/possiate questa parola/non solo ricordare:/noi pensiamo: punto per punto/siamo nell'interno./Felice colui a cui essa solo/il guscio esterno mostra!/Questo ho sentito ripetere per sessant'anni, /lo maledico per questo, ma di nascosto;/dimmi mille e mille volte:/tutto dà in abbondanza e volentieri;/la natura non ha né nocciolo/ né guscio, /tutto è in una volta sola; /ti esamina solo più di ogni altra cosa:/tu sei nocciolo o guscio?"(J. W. GOETHE, *J.W.von Goethe Herzoglich Sachsen-Weimarschen Geheimenraths Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, trad.it. *La Metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S. Zecchi, Guanda, Parma, 1999, pp. 143-144).

⁹⁵⁰ Cfr. SCHILLER, *Kallias*, cit., p. 258.

⁹⁵¹ Sulle convergenze stilistiche che caratterizzano il comporre beethoveniano nelle diverse fasi creative, cfr. SOLOMON, *Su Beethoven*, cit., p. 139.

⁹⁵² Sul comporre beethoveniano inteso come processo, cfr. DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*, cit., pp. 120-128.

attuata da Beethoven in *Coriolano*, grazie alla quale l'immaginazione creativa riconquista tutta la propria libertà, aprendo la via alle avventure visionarie dell'ultimo stile, in particolare degli ultimi quartetti.

La nuova soluzione formale emerge con chiarezza all'ascolto, rivelando una struttura articolata in tre macrosezioni.

Nella prima, di carattere espositivo, vengono delineati i tre nuclei tematici portanti dell'opera. Il tema iniziale, bifronte, nel drammatico tono di do minore, si compone di una successione intervallare dal carattere aspro, satura di energia potenziale, che si snoda generando dal proprio interno un motivo tormentoso, rigrante su se stesso, che approda ad un incalzante ritmo giambico. Dopo una trasposizione del materiale un tono sotto, in si bemolle minore, le due teste tematiche si contrappongono frontalmente, elidendosi a vicenda fino a ridursi a un intervallo di seconda minore. Da tale resto motivico, riletto sotto altra prospettiva, Beethoven fa scaturire il tema di Volumnia⁹⁵³, in mi bemolle maggiore, dal carattere tenero e consolatorio (b. 52). La derivazione dal materiale precedente appare con nettezza sia nella melodia principale, affidata dapprima agli archi e poi ai fiati, sia nel tessuto di accompagnamento, che cela al proprio interno la cellula giambica che caratterizzava il primo organismo tematico. L'ansia faustiana invade anche il secondo nucleo motivico, trasposto grazie a una progressione ascendente che conduce al pedale di dominante nella tonalità di sol minore (b. 78). In questa sezione febbrile, sorretta dal ritmo giambico delle prime battute, Beethoven viene elaborando poco per volta il terzo tema, che pare sorgere in seguito all'onda energetica generata dal drammatico scontro armonico tra la tonalità della tonica (do minore) e quella della dominante (sol minore).

Tale nuovo organismo motivico, nella tonalità di sol minore (b. 102), non è altro che il tema di Volumnia franto dal ritmo giambico del primo tema. Beethoven, cioè, rinunciando in questa occasione alla polarità tra primo e secondo tema, applica al tessuto compositivo una triadicità motivica che traduce musicalmente l'intuizione dell'impulso del gioco (*Spieltrieb*) teorizzata da Schiller.

Le tensioni modulanti del terzo tema precipitano la prima sezione nella cupa tonalità di fa minore, quella buia dell'*Appassionata*. Inizia qui la seconda parte dell'ouverture (b. 152) che, riesponendo il materiale, rivela ancor più chiaramente l'intima coappartenenza dei nuclei tematici.

È particolarmente significativo che all'inizio della riesposizione, aperta dalla monumentalità del primo tema, venga utilizzata la tonalità della sottodominante. Non solo Beethoven rinuncia al bitematismo adottando, come aveva già fatto nel primo tempo dell'op. 57, una soluzione tricripite; non solo elide coraggiosamente la sezione di sviluppo, ritornando all'arcaica forma bipartita; ma addirittura abbandona la tensione vivificante apportata dal quinto grado, sconvolgendo la dinamica classica del linguaggio armonico, tutta imperniata sull'opposizione tra la tonica e la dominante, più tardi sostituita dai ruoli secondari del terzo e del sesto grado della scala.

Beethoven scopre cioè tutta la drammaticità sottesa alla relazione tra il primo e il quarto grado della tonalità, usualmente associata ad un effetto rassicurante e distensivo. Come infatti la dominante porta in sé l'impulso a risolversi nella stabilità della tonica, allo stesso modo quest'ultima, virtuale dominante del quarto grado, tende a precipitare nella zona armonica della sottodominante, rinunciando al proprio ruolo di *leadership*. Il gioco delle funzioni armoniche viene così invertito di segno e in luogo della spirale ascensionale, positiva, tratteggiata dalla relazione tonica-dominante, viene evocata la tensione negativa suscitata dalla spirale discendente, frutto della contrapposizione tra tonica e sottodominante. L'architettura armonica si sfalda, rendendo con plastica evidenza la de-formazione di *Coriolano*, il suo precipitare verso l'autodistruzione.

⁹⁵³ DELLA CROCE, cit., p. 241.

Quando nella b. 244, dopo l'urto traumatico tra do minore e fa minore (b. 213), intervengono le note lunghe dei corni, si prova un senso di liberazione. La coda ripresenta sinteticamente i tre organismi tematici, disponendoli però in un ordine diverso: appare subito il tema di Volumnia, in un rasserenante do maggiore, seguito dal terzo tema, involto in un cupo do minore; a chiusura del cerchio, si riaffaccia infine brevemente il primo motivo, motore generante dell'opera che, autosopprimendosi, rivela ora tutta la propria fragilità ontologica. Attraverso la variazione, la cellula originaria, anziché conservarsi, si è disintegrata, vittima del conflitto generato dagli elementi che sono germinati dal suo stesso seno. È come se il tema iniziale, iterandosi sotto le maschere del secondo e terzo tema, fosse rimasto prigioniero del proprio volto. Beethoven intuisce, cioè, con sconvolgente lucidità, il possibile, drammatico esito insito nel principio della variazione infinita di un archetipo: l'unità tematica è certo garanzia di coerenza ma può anche celare l'assenza di diversità, l'incapacità di incontrare l'Altro da sé e di arricchirsi alla fonte viva della sua differenza. Coriolano, malato come Werther di narcisismo, muore suicida poiché si rivela incapace di accogliere in sé il mondo e di lasciarsene davvero trasformare.

Di tutta la furente energia del primo tema non resta che un solo elemento: l'intervallo di seconda, che decade spegnendosi in tre do ribattuti. Da qui ripartirà Liszt quando, qualche decennio più tardi, nelle prime misure della *Sonata* in si minore, ispirata al *Faust* goethiano, esordirà ripetendo per tre volte non il primo ma il sesto grado della scala, il sol: 666, nella cabala, è allegoria del diavolo. Anche in Coriolano, come in *Faust*, oltre all'egocentrismo di Werther, pulsa la diabolicità distruttiva di Mefistofele.

Ma Beethoven, mentre componeva *Coriolano*, deve avere tenuto ben presente anche un altro tragico annichilimento, quello tracciato dalla *Fantasia K475* e dal *Concerto per pianoforte e orchestra K 491* di Mozart, entrambi in do minore: mentre Mozart si rassegna, schiacciato dall'enormità delle forze cosmiche contro cui si sta scontrando, Beethoven scruta con coraggio l'orrore del vuoto che emana dallo sfaldamento del tessuto compositivo, traendone ancora una volta, come aveva fatto in *Appassionata*, tutta l'energia propulsiva necessaria per slanciarsi in una nuova avventura umana e artistica, reso più forte dalla conoscenza dell'errore e della sofferenza.

Vengono in mente le parole pronunciate dall'abate negli *Anni di apprendistato* di Goethe:

Chi si accosta all'errore solo con le labbra, lo gusta a goccia e se ne rallegra come di una rara felicità, ma chi lo beve fino in fondo deve, se non è un pazzo, conoscerlo veramente⁹⁵⁴.

CS. 8 Il formema musicale

Vorremmo riprendere, in quest'ultimo contrappunto dedicato al problema dell'identità, la riflessione adorniana sulla sinfonia cui abbiamo accennato al termine del Soggetto 4:

La sinfonia deduce nel tempo elementi non identici partendo dallo stesso materiale di base nella stessa maniera come scopre e conferma l'identità in elementi distinti in se stessi e sviluppatasi in direzioni diverse⁹⁵⁵.

Si tratta di affermazioni che mettono a nudo il fulcro della critica adorniana.

Trarre elementi «non identici» dallo «stesso materiale» di partenza sembrerebbe essere un'operazione che rientra nella logica della differenza; ma che essa mascheri, al contrario, una pervicace declinazione del pensiero identificante lo si deduce dalla seconda parte della

⁹⁵⁴ J. W. GOETHE, *Die Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796), trad.it. *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, a cura di B. Arzeni, in GOETHE, *Opere*, vol.III, Sansoni, Firenze, 1949, p. 785.

⁹⁵⁵ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 170.

proposizione, nella quale Adorno sottolinea come il linguaggio sinfonico confermi «l'identità» di «elementi distinti in se stessi».

Questa è la ragione decisiva che impedisce ad Adorno di riconoscere al linguaggio beethoveniano la capacità di tutelare la diversità e il dialogo tra diversi.

Vorremmo opporre a tale convinzione un'osservazione che, spostando momentaneamente l'asse gnoseologico dalla filosofia alla composizione e alla pedagogia, consente di portare alla luce il nodo contraddittorio in cui si avviluppa la teoria adorniana.

Il fatto che gli organismi tematici vengano tratti da un serbatoio comune di formemi originari non implica infatti che essi siano necessariamente identici tra loro.

In fondo anche Adorno implicitamente lo riconosce e ammette che sia possibile trarre il diverso dall'identico, nella prima parte della proposizione.

Ciò che conta, infatti, non sono i singoli formemi che compongono le idee tematiche, ma l'identità musicale che sorge dalla loro diversa combinazione.

Anche ove il primo e secondo tema utilizzano addirittura lo stesso materiale ritmico e melodico, invertito di segno e trasposto su un diverso contesto tonale, come accade per esempio nel primo tempo dell'*Appassionata* e nell'*Allegro* della *Sonata* op. 2 n. 1, l'identità delle due idee musicali appare in tutta chiarezza all'ascolto e non viene mai posta in discussione.

Ciò che muta radicalmente e che tutela l'alterità dei diversi è infatti il carattere espressivo e la funzione «drammatica» che i due organismi tematici svolgono all'interno della forma complessiva.

Il «carattere» del tema non è dato tanto dal *materiale* di cui è composto ma dalla *forma* che esso viene ad acquisire in virtù della diversa composizione dei formemi originari.

Anche qualora, nel corso dello sviluppo, attraverso l'analisi del materiale e lo scontro motivico, tali formemi vengano svelati, non ci troviamo di fronte a un pensiero identificante, che nega le differenze, ma a un tipo di riflessione che invece esplora *la radice* di quelle stesse differenze.

Solo isolando le singole unità formemiche, ovvero le unità minime del materiale musicale che sono comuni ai diversi temi, è infatti possibile divenire consapevoli delle differenze costitutive dei vari elementi che ne traggono alimento.

Il concetto di formema a cui ci richiamiamo è stato in questi termini definito da Mario Gennari:

Il formema è un'unità.

Il formema è un'unità minima.

Il formema è un'unità minima di formazione.

Il formema è l'essenza della formazione e la sua forma *in nuce*⁹⁵⁶.

Gennari immagina per il futuro «la necessità di compiere uno sforzo epistemologico di ordine transdisciplinare, portando l'indagine scientifica intorno alla formazione dell'uomo a un livello più alto e unitario, più profondo e coeso, aggregando gli studi e le ricerche su questo tema all'interno di una scienza generale comparata dell'umano»⁹⁵⁷.

La convinzione dello studioso genovese è che «l'*eidōs* - che è idea, essenza e forma - della formazione umana» non possa esser soltanto studiato a partire dalle scienze pedagogiche ma vada piuttosto indagato «muovendo dalle pratiche della realtà in cui l'uomo dà forma a se stesso e dalle teorie della formazione concepite come esito di una ricerca comparata aperta a ogni area, settore e campo scientifico», all'interno di un quadro «multi-, inter- e trans-disciplinare», cui afferiscono tutte le forme della cultura⁹⁵⁸.

⁹⁵⁶ GENNARI, *Formema*, cit., p. 13.

⁹⁵⁷ Ivi, p. 90.

⁹⁵⁸ Ivi, p. 91.

Accogliendo questo invito al pensiero trasversale, è possibile notare come un germe motivico musicale presenti interessanti analogie con il concetto pedagogico di formema, inteso come unità autopoietica che «si forma da sé, in sé e di per sé» tramite un'autopoiesi regolata dal pensiero⁹⁵⁹.

Nella sua unità minima di formazione esso contiene, come le cellule musicali originarie, più «“caratteri” formemici capaci di incidere sulla formazione»⁹⁶⁰.

Al suo interno pulsa infatti una microstruttura composta da molteplici “caratteri” che si esplicano, in una «forma formante (che si forma)» e in una «forma formativa (che dà formazione)»⁹⁶¹.

È ciò che accade anche nel caso di formemi musicali, capaci di generare il diverso dal proprio interno poiché anche le unità minime del linguaggio musicale, oltre a un processo di genesi, possono svilupparsi internamente ed esternamente attraverso la trasformazione.

Ogni formema possiede infatti una dinamicità dialettica⁹⁶², è cioè un «trans-formema», in quanto «contiene in sé una carica di possibile trasformazione»⁹⁶³.

L'essenza del formema risiede nella sua forma⁹⁶⁴ e attraverso la libertà⁹⁶⁵ si attiva quella forza autocreativa che rende possibile la trasformazione dei formemi e della formazione.

L'aggregarsi di forme formemiche dà luogo alla *Bildung*⁹⁶⁶, articolata in una complessa struttura di reti formemiche.

Gennari distingue tra *Bildung* (formazione armoniosa ed equilibrata), *Umbildung* (formazione «positivamente trasformantesi»), *Halbbildung* (formazione «dimidiata, superficiale e disumanizzata»), *Unbildung* (formazione assente), *Ausbildung* (formazione intesa come «addestramento», che priva la *Bildung* della sua consistenza originaria)⁹⁶⁷.

Ricordiamo che anche Adorno si era interessato al problema della formazione, analizzato nella sua *Theorie der Halbbildung*.

L'*Halbbildung*, intesa come «formazione dimezzata, superficiale, banale e de-umanizzata»⁹⁶⁸, è una *Bildung* che «ha smarrito la propria essenza, la propria coscienza, la propria libertà di autodeterminazione e il proprio fondamento umanistico»⁹⁶⁹, rivelandosi come «onnipresenza dello spirito estraniato»⁹⁷⁰.

⁹⁵⁹ Ivi, p. 13.

⁹⁶⁰ Ivi, p. 14.

⁹⁶¹ Ivi, p. 17.

⁹⁶² Ivi, p. 16.

⁹⁶³ Ivi, p. 60.

⁹⁶⁴ Ivi, p. 75.

⁹⁶⁵ *Ibidem*.

⁹⁶⁶ Ivi, p. 39.

⁹⁶⁷ Ivi, p. 38.

⁹⁶⁸ G. SOLA, *La degenerazione della Bildung nella Halbbildung socializzata*, in TH. W. ADORNO, *Theorie der Halbbildung* (1959), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972, trad. it. *Teoria dell'Halbbildung*, a cura di G. Sola, Il Melangolo, Genova, 2011, p. 70.

⁹⁶⁹ Ivi, p. 72.

⁹⁷⁰ ADORNO, *Teoria dell'Halbbildung*, cit., p. 8.

Riflettere sulla *Bildung* attraverso l'analisi critica del suo specchio negativo costituito dalla *Halbbildung* consente di portare alla luce il nucleo fondativo della formazione che consiste nella libera capacità di autodeterminazione del soggetto⁹⁷¹.

Tale libertà, ricorda Gennari, rappresenta la condizione necessaria all'autopoiesi del formema ed è strettamente intrecciata al concetto di umanità che il formema racchiude in sé:

Il formema è l'essenza della formazione. La formazione è l'essenza del pensiero. Il pensiero è l'essenza dell'uomo. L'uomo è l'essenza dell'umano. L'umanità è l'essenza dell'umano. L'umano è l'essenza del formema⁹⁷².

Analogamente, il processo con cui il formema musicale, nel linguaggio di Beethoven, si trasforma, donando voce al diverso, componendo i caratteri che lo identificano, e diventa in seguito consapevole di tali diversità, decomponendo l'altro da sé nelle unità minime costitutive, incarna non una declinazione del pensiero totalizzante ma al contrario un esempio di sistema linguistico capace di dare voce al reciproco ascolto, assicurando a ogni elemento la libertà di essere e di essere lasciato essere.

L'unità originaria del formema non costituisce pertanto una conferma della presenza del principio identificante ma, al contrario, è condizione dell'esistenza stessa del diverso che si manifesta grazie all'azione compositiva esercitata dal pensiero.

La libertà, garanzia di alterità, non risiede infatti nel materiale ma nel pensiero che lo compone donandogli forma.

Anche Gennari osserva come il formema, per diventare ed essere tale, abbia bisogno del pensiero, che assicura energia alla sua forza formatrice. Attraverso la sua *metabolé*, i formemi entrano successivamente in relazione tra loro e possono creare una rete di relazioni reciproche⁹⁷³.

La libertà donata dal pensiero genera dunque una rete di possibilità, in quanto il pensiero rappresenta «l'intima realtà» dell'uomo, il quale «possiede la possibilità- (di sé) - in - essenza ed è l'essenza - (di sé) - in - possibilità»⁹⁷⁴.

Poiché ogni filosofia del pensiero sfocia sempre in una filosofia del discorso⁹⁷⁵, attraverso la riflessione sul linguaggio musicale e le sue forme possiamo cogliere le scelte che presiedono al pensiero compositivo beethoveniano.

Dall'analisi della rete delle relazioni formemiche emerge infatti, insieme al pensiero che ne costruisce la forma, il fondamento umano di cui sono espressione, la libertà della forza autopoietica e l'apertura al possibile, da cui si sprigionano l'orizzonte della speranza e la tensione utopica.

⁹⁷¹ SOLA, cit., p. 74.

⁹⁷² GENNARI, *Formema*, cit., p. 79.

⁹⁷³ Ivi, pp. 46-47.

⁹⁷⁴ ID., *Filosofia del pensiero*, Genova, Il Melangolo, 2007, p. 10.

⁹⁷⁵ ID., *Formema*, cit., p. 50.

Coda

«L'arcobaleno della speranza»

*Li volavamo, Diotima e io, vagavamo come rondini da una primavera del mondo all'altra,
attraverso l'ampia regione del sole e oltre, verso le altre isole del cielo,
verso le coste dorate di Sirio, nelle valli degli spiriti di Arturo...*
(F. HÖLDERLIN, *Hyperion*, volume I, Libro II, 675)

Vorremmo tornare ad Adorno, in questa fase conclusiva del nostro lavoro di ricerca, richiamandoci a una delle sue più importanti intuizioni, quella relativa alla speranza (*Hoffnung*) in Beethoven, tema molto caro al compositore.

In una lettera a Ries, Beethoven infatti scrive:

In questo frattempo il Cielo ha riversato su di me una non piccola porzione di dolori ma - un arcobaleno somigliante alla speranza sta ora spuntando⁹⁷⁶.

Alla *Hoffnung* fa cenno anche una lettera indirizzata a Bettina Brentano:

La speranza sostiene mezzo mondo e io per tutta la mia vita l'ho avuta compagna: altrimenti, cosa avrei potuto fare⁹⁷⁷?

Adorno considera quella della *Hoffnung* «la più alta categoria della metafisica di Beethoven»⁹⁷⁸ e le pagine dedicate alla speranza e alla tensione utopica svelano la tangenza con un tipo di pensiero analogico, eccentrico, non predeterminato e identificante, ma aperto, radiale, polifonico e poliparadigmatico, capace di lasciarsi sorprendere e di rinnovarsi in una continua palingenesi.

Si può cogliere, in questo nodo della riflessione adorniana, l'eco dell'influenza esercitata dalla lezione blochiana, in particolare dal *Geist der Utopie (Spirito dell'utopia)*, affinità riconosciuta più volte dallo stesso autore.

Lo testimonia in particolare un passo delle *Noten zur Literatur*:

Lo *Spirito dell'utopia* sembrava quasi scritto di mano di Nostradamus. Anche il nome di Bloch aveva quest'aura. Suonava cupo, come l'eco in un antico portone, esprime una minaccia soffocata come uno squillo di trombone, destava un'attesa di immensità che mi rese abbastanza rapidamente sospetta la filosofia che conobbi negli studi, perché insipida e al di sotto del suo stesso concetto (...). Per quanto confusamente un diciassettenne percepisca tali fenomeni, avevo la sensazione che qui la filosofia era sfuggita alla maledizione dell'ufficialità. (...)

Il libro, che era il primo di Bloch e gravido di tutto ciò che sarebbe venuto dopo, mi parve tutto una rivolta contro il rifiuto che si prolunga nel pensiero, fin all'interno del suo carattere puramente formale. Questo motivo, che precedeva tutto il contenuto teoretico, l'ho fatto talmente mio che ritengo di non avere mai scritto qualcosa che non se ne ricordasse, in maniera latente o manifesta⁹⁷⁹.

Il luogo privilegiato in cui si manifesta l'epifania della speranza è costituito dal linguaggio, hölderliniano ponte metafisico slanciato «verso le altre isole del cielo»⁹⁸⁰.

Nei paragrafi successivi accenniamo a una ricostruzione della fenomenologia della speranza beethoveniana quale appare nei frammenti adorniani dedicati al compositore e in alcuni passi della *Teoria estetica*.

⁹⁷⁶ BEETHOVEN, lettera a Ferdinand Ries del 26 settembre 1814, in ID., *Lettere*, cit., p. 524.

⁹⁷⁷ Ivi, lettera a Bettina Brentano dell'11 agosto 1810, p. 1507.

⁹⁷⁸ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 246.

⁹⁷⁹ TH. W. ADORNO, *Henkel, Krug and frühe Erfahrung*, in *Noten zur Literatur IV*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003, Vol. 11, pp. 556-566, trad. it. *Manico, brocca e prima esperienza*, a cura di E. De Angelis, in *Note per la letteratura*, 1961-1968, Einaudi, Torino, 2012, pp. 232-242.

⁹⁸⁰ HÖLDERLIN, *Hyperion*, cit., vol. I, libro II, v. 675, p. 265.

C.1 La speranza e l'inatteso

Il tratto peculiare della speranza, osserva Adorno, è che essa ci coglie di sorpresa.

A lungo desiderata e invocata, la sua stella giunge inattesa, come accade nel passaggio al re bemolle maggiore (bb. 70 e segg.) dell'*Adagio molto e mesto* del *Quartetto* op. 59 n. 1⁹⁸¹:

La trascendenza della forma in Beethoven è la rappresentazione - non l'espressione - della speranza (...). Dal punto di vista formale questo passaggio è apparentemente superfluo, cioè avviene dopo una specie di sezione che conduce alla ripresa. Dato che però non inizia la ripresa, si mostra che l'identità formale in certo qual modo è troppo scarsa e si mostra come autentica solo nel momento in cui ad essa, al reale, viene opposto il possibile al di fuori dell'identità. Il tema in re bemolle maggiore è nuovo, non è riducibile all'economia dell'unità motivica⁹⁸².

Nella *Teoria estetica* Adorno ritorna su questo passo sottolineando come «senza l'equilibrata eufonia del suono del quartetto», quindi senza l'apporto della componente sensibile, «il passaggio in re bemolle maggiore del movimento lento dell'op. 59 n. 1 di Beethoven non avrebbe la forza spirituale della consolazione»⁹⁸³.

Il «sigillo di verità» racchiuso in queste misure risiede nella loro «lontananza dal soggetto» e ciò assicura il tratto «autentico» del loro porsi⁹⁸⁴.

Il riferimento alla valenza metafisica della speranza viene richiamato anche nell'analisi della *Sonata* op. 81a (*Les Adieux*), che Adorno considera opera di «importanza suprema»⁹⁸⁵.

La modulazione al si maggiore di bb. 7-8 nel primo movimento (*Das Lebewohl*) costituisce secondo Adorno «una delle più grandiose allegorie della speranza in Beethoven, paragonabile solo al *Fidelio* (al quale appartiene tutta la sonata) e al grande passaggio nell'*Adagio* dell'op. 59 n. 1»⁹⁸⁶.

La trasformazione armonica dona infatti grande efficacia all'irrealtà della speranza, al suo «non essere»:

La speranza è sempre segreta per ché non «c'è» - è la categoria base della mistica e la più alta categoria della metafisica di Beethoven⁹⁸⁷.

In questa assenza si radica la vena utopica della speranza adorniana, in cui riverbera l'eco della lezione blochiana⁹⁸⁸, che interpreta la musica come l'arte più consona ad esprimere le inquietudini

⁹⁸¹ Sui quartetti per archi i Beethoven, cfr. W. KINDERMAN, *The String Quartets of Beethoven*, University of Illinois Press, Urbana Champaign, 2010.

⁹⁸² ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 23.

⁹⁸³ ID., *Teoria estetica*, cit., p. 462.

⁹⁸⁴ Ivi, p. 474.

⁹⁸⁵ ID., *Beethoven*, cit., p. 245.

⁹⁸⁶ Ivi, p. 246.

⁹⁸⁷ *Ibidem*.

⁹⁸⁸ In Bloch, l'oggetto dell'utopia è all'inizio «un'assenza, un "solido nulla", che rivela nella vita degli uomini il fatto che "qualcosa rimasto cavo"», ma è «proprio a un simile *vacuum* la speranza cerca di trovare un riempimento» (R. BODEI, *Introduzione a E. BLOCH, Das Prinzip Hoffnung* (1954-1959), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1959, trad. it. *Il principio speranza*, a cura di R. Bodei, Garzanti, Milano, 2005, p. XVIII).

sogettive e «l'unica via di accesso al mondo all'ermeneutica degli affetti, in particolare degli effetti di attesa»⁹⁸⁹, garanzia per accedere alla *Hoffnung*.

Analizzando la coda del primo movimento di *Les Adieux*, «uno dei passaggi più portentosi in Beethoven», Adorno si sofferma proprio sull'evocazione della speranza che svanisce:

Lo scontro armonico tra gli accordi dei corni, l'indescrivibile allontanarsi della carrozza con l'intervallo di quarta (l'eterno è strettamente legato proprio a questo aspetto del più effimero) e poi l'ultimissima chiusa, dove la speranza scompare come in un portone, una delle maggiori intenzioni teologiche di Beethoven, paragonabile solo a certi momenti di Bach⁹⁹⁰.

Beethoven, come Goethe, non neutralizza ma «secolarizza» la speranza e ne offre, grazie al linguaggio musicale, un'«immagine senza la menzogna della religione», un'immagine «senza immagini»⁹⁹¹, proiettata utopicamente al futuro, simile a «un cristallo, ma di futura libertà», a «una stella, ma come nuova terra» di cui parla Bloch⁹⁹².

C.2 Speranza e *humanitas*

Il trotto dei cavalli che si allontanano, nel finale del primo movimento della *Sonata* op. 81a (bb. 223 e segg.), non solo «garantisce la speranza più dei quattro vangeli»⁹⁹³ e «dice più sulla speranza del ritorno di quanto non sia divenuto manifesto alla riflessione generale sull'essenza del suono fugace-perdurante»⁹⁹⁴, ma anche rappresenta una delle più commoventi espressioni dell'addio e dell'*humanitas* che vi è connessa:

Oggi non c'è più esperienza dell'addio. Essa sta alla base dell'*humanitas*: presenza del non presente⁹⁹⁵.

Il sapere «volgersi indietro», nel congedarsi, è espressione di gratitudine, «una delle grandi categorie umane di Beethoven»⁹⁹⁶.

Ed è proprio l'«enigma»⁹⁹⁷ dell'*humanitas* (*Humanität*) come immagine dialettica» che Adorno si propone di sciogliere, nel volume su Beethoven⁹⁹⁸.

⁹⁸⁹ U. MARGIOTTA, *Musica e utopia in Ernst Bloch: indizi di una genealogia della formazione*, in *Musica e redenzione. Utopia della speranza nel pensiero musicale del Novecento*, L. MICHIELON (a cura di), «Ateneo Veneto», anno CXCIV, terza serie, 7/I, 2008, pp. 56-58. Cfr. su questo tema anche E. MATASSI, *Bloch e la musica*, Marte, Varese, 2001.

⁹⁹⁰ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 246.

⁹⁹¹ *Ibidem*.

⁹⁹² BLOCH, *Il principio speranza*, cit., p. 1276.

⁹⁹³ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 245.

⁹⁹⁴ ID., *Teoria estetica*, cit., p. 600.

⁹⁹⁵ ID., *Beethoven*, cit., p. 247.

⁹⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁹⁷ Fin da dissertazione del '31, la filosofia è concepita da Adorno come esercizio ermeneutico, in grado di sciogliere gli enigmi della storia condensata in immagini dialettiche (cfr. ID., *Gesammelte Schriften*, vol. 1, cit., pp. 325 e segg.)

⁹⁹⁸ ID., *Beethoven*, cit., p. 12

Una *Humanität* essenzialmente pratica, frutto di «umanesimo reale»⁹⁹⁹:

L'elemento della prassi in Beethoven. In lui *humanitas* significa che ti devi comportare come si comporta questa musica. Istruzioni per una vita attiva, operosa, di rinuncia ma mai limitata, e solidale. A questo riguardo «(la musica) deve suscitare il fuoco dell'anima»¹⁰⁰⁰.

L'elemento della prassi richiama la filosofia morale kantiana¹⁰⁰¹ e il fondamentale tema anche schilleriano della libertà¹⁰⁰².

L'*humanitas* dell'uomo totale (il *Ganzmensch* schilleriano) si sviluppa infatti grazie alla libertà di un «cuore» (*Herz*) esteticamente educato, la cui irripetibile originalità rappresenta il fondamento per l'ideale di una fratellanza universale così tenacemente perseguito da Beethoven¹⁰⁰³.

Nell'*Inno alla gioia* (*An die Freude*) Beethoven si incontra così con Kant attraverso Schiller, mettendo in musica il principio kantiano della ragion pratica¹⁰⁰⁴.

La tensione verso l'Assoluto, che in Beethoven coincide con la dimensione del divino, rappresenta il motore primo della *Bildung*, intesa come infinito processo di avvicinamento a una perfezione umana e artistica ideale.

⁹⁹⁹ Ivi, p. 51. Marx ed Engels, nella *Sacra famiglia*, contrappongono l'umanesimo reale a quello speculativo»che pone al posto dell'uomo reale individuale l'autocoscienza o lo spirito» (K. MARX-F. ENGELS, *Werke*, Berlin, Dietz Verlag, 1957, trad. it. in *Opere*, IV (1844-1845), Editori riuniti, Roma, 1972, p. 5).

¹⁰⁰⁰ ADORNO, *Beethoven*, cit., pp. 12-13.

¹⁰⁰¹ Sull'influsso esercitato dalla filosofia di Kant su Beethoven, cfr. E. FUBINI, *Beethoven tra Kant e Hegel*, in *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, EUT, Trieste, 2018, pp. 13-22.

¹⁰⁰² Riguardo all'influenza esercitata dall'estetica schilleriana su Beethoven, cfr. W. KINDERMAN, *Beethoven*, University of California Press, Berkeley, 1995.

¹⁰⁰³ Sul rapporto tra l'umanesimo e la germanicità di Beethoven, cfr. R. MARTINELLI, *Musica e humanitas. Hegel e il Beethoven di Adorno*, in *Die Klage des Ideellen*, cit., pp. 77-88. Riguardo all'ispirazione massonica dell'*Inno alla gioia*, cfr. d' HONDT: «È lo stesso Schiller che compone l'*Inno alla gioia* (musicato, dopo tanti altri, dal massone Beethoven) su invito del massone Kröner, in vista della sua utilizzazione come cantico destinato alle cerimonie interne alle logge» (J. d' HONDT, *Hegel in seiner Zeit*, Akademie Verlag, Berlin, 1973, p. 242). Sul rapporto tra musica e massoneria nell'*Inno alla gioia* della *Nona Sinfonia*, cfr. A. BASSO, *L'invenzione della gioia. musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano, 1994, pp. 421-448.

¹⁰⁰⁴ Cfr. l'aforisma del 1930 in ADORNO, *Gesammelte Schriften*, vol. 16, cit., p 271.

C.3 «Speranza-stella» e il ruolo dell'estetica

La «speranza-stella», binomio poetico che si ispira a un passo delle Affinità elettive di Goethe¹⁰⁰⁵, su cui Benjamin si soffermerà ampiamente¹⁰⁰⁶, rappresenta la luce che illumina questo cammino e guida nell'infinito percorso auto-formativo.

Alla *Hoffnung*, «chiave per l'immagine dell'*humanitas*», si ispira la celebre aria di Leonore nel *Fidelio* (Atto I, scena VI, n. 9):

Komm, Hoffnung, laß den letzten Stern
der Müden nicht erleichen;
o komm, erbell,
erhell mein Ziel, sei's noch so fern,
die Liebe, sie wird' s erreichen
Ich folg dem innern Triebe, ich wanke nicht,
mich stärkt die Pflicht
der treuen Gattenliebe!
O du, für den ich alles trug, könnt ich zur Stelle dringen,
wo Bosheit dich in Fesseln schlug, und süßen Trost dir bringen! ¹⁰⁰⁷

Ancora il tema della speranza viene richiamato nella *Teoria estetica* a proposito della seconda idea dell'*Adagio* della *Sonata* op. 31 n. 2 (*La Tempesta*)¹⁰⁰⁸:

Varie battute di Beethoven suonano come la frase delle *Affinità elettive*: «Come una stella la speranza cadde quaggiù dal cielo»; è il caso del movimento lento della *Sonata* in re minore op. 31 n.2. Si deve

¹⁰⁰⁵ Nel momento in cui Ottilia e Edoardo finalmente si abbracciano, Goethe annota: «Come una stella cadente, la speranza passò sulle loro teste. Credettero, delirando, di appartenersi; per la prima volta si baciarono apertamente, liberamente, e si staccarono con uno sforzo doloroso», in J. W. GOETHE, *Die Wahlverwandschaften* (1809), trad. it. *Le affinità elettive*, a cura di A. Vigliani, ed. Oscar Mondadori, Milano, 1990, p. 753.

¹⁰⁰⁶ «Elpis rimane l'ultima delle parole orfiche: alla certezza della benedizione, che gli amanti raccolgono nella novella, corrisponde la speranza nella redenzione, che nutriamo per tutti i nostri morti. essa è al sola giustificazione della fede nell'immortalità, che non può mai accendersi alla propria esistenza. Ma proprio in nome di questa speranza sono fuori luogo quei momenti mistici e cristiani che si sono inseriti alla fine - del tutto diversamente che nei romantici - nel tentativo di nobilitare il fondo mitico della vicenda. Non questo spirito nazareno, ma il simbolo della stella cadente sopra le teste degli amanti, è la forma espressiva adeguata di ciò che nell'opera è mistero nel senso proprio del termine. Il mistero è, nel drammatico, il momento in cui esso emerge, dall'ambito della lingua che gli è propria, in un ambito superiore e inaccessibile ad essa. Esso non può mai esprimersi a parole, ma unicamente e solo nella rappresentazione, ed è il "drammatico" per eccellenza», in W. BENJAMIN, *Goethes Verwandtschaften*, trad. it. *Le Affinità elettive di Goethe*, cit., p. 242.

¹⁰⁰⁷ Vieni, speranza, non far impallidire l'ultima stella a me affranta;

oh vieni,

illumina la mia meta, pur sì lontana, l'amore la raggiungerà.

Seguo l'interno impulso,

io non vacillo:

mi dà forza il dovere

d'un fedele amore di sposa!

Oh tu, per cui tutto ho sopportato, potessi io penetrare fin là

dove la malvagità ti tiene in catene, e portarti dolce conforto!

(L. V. BEETHOVEN, *Fidelio*, Libretto di Joseph Ferdinand Sonnleithner e Georg Friedrich Treitschke, trad. it. a cura di O. Cescatti)

¹⁰⁰⁸ Per un approfondimento sul concetto di tema nella *Tempesta* e un'analisi dettagliata dell'*Adagio*, cfr. SCHMALFELDT, *In the Process of Becoming*, cap. 2, in particolare *Dahlhaus and the "Tempest" Sonata*, cit., p. 65 e segg.

semplicemente suonare il brano nel contesto del movimento e soltanto nel contesto, per sentire in che misura esso debba alla struttura generale il suo aspetto incommensurabile che eclissa tutta la struttura. Quel brano diventa qualcosa di inaudito perché la sua espressione, attraverso la concentrazione di una melodia cantabile, in sé umanizzata, s'innalza su ciò che precede. Quel brano si individua in relazione alla totalità e attraversando questa; è tanto suo prodotto quanto sua sospensione. Anche la totalità, l'essere le opere d'arte contesture prive di lacune, non è una categoria conclusiva. Irrinunciabile rispetto alla percezione regressivo-atomistica, la totalità si relativizza poiché la sua forza si dimostra solamente nel singolo elemento dentro cui manda i suoi raggi¹⁰⁰⁹.

L'attacco di questo tema «appartiene al regno del travolgente» e in esso si manifesta «lo spirito della musica di Beethoven».

Tale *Geist* prende il volto della speranza, «con un carattere di autenticità che tocca la musica, una realtà estetica che appare al tempo stesso al di là dell'apparenza estetica»¹⁰¹⁰.

Questo «al di là di ciò che appare rispetto alla sua apparenza» è ciò che costituisce «il contenuto di verità estetica», ovvero «ciò che nell'apparenza non è apparenza»¹⁰¹¹.

Adorno ricostruisce dettagliatamente la struttura all'interno del quale avviene tale epifania.

La prima idea, composta come un «mosaico artistico» di forme contrastanti, dispone all'attesa di un evento rivelatorio.

Esso si manifesta con il secondo tema la cui potenza espressiva, che insieme «concilia e promette», non sarebbe pari se non fosse stata preparata dal contesto precedente («ciò che trascende non c'è senza ciò che esso trascende»¹⁰¹²).

Il contenuto di verità è espresso dalla mediazione estetica attraverso i mezzi tecnici più adeguati; non sta al di fuori di tale mediazione ma non è nemmeno immanente a essa ed è raggiungibile solo attraverso «la conoscenza della tecnica» che conduce all'«oggettività della cosa stessa»¹⁰¹³.

In tale oggettività consiste «lo spirito delle opere d'arte» che non coincide con ciò che esse vogliono ma con il loro «contenuto di verità»¹⁰¹⁴.

Il compito dell'estetica è quello di «disegnare la topografia di quei momenti»¹⁰¹⁵, rendendo conto delle «figure micrologiche».

Qualora infatti la filosofia «volesse mettere al bando il mistero che c'è nell'arte, le tornerebbe in mano un niente, tautologie, al massimo caratteristiche formali da cui evapora proprio l'essenza usurpata dall' "habitus" del linguaggio e dalla preoccupazione dell'origine»¹⁰¹⁶.

Comprendere esteticamente Beethoven, pertanto, significa attuare quella che la *Teoria estetica* chiama la «seconda riflessione», la quale «afferra il modo di procedere, coglie il linguaggio dell'opera d'arte nel senso più ampio, ma mira alla cecità». L'oscurità dell'opera d'arte va infatti «interpretata e non sostituita con la chiarezza del senso»¹⁰¹⁷.

¹⁰⁰⁹ ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 315.

¹⁰¹⁰ ID., *Beethoven*, cit., p. 242.

¹⁰¹¹ Ivi, p. 242.

¹⁰¹² *Ibidem*.

¹⁰¹³ *Ibidem*.

¹⁰¹⁴ ID., *Teoria estetica*, cit., p. 475. Il contenuto di verità delle opere d'arte è collegato con la sua funzione di protesta contro la violenza esercitata dal pensiero identificante: «Il *pathos* dell'arte è precisamente in questo: che essa, proprio ritirandosi nell'immaginazione, dà la sua parte alla strapotenza della realtà, ma non si rassegna all'adattamento, e non prolunga la violenza dell'esterno nella deformazione dell'interno» (ID., *Minima Moralia*, cit., p. 207).

¹⁰¹⁵ ID., *Beethoven*, cit., p. 242.

¹⁰¹⁶ ID., *Teoria estetica*, cit., p. 600.

¹⁰¹⁷ Ivi, p. 47.

In tale processo ermeneutico, il concetto rappresenta non solo una «calamità», in quanto potenzialmente può profanare e annullare il mistero inviolabile dell'opera, ma anche la «possibilità» stessa di decifrare il contesto di problemi in cui consiste l'opera, senza ambire a una loro risoluzione¹⁰¹⁸.

Dal momento che la dimensione enigmatica dell'arte si articola infatti «nelle costellazioni di ciascuna opera» in virtù dei rispettivi procedimenti tecnici, l'immediatezza del prodotto estetico è essa stessa «mediata» e pertanto «ha un'affinità elettiva coi concetti»¹⁰¹⁹.

Applicando allora la «seconda riflessione» all'interpretazione della forma beethoveniana è possibile coglierla «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»¹⁰²⁰.

La natura della forma beethoveniana si rivela cioè «critica, non autoritaria come la filosofia hegeliana», sicché la «parvenza sensibile dell'Idea», osserva Sara Zurletti, non è offerta in Beethoven dall'immanenza della forma, «ma solo promessa dal suo dispiegamento»¹⁰²¹.

Anche se ascoltando Beethoven si può avere l'impressione che la coerenza del suo linguaggio rifletta il pan-logismo di Hegel, in realtà la forma delle sue opere «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»¹⁰²².

Sacrificando «l'idea di immanenza dello Spirito nel musicale» e rifiutando «l'idea di conciliazione propria alla forma artistica (lo Spirituale che si fa interamente sensibile)», essa evoca «qualcosa che ancora non è stato raggiunto, e forse non lo sarà mai»¹⁰²³.

La musica di Beethoven «è la filosofia hegeliana», ma nel contempo è «più autentica», poiché in essa vi è la convinzione «che l'autoproduzione della società come una società identica non è sufficiente, anzi è falsa».

L'identità logica «come immanenza della forma prodotta ed estetica» viene cioè allo stesso tempo costituita e criticata da Beethoven e il sigillo della sua verità nella musica beethoveniana è costruito dalla sua sospensione, dalla «trascendenza verso la forma, attraverso la quale la forma raggiunge il suo proprio significato». La trascendenza della forma in Beethoven costituisce infatti «la rappresentazione - non l'espressione - della speranza»¹⁰²⁴.

¹⁰¹⁸ Ivi, p. 601.

¹⁰¹⁹ Ivi, 600- 601.

¹⁰²⁰ S. ZURLETTI, *Lo statuto del sensibile in Hegel e l'eccezione beethoveniana*, in *Die Klage des Ideellen*, cit., p. 111.

¹⁰²¹ *Ibidem*.

¹⁰²² Ivi, p. 112.

¹⁰²³ *Ibidem*.

¹⁰²⁴ ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 23.

Dalla trascendenza della forma traspare l'«aspetto teologico» del linguaggio sonoro, segretamente connesso al tratto redentivo che Benjamin attribuisce alla musica¹⁰²⁵:

Ciò che la musica dice è, in quanto appare, determinato e nel contempo nascosto. La sua idea è la forma nel nome divino. È preghiera demitizzata, liberata della magia dell'effetto; il tentativo quanto mai vano di pronunciare il nome stesso senza comunicare significati¹⁰²⁶.

Riecheggiano memorie blochiane, in questo invito a considerare la trascendenza della forma.

In *Geist der Utopie* Bloch definisce infatti il suono come qualcosa che «trae al di là», «un albeggiare», «una conoscenza ancora inconscia» di qualcosa «che avviene nel futuro»¹⁰²⁷.

Solo il suono, «questo enigma della sensibilità», «è abbastanza vuoto di mondo ed è sufficientemente fenomenico per il *finis*, per ritornare - come la parola *metafisica* - come ultimo momento materiale di compimento del percepirsi mistico»¹⁰²⁸.

Quanto più il suono «penetra in sé senza distrarsi», tanto più da esso scaturisce «il silenzio originario».

Poco per volta «alla musica, miracolosa e trasparente arte che supera il sepolcro e la fine di questo mondo, riesce di dare la prima disposizione dell'immagine divina, di nominare tutto diversamente il nome di Dio, quel nome perduto e non mai trovato»¹⁰²⁹.

Lo stesso Adorno auspica nella *Dialettica Negativa* un linguaggio fatto di nomi che «non imprigionano categorialmente la cosa», anche a scapito della funzione conoscitiva a essi attribuita¹⁰³⁰.

La speranza del nome passa attraverso le costellazioni di concetti¹⁰³¹ che aprono gli oggetti del pensiero alla possibilità.

Tale tensione metafisica, «secolarizzazione della teologia nel concetto», conserva come proprio tratto caratterizzante un forte legame con l'*humanitas*:

¹⁰²⁵ Sulla connessione tra musica e redenzione in Benjamin, cfr. E. MATASSI, *Musica e redenzione nel W. Benjamin delle Affinità elettive goethiane*, in L. MICHIELON (a cura di) *Musica e redenzione. Utopia della speranza nel pensiero musicale del Novecento*, «Ateneo Veneto», anno CXCIV, terza serie, 7/I (2008), pp. 69-82.

Sul rapporto tra Benjamin, la redenzione e la categoria utopica della religione, cfr. G. SCHOLEM: «Benjamin, nella sua successiva conversione al materialismo storico, di tali due categorie, la rivelazione e la redenzione, ha esplicitamente serbato per sé solo la seconda, ma non la prima: sebbene essa fosse strettamente connessa con la sostanza più intima del suo metodo, cioè col commento di grandi e autorevoli testi. In questo processo di trasformazione del suo pensiero la rivelazione è scomparsa, ovvero - come sono indotto a sospettare - piuttosto soltanto sottaciuta, in quanto ritenuta ormai vera e propria sapienza esoterica. L'imperioso rilievo con cui egli, fino all'ultimo ancora, fa ricorso alla categoria utopica della religione, alla redenzione e all'idea messianica, mentre scompare la categoria esistenziale (meglio, forse, sostanziale) di essa, è certo dovuto alla sua - vorrei dire - teologia materialistica» (G. SCHOLEM *Walter Benjamin*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1968, trad. it. *Walter Benjamin*, a cura di M. T. Mandatari, Adelphi, Milano, 2007, p. 105).

¹⁰²⁶ TH.W. ADORNO, *Fragmente über Musik und Sprache* (1956), in ID., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Gesammelte Schriften, vol. 16, p. 252.

¹⁰²⁷ E. BLOCH, *Geist der Utopie* (1918), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964, trad. it. *Spirito dell'utopia*, a cura di F. Coppelotti, RCS Libri Sansoni, Milano, 2004, p.183.

¹⁰²⁸ Ivi, p. 184.

¹⁰²⁹ Ivi, p. 198.

¹⁰³⁰ ADORNO, *Dialettica negativa*, cit., p. 46.

¹⁰³¹ Ivi, p. 47.

Ogni espressione di speranza che proviene dalle grandi opere d'arte, perfino nell'epoca del loro ammutolire più potentemente che dai testi metafisici tradizionali, è configurata con l'espressione dell'umano. Mai così univocamente come negli attimi beethoveniani¹⁰³².

In queste feritoie, che mettono a nudo la speculazione adorniana, balza dall'ombra l'immagine autentica di Beethoven che la struttura dialettica del pensiero critico può solo evocare, ma mai definire.

Attraverso tale grimaldello la musica di Beethoven si libera da ogni costrizione concettuale eteronoma per reimmergersi nel contesto culturale che l'ha generata, lasciando vibrare tutto lo spessore elpidico e umano di cui si nutre, radicato nell'utopia della *Bildung* neumanistica.

¹⁰³² Ivi, p. 359.

Bibliografia

Opere di TH.W. ADORNO

- a) *Gesammelte Schriften in 20 Bände*, hrsg. von R. Tiedemann, G. Adorno, S. Buck-Morss, K. Schultz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- b) *Nachgelassenen Schriften Abteilung I. Fragment gebliebene Schriften*, hrsg. von Th.W. Adorno Archiv, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993-2006.
- c) *Nachgelassenen Schriften Abteilung IV. Vorlesungen*, hrsg. von Th.W. Adorno Archiv, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993-2009.

Carteggi

Briefe und Briefwechsel, hrsg. von Th.W. Adorno Archiv, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994-2009.

ADORNO-BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, in *Briefe und Briefwechsel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., I, 1994.

ADORNO-BERG, *Briefwechsel 1925-1935*, hrsg. von H. Lonitz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1997, trad. it. "Sii fedele". *Corrispondenza 1925-1935 di Th. W. Adorno e A. Berg*, a cura di R. Di Vanni, Archinto, Milano, 2016.

ADORNO-MANN, *Briefwechsel 1943-1955*, a cura di C. Gödde e T. Sprecher, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, trad. it. *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*, a cura di C. Mainoldi, Archinto, Milano, 2003.

KRENEK E. - ADORNO TH. W., *Briefwechsel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.

Opere di Adorno che sono state consultate

Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Anton von Webern, in *Klangfiguren*, *Musikalische Schriften I*, *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Anton von Webern, in *Impromptus*, *Gesammelte Schriften*, vol. 17, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

A social Critique of Radio Music, in «Kanyon Review», VII, 2, 1945.

Ästhetische Theorie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 7, 2003.

Bach gegen seine Liebhaber verteidigt, in *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, vol. 10, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003.

Beethoven. Philosophie der Musik, *Gesammelte Schriften*, vol. 12, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993.

Das Altern der neuen Musik, 1955, in *Dissonanzen*, Göttingen, 1958, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 14, Suhrkamp Verlag, Frankfurt Am Main, 2003.

Der Getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 1963.

Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer, in «*Neue Deutsche Hefte*» (1964), n. 101; ripubblicato in *Noten zur Literatur III*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1965.

Dialektik der Aufklärung (HORKHEIMER M.-ADORNO Th.W.), Querido Verlag, Amsterdam, 1947.

Die Aktualität der Philosophie, in «*Frankfurter Zeitung*», 7 maggio 1931, LXXXV, poi pubblicato nel vol. 18 dei *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik, in «*Musikalische Schriften I*», *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Die Idee der Naturgeschichte, in *Gesammelte Schriften*, vol.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973.

Dissonanzen, in *Gesammelte Schriften*, vol. 14, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Drei Studien zu Hegel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 5, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf teoretische Vorlesungen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 14, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit, in «*Die neue Schaubühne*», 2 (1920), Heft 9.

Form der neuen Musik, in *Gesammelte Schriften*, volume 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Fragmente über Musik und Sprache (1956), in ID., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Frankfurter Adorno Blätter, Band VII, hrsg. von R. Tiedemann, edition text + kritik, München, 2001.

Henkel, Krug and frühe Erfahrung, in *Noten zur Literatur IV*, in *Gesammelte Schriften*, Vol. 11, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003, pp. 556-566.

Impromptus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1968, ora in *Gesammelte Schriften*, Vol. 17, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962, ora in *Gesammelte Schriften*, Vol. 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Klangfiguren, in *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Komposition für den Film, EISLER H.- ADORNO Th. W., Roger&Bernhard, München, 1969.

Mahler. Eine musikalische Physiognomik in *Gesammelte Schriften*, vol. 13, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Minima Moralia, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1951, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 4, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Musik und Technik, in *Klangfiguren*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Negative Dialektik, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 6, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

Noten zur Literatur III, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1965, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 11, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 10, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

On popular music, in «*Studies in Philosophy and Social Science*», IX, 1, New York, Institute of Social Research, 1941.

Philosophie der neuen Musik, Tübingen 1947, Frankfurt am Main 1975, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft, *Gesammelte Schriften*, vol. 10, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003.

Quasi una fantasia, in *Musikalische Schriften II*, *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Reaktion und Fortschritt, in «Anbruch», XII, (1930), n. 6, pp. 191-195; ripubblicato in *Moments Musicaux*, e in *E. Krenek-Th. W. Adorno, Briefwechsel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.

Reflexionen über Musikkritik (1967), in *Gesammelte Schriften*, vol. 19, *Musikalischen Schriften VI*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1984.

Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron, in *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003.

Schubert, in «*Die Musik*», XXI 81928), n. 1; ripubblicato in *Moments Musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928 bis 1962*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 17, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Scientific Experiences of a European Scholar in America, in «*Perspectives in American History*», Harvard University, vol. II (1968); trad. tedesca *Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika*, in «*Neue deutsche Hefte*», XVI (1969), n. 2.

Stravinskij. Ein dialektisches Bild, testo preparato per una trasmissione allo Hessischer Rundfunk, pubblicato in *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

The Radio Symphony. An experiment in Theory, in «*Radio Research 1941*», New York, 1941, pp. 110-139.

Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen, 1956, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 14, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Über die musikalische Verwendung des Radios, in *Der Getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 1963.

Über Tradition, in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967.

Über Walter Benjamin, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970.

Vers une musique informelle, in *Quasi una fantasia*, *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

Versuch über Wagner, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1952, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 13, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

Wagners Aktualität, in *275 Jahre Theater in Braunschweig. Geschichte und Wirkung*, J.H.Meyer, Braunschweig 1965, poi in *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003.

Zeitlose Mode. Zum jazz, in *Prismen. Kulturkritik und Gesellacshaft*, Suhrkamp Verlag, Berlin-Frankfurt a. M., 1955.

Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, I.2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 2001.

Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in «Zeitschrift für Sozialforschung», I, n. 1-2, pp. 103-124 e n. 3, pp. 356-378.

Zur Metakritik der Erkenntnistheorie-Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomie, Gesammelte Schriften, vol. 5, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003.

Zweite Nachtmusik, in Gesammelte Schriften, vol. 18, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003.

Traduzioni italiane

Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, Verlag Elisabeth Lafite, Wien 1968, ora in Gesammelte Schriften, vol. 16, trad.it., *Alban Berg. Il Maestro del minimo passaggio*, Feltrinelli, Milano, 1983.

Anton von Webern, in *Klangfiguren*, cit., trad. it. *Anton von Webern*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, trad.it. a cura di A.Arbo- G. Taglietti- M. Garda- G. Borio, Einaudi, Torino, 2004, pp. 133-148.

A social Critique of Radio Music, in «Kanyon Review», VII, 2, 1945, trad. it. *Una critica sociale della musica radiofonica*, a cura di M. Santoro, in «Studi culturali», a. I, n. 1, giugno 2004, pp. 109-122.

Ästhetische Theorie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1970, ora in Gesammelte Schriften, vol. 7, 2003; trad. it. *Teoria estetica*, a cura di E. De Angelis, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1977.

Bach gegen seine Liebhaber verteidigt, in *Prismen, Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Gesammelte Schriften, vol. 10, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003, trad. it. *Bach difeso contro i suoi ammiratori*, a cura di E. Filippini, in *Prismi*, Einaudi, Torino, 2018, pp. 129-143.

Beethoven. Philosophie der Musik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993, trad.it. *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di L. Lamberti, Einaudi, Torino, 2001.

Das Altern der neuen Musik, 1955, in *Dissonanzen*, Göttingen 1958, ora in Gesammelte Schriften, vol.14; trad. it. *Invecchiamento della musica moderna*, a cura di G. Manzoni, in *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 155- 186.

Der getreue Korrepetitor, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963, trad.it. *Il Fido Maestro sostituto*, a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 1969.

Dialektik der Aufklärung (HORKHEIMER M.-ADORNO Th.W.), Querido Verlag, Amsterdam, 1947, trad. it. di L. Vinci, *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966.

Dialettica e positivismo in sociologia, Einaudi, Torino, 1972.

Die Aktualität der Philosophie, in «Frankfurter Zeitung», 7 maggio 1931, LXXXV, poi pubblicato in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, vol. 18, trad. it. *L'attualità della filosofia*, in «Utopia», III (1973), pp. 3-11.

Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik, in «Musikalische Schriften I», *Gesammelte Schriften*, vol. 16, trad. it. *La funzione del contrappunto nella nuova musica*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, trad.it. a cura di A.Arbo- G. Taglietti- M. Garda- G. Borio, Einaudi, Torino, 2004.

Die Idee der Naturgeschichte, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, trad. it. *L'idea di storia naturale*, a cura di F. Porcarelli, in «Il cannocchiale», II (1977), 1-2, pp. 91-109.

Dissonanzen, Göttingen 1958, ora in *Gesammelte Schriften*, vol.14; trad.it. *Dissonanze*, a cura di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano, 1990.

Drei Studien zu Hegel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963, trad. it. *Tre Studi su Hegel*, a cura di F. Serra, Il Mulino, Bologna, 2014.

Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf teoretische Vorlesungen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1962, trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 2002.

Henkel, Krug and frühe Erfahrung, in *Noten zur Literatur IV*, in *Gesammelte Schriften*, Vol. 11, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, pp. 556-566, trad. it. *Manico, brocca e prima esperienza*, a cura di E. De Angelis, in *Note per la letteratura*, 1961-1968, Einaudi, Torino, 2012.

Il saggio come forma, in *Note per la letteratura*, Vol. I, trad. it. di E. de Angelis et al., 2 voll., Einaudi, Torino, 2012.

Impromptus, Frankfurt am Main 1968, ora in *Gesammelte Schriften*, Vol. 17, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, trad.it. *Impromptus*, a cura di C. Mainoldi, Feltrinelli, Milano, 1973.

Kierkegaard, Konstruktion des Ästhetischen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962, trad.it. di A. Burger Cori, *Kierkegaard, la costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano, 1983.

Komposition für den Film, EISLER H.- ADORNO Th. W., Roger&Bernhard, München, 1969, trad. it. *La musica per film*, introduzione di M.Mila, Newton Compton, Roma, 1975.

Mahler. Eine musikalische Physiognomik in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, vol. 13, trad. it. *Mahler. Una fisiognomica musicale*, a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 1966.

Minima Moralia, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1951, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 4,

Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003; trad.it. a cura di R. Solmi, *Minima Moralia*, Einaudi, Torino, 1954.

Musik und Technik, in *Klangfiguren*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003, trad. it. *Musica e tecnica*, a cura di G. Borio, in *Immagini dialettiche*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 217-234.

Musikalisches Schriften I-III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1968, trad.it. a cura di A.Arbo-G. Taglietti- M. Garda- G. Borio, *Immagini dialettiche*, Einaudi, Torino, 2004.

Negative Dialektik, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966, ora in *Gesammelte Schriften*, Band 6, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, trad. it. *Dialettica negativa*, a cura di C.A. Donolo, Einaudi, Torino, 1970.

Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967, trad. it. *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, a cura di R. Masiero, Feltrinelli, Milano, 1979.

On popular music, in «*Studies in Philosophy and Social Science*», IX, 1, New York, Institute of Social Research, 1941, pp. 17-48, trad. it. *Sulla popular music*, a cura di M. Santoro, Armando, Roma, 2005.

Philosophie der neuen Musik, Tübingen 1947, Frankfurt am Main 1975, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, trad.it. di G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 1959.

Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft, *Gesammelte Schriften*, vol. 10, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003, trad. it. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1973.

Profilo di W. Benjamin, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1973.

Reflexionen über Musikkritik (1967), in *Gesammelte Schriften*, vol. 19, *Musikalischen Schriften VI*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1984, trad. it. *Riflessioni sulla critica musicale*, a cura di M. Buovolo Ullrich, in V. CUOMO (a cura di), *Th. W. Adorno. La musica, i media e la critica*, Tempo lungo, Napoli, 2002.

Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003, trad. it. *Frammento sacrale*, a cura di G. Serra, in «*Lo spettatore musicale*», gennaio-febbraio 1971, pp. 2-12.

Schubert, in «*Die Musik*», XXI 81928), n. 1; ripubblicato in *Moments Musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928 bis 1962*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964, ora in *Gesammelte Schriften*, vol. 17, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003; trad. it. *Schubert* a cura di G. Serra in «*Lo spettatore musicale*», luglio-agosto 1969.

Stichworte. Kritische Modelle, trad. it. *Parole chiave. Modelli critici*, con un saggio introduttivo di T. Perlini, SugarCo Edizioni, Milano, 1974.

Stravinskij. Ein dialektisches Bild, testo preparato per una trasmissione allo Hessischer Rundfunk, pubblicato in *Quasi una fantasia*, in *Musikalische Schriften II*, Gesammelte Schriften, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003, trad. it. *Stravinskij. Un'immagine dialettica*, a cura di M. Garda, in *Immagini dialettiche*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 149-174.

Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen, 1956, trad. it. *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, a cura di G. Manzoni, in *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano, 1990.

Über die musikalische Verwendung des Radios, in *Der Getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 1963, trad. it. *Impiego musicale della radio in Il fido Maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 1982.

Über Tradition, in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967., trad. it. *Sulla tradizione*, a cura di E. Franchetti, in *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, a cura di R. Masiero, Feltrinelli, Milano, 1979, pp. 27-39.

Vers une musique informelle, in *Quasi una fantasia*, Gesammelte Schriften, vol. 16, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, pp. 493-540, trad. it. *Verso una musica informale*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Einaudi, Torino, 2004.

Versuch über Wagner, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1952, trad. it. *Wagner*, a cura di M. Bortolotto, Einaudi, Torino, 1966.

Wagners Aktualität, in *275 Jahre Theater in Braunschweig. Geschichte und Wirkung*, J.H.Meyer, Braunschweig 1965, poi in Gesammelte Schriften, vol. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003, trad. it. *Attualità di Wagner*, a cura di G.Taglietti, in *Immagini dialettiche*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 57-76.

Zeitlose Mode. Zum jazz, in *Prismen. Kulturkritik und Gesellacshaft*, Suhrkamp Verlag, Berlin-Frankfurt a. M., 1955, trad. it. *Moda senza tempo. Sul jazz*, a cura di E. Filippini, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1973.

Zur Metakritik der Erkenntnistheorie-Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomie, Suhrkamp, Frankfurt a. M, 2003, trad. it. *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, Mimesis, Milano-Udine, 2004.

Studi su Th.W. Adorno

AA.VV., *Adorno in seinen musikalischen Schriften*, in «Studien zur Musik», 2, 1987.

ARBO A., *Dialettica della musica. Saggio su Adorno*, Guerini, Milano, 1991.

ARNOLD H.L., (hrsg.), *Th.W. Adorno*, «Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur», Sonderband, edition text+kritik, München, 1983.

BARZAGHI M., *Dialettica e materialismo in Adorno*, Bulzoni Editore, Roma 1982.

BAUMAN C., *Adorno, Hegel, and the Concrete Universal*, in «Philosophy & Social Criticism», Vol. 37 n. 1, 2011, pp. 73-94.

BEDESCHI G., *Introduzione a La Scuola di Francoforte*, Laterza, Roma-Bari, 2002.

BELLINI S., *Lo stile come forma del pensiero. Esperimenti della forma breve in Nietzsche e Adorno*, in AA.VV., *Nietzsche scrittore, Saggi di estetica, narratologia, etica*, a cura di G. Pelloni e C. Zittel, Ets, Pisa, 2017.

BOISSIÈR A., *Adorno: la vérité de la musique moderne*, Septentrion, Paris, 1999.

BORIO G., *Analisi ed esecuzione: note sulla teoria dell'interpretazione musicale di Theodor W. Adorno e Rudolf Kolisch*, *Philomusica on-line*, Vol 2, N° 1 (2003), <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/rt/priniterFriendly/02-01-SG01/1>

ID., *L'attualità di Adorno* in *Atti del Convegno Cambiare musica*, , LIM, Roma, 1996.

ID., *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, a cura di G. Borio, Il Mulino, Bologna, 2003.

BORTOLOTTO M., *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Einaudi, Torino, 1969.

BOUQUET K., "*Die Uninterpretierbarkeit der Musik*": *Adorno's Theory of Musical Reproduction*, in «Dutch Journal of Music Theory», vol. 14, Number 1, (2009).

BOZZETTI M., *Hegel und Adorno: die kritische Funktion des philosophischen Systems*, Alber, Freiburg-München 1996.

CARMAGNOLA F., *Conoscenza degli estremi. Sulla filosofia dell'appartenenza in Hegel, Nietzsche, Adorno*, Unicopli, Milano, 1986.

CECCHI A. (a cura di), *Theodor W. Adorno. Musica, filosofia, letteratura. Nel centenario della nascita (1903-2003)*, num. monografico di «Civiltà musicale», n. 48-49, a. XVIII (gennaio-agosto 2003).

CORTELLA L., *Una dialettica della finitezza. Adorno e il programma di una dialettica negativa*, Meltemi, Roma, 2006.

DAHLHAUS C., *Adornos Begriffs des musikalischen Materials*, in ID., *Schönberg und andere*, Schott, Mainz, 1978.

DANESE G., *T.W.Adorno. Il compositore dialettico*, Rubettino Università, Soveria Mannelli, 2008.

- DI LORENZO AIELLO F., *Conoscenza e immaginazione. Saggio sulla teoria della conoscenza in Th. W. Adorno*, Napoli, 1988.
- FARINA M., *La dissoluzione dell'estetico. Adorno e la teoria letteraria dell'arte*, Quodlibet Studio, Macerata, 2018.
- FEDERHOFER H., *T.W. Adornos Beethoven-Deutung*, in «International Review of the Aesthetics und Sociology of Music», vol. 35, n.2 (2004), pp. 127-137.
- FOCHT I., *Adornos gnoseologistische Einstellung zur Musik*, in «International Review of the Aesthetics und Sociology of Music», vol. 5, n. 2 (dec. 1974), pp. 265-276.
- FRONZI G., *T.W. Adorno. Pensiero critico e musica*, Mimesis, Udine, 2011.
- FUBINI E., *L'estetica della musica*, Il Mulino, Bologna, 2003.
 ID., *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1973.
- GARRONI E., *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano, 1992.
- HOFFMANN E.T.A., *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters musikalische Leiden*, trad. it. *I dolori musicali del direttore d'orchestra Johann Kreisler*, a cura di R. Pisaneschi, BUR, Milano, 1984.
- HORKHEIMER M., *M. Horkheimer über Th. W. Adorno. Ein Gespräch am 8 August 1969, aufgezeichnet von Bernhard Landau*, in *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, a cura di H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971.
- HURARD F., *L'histoire de la musique selon Adorno*, in H. DUFOURT- J. FAUQUET, *La musique: du théorique au politique*, Klincksieck, Paris, 1991.
- JAY M., *Th. W. Adorno*, London, 1984, trad. it. di S. Pompucci Rosso, *Th. W. Adorno*, Il Mulino, Bologna, 1987.
 ID., *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*, Little, Brown & Company, Boston-Toronto, 1973, trad. it. *L'immaginazione dialettica. Storia della Scuola di Francoforte e dell'Istituto per le ricerche sociali 1923-1950*, a cura di N. Paoli, Einaudi, Torino, 1979.
- JAMESON F., *Tardo marxismo. Adorno, il postmoderno e la dialettica*, Manifestolibri, Roma, 1994.
- JIMENEZ M., *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, Union générale d'éditions, 10/18, Paris 1973.
 ID., *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Klincksieck, Paris, 1986.

- MAHNKOPF C. S., *La filosofia musicale di Adorno*, «Musica e realtà», 58 (1997), pp. 133-56.
- MANZONI G., *Tradizione e utopia*, Feltrinelli, Milano, 1994.
- MATASSI E., *Gustav Mahler e la "dialettica negativa"*, in A. Cecchi (a cura di), *Theodor W. Adorno. Musica, filosofia, letteratura. Nel centenario della nascita (1903-2003)*, num. monografico di «Civiltà musicale», n. 48-49, a. XVIII (gennaio-agosto 2003), pp. 43-53.
- ID., *Prefazione a G. DANESE, Theodor, Wiesengrund Adorno il compositore dialettico*, Rubbettino Università, Soveria Mannelli, 2008.
- MOUTOT G., *Adorno, langage et réification*, Press Universitaires de France, Paris, 2004.
- MÜLLER- DOOHM S., *Adorno. Eine Biographie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003, trad.it di B.Agnese, *Adorno. Biografia di un intellettuale*, Carocci, Roma, 2003.
- OPHÄLDERS M. (a cura di), *Etica della filosofia. Studi su Theodor W. Adorno*, Mimesis, Milano-Udine, 2007.
- OLIVE J.P., (a cura di) *Adorno. Expérience et fragment*, L'Harmattan, Paris, 2005.
- PADDISON M., *Adorno's aesthetics of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- ID., *Adorno, Modernism and Mass Culture*, Kahn & Averill, London, 1996.
- ID., *The Language-Character of Music: some motifs in Adorno*, in M. KLEIN-K.S. MAHNKOPF, *Mit den Ohren Denken: Adornos Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1998.
- PELLEGRINO P., *Adorno e la teoria della letteratura*, in «Idee», n. 58, a. XX (gennaio-aprile 2005), pp. 113-152.
- PETTAZZI C., *Th.W. Adorno. Linee di origine e di sviluppo del pensiero (1903-1949)*, La Nuova Italia, Firenze, 1979.
- PETRUCCIANI S., *Ragione e dominio, L'autocritica della razionalità occidentale in Adorno e Horkheimer*, Salerno Editrice, Roma, 1984.
- PIANA G., *Considerazioni inattuali su Th.W. Adorno*, «Musica e realtà», 39 (1992), pp. 27-53.
- RAULET G., *Revue des Sciences Humaines n. 229: Adorno*, Lille, 1993.
- ID., *Rue Descartes n. 23: Actualités d'Adorno*, Paris, 1999.
- ROCHLITZ R., *Theories esthétique d'après Adorno*, Actes Sud, Arles, 1990.
- ROSEN C., *Dobbiamo adorare Adorno?*, in «Studi musicali», Anno XXXIII, 1, 2004, pp. 185-204.
- ROSEN M., *Hegel's Dialectic and Its Criticism*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, Cambridge, 1982, pp. 161-162 e 176-177.

ROSENGARD SUBOTNIK R., *Adorno's diagnosis of Beethoven's late style. Early symptom of a fatal condition*, «Journal of the American Musicological Society», XXIX (1976), pp. 242-75.

ROGNONI L., *Introduzione a Th. W. ADORNO, Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1962, trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 2002.

ID., *Introduzione a Th. W. ADORNO, Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 1959.

RUSCHI R., *Lo spirito di natura dell'arte. Un itinerario nel pensiero estetico di Th. Adorno*, Unicopli, Milano, 1990.

SALONIA M., *Il paradigma della mimesi*, in M. OPHÄLDERS (a cura di), *Etica della filosofia. Studi su Theodor W. Adorno*, Mimesis, Milano-Udine, 2007.

SAMPLE C., *Th.W. Adorno, Beethoven. Philosophie der Musik*, «The Musical Quarterly», 78/2 (summer 1994), pp. 378-93.

SCHMID NÖRR G., *Bloch und Adorno. Bildhafte und bilderlose Utopie*, in «Zeitschrift für kritische Theorie», 2001, pp. 25-26.

SCHNEBEL D., *Komposition von Sprache - sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk*, in ID., *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, hg. von H.R. Zeller, M. DuMont Schaubert, Köln, 1972.

SERRAVEZZA A., *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, Dedalo Libri, Bari, 1976.

SOLMI R., *Introduzione ad ADORNO, Minima Moralia*, Einaudi, Torino 1954.

SPITZER M., *Music as philosophy: Adorno and Beethoven's late style*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.

TAVANI E., *L'apparenza di salvare. Saggio su Th.W. Adorno*, Guerini Associati, Milano, 1994.

TIEDEMANN R., *Prefazione a Th. W. ADORNO, Beethoven. Philosophie der Musik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993.

ZEHENTREITER F., «*Innere Vorstellung und Nachschaffen*». *Zu einer Theorie der musikalischen Interpretation*, Vortrag an der Musikhochschule Luzern, 21.3.2005. Copyright © Ferdinand Zehentreiter, <http://studylibde.com/doc/6073589/innere-vorstellung-und-nachschaffen>.

ZELLINI S., *Lo stile come forma del pensiero. Esperimenti della forma breve in Nietzsche e Adorno*, in AA.VV., *Nietzsche scrittore, Saggi di estetica, narratologia, etica*, a cura di G. Pelloni e C. Zittel, Ets, Pisa, 2017.

ZURLETTI S., *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*, Il Mulino, Napoli, 2006.

ID., (a cura di) *Th.W. Adorno 1903-2003, Una ragione per la musica*, Cuen, Napoli, 2003.

Scritti di L.van Beethoven

Beethovens Tagebuch, a cura di M. Solomon, trad. it. *Il diario di Beethoven*, a cura di C. Salone, Mursia, Milano, 1992.

Manoscritto Fischhoff, in SOLOMON M., *Beethoven's Tagebuch of 1812-1818*, in ID., *Beethoven Studies 3*, edited by A. Tyson, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.

Quaderni di conversazione, a cura di G. Barblan, ILTE, Torino 1968.

The letters of Beethoven, collected by E. Anderson, trad. it. *Le lettere di Beethoven*, a cura di A. E. Howell e M. Gioia Alfieri, Ilte, Torino, 1968.

Bibliografia su L. van Beethoven

AA.VV., *Il pianoforte di Beethoven*, a cura di C. de Incontrera, Trieste, 1986.

AA.VV., *Beethoven*, a cura di G. Pestelli, Il Mulino, Bologna, 1988.

ABRAHAM G., (a cura di) *The New Oxford history of Music, VIII. The age of Beethoven*, Oxford University Press, 1982, trad.it. *Beethoven*, a cura di G. Dotto, D. Aldi e A. Luciola, Feltrinelli, Milano, 1990.

BASSO A., *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano, 1994.

BERTINETTO A., *Hegel e Beethoven? Note su un fraintendimento*, in MICHIELON L. (a cura di), *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, EUT, Trieste, 2018.

BREUNING G.von, *Aus dem Schwarzspanierhause-Erinnerungen an L.van Beethoven aus meiner Jugendzeit*, Verlag von L.Roesner, Wien, 1874, trad.it. *L. van Beethoven nei miei ricordi giovanili*, a cura di A. Focher, Sellerio, Milano, 1990.

BUSCAROLI P., *Beethoven*, Rizzoli, Milano, 2004.

CALABRÒ S., *Il tardo stile di Beethoven: metalinguaggio in musica*, in AA.VV., *L'analisi musicale nel nuovo assetto degli studi A.F.A.M.. La musica e l'arte della memoria*, Atti del III/IV Convegno di Analisi Musicale, a cura di A. Calabrese, Ed. Città del Sole, Reggio Calabria, 2013.

ID., *La lezione metodologica hegeliana*, in *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven la filosofia hegeliana*, EUT, Trieste, 2018.

CANTILLO C., *Lamento, suono, musica: Hegel vs Beethoven?*, in MICHIELON, *Die Klage des Ideellen, (Il lamento dell'ideale). Beethoven la filosofia hegeliana*, EUT, Trieste, 2018.

CAPLIN W., *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York, 1998.

CARLI BALLOLA G., *Beethoven. La vita e la musica*, Rusconi, Milano, 1985.

CASINI C., *Introduzione a Beethovens Tagebuch*, a cura di M. Solomon, trad. it. *Il diario di Beethoven*, a cura di C. Salone, Mursia, Milano, 1992.

CHUA D. K. L., *The promise of nothing: the dialectic of freedom in Adorno's Beethoven*, in "Beethoven Forum", 2005, University of Illinois Press, <<https://hub.hku.hk/bitstream/10722/88841/11/re01.htm>>.

COOK N., *A guide to Musical Analysis*, © N.Cook, 1987, trad. it. *Guida all'analisi musicale*, a cura di G. Salvetti, Guerini, Milano, 1991.

COOPER M., *Beethoven. The Last Decade 1817-1827*, 1970, trad. it. *Beethoven. L'ultimo decennio 1817-1827*, a cura di A. Botti Caselli, ERI, Torino, 1979.

DAHLHAUS C., *E.T.A. Hoffmann Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen*, Archiv für Musikwissenschaft, 38, 1981.

ID., *L.van Beethoven und Sein Zeit*, Laaber-Verlag-Laaber 1987, trad.it. *Beethoven e il suo tempo*, a cura di L. Dalla Piccola, EDT, Torino, 1990.

DELLA CROCE L., *Ludwig van Beethoven, Le nove Sinfonie e le altre opere per orchestra*, Studio Tesi, Pordenone, 1986.

DE LENZ W., *Beethoven et ses trois styles*, Gustave Legoux, Paris, 1909.

FISCHER E., *L.van Beethovens Klaviersonaten*, Insel Verlag Zweigstelle, Wiesbaden 1956; trad. it. *Le Sonate per pianoforte di L.van Beethoven*, a cura di D. D. Rotondi, Ed. De Santis, Roma, 1958.

FUBINI E., *Beethoven e i filosofi*, in AA.VV., *Il pianoforte di Beethoven*, a cura di C. de Incontrera, Trieste, 1986.

ID., *Beethoven tra Kant e Hegel*, in *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, EUT, Trieste, 2018, pp. 13-22.

ID., *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino, 1987.

GARDA M., *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, LIM, Ricordi, Lucca, 1995.

GLAUERT A., *The Double Perspective in Beethoven's Opus 131*, in «19th Century Music» Vol. 4

n. 2, 1980, pp. 113-120.

GOLDSTEIN, J. *A Beethoven enigma: performance practice and the piano Sonata, opus 111*, P. Lang, New York, 1988.

GRASSO F., *Proposta di uno schema formale per la Grande Fuga op. 133 di L. v. Beethoven* http://www.fabiograsso.eu/pdf/fgsm_beeth_133schp.pdf.

GRILLPARZER F., *Beethoven*, a cura di Artemio Focher, SE, Milano, 1995.

GUANTI G., *Invito all'ascolto di Beethoven*, Mursia, Milano, 2005.

ID., *La dissoluzione come compimento*, in MICHIELON L. (a cura di), *Die Klage des Ideellen. Beethoven e la filosofia hegeliana*, pp. 23-40, EUT, Trieste, 2018.

HOFFMANN E.T.A., *Johannes Kreislers, des Kappelmeisters Musikalischen Leiden*, trad. it. *Dolori musicali del direttore d'orchestra J. Kreisler*, a cura di R. Pisaneschi, Universale Rizzoli, Milano, 1984.

KINDERMAN W., *Beethoven*, University of California Press, Berkeley, 1995.

ID., *Beethoven compositional Process*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1991.

ID., *Beethoven's Symbol for the Deity in the Missa Solemnis and the Ninth Symphony*, in «19th-Century Music» 9, Fall 1985, pp. 102-118.

ID., *The Evolution of Beethoven's Late Style: Another 'New Path' after 1824?*, in "Beethoven Forum", University of Illinois Press, Urbana Champaign, 2000, pp. 71-99.

ID., *The String Quartets of Beethoven*, University of Illinois Press, Urbana Champaign, 2010.

KIRKENDALE W., *La «Missa Solemnis» e la tradizione retorica*, in G. PESTELLI (a cura di) *Beethoven*, Il Mulino, Bologna, 1988.

MAGNANI L., *I Quaderni di conversazione di Beethoven*, Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1962.

MARTINELLI R., *Musica e humanitas. Hegel e il Beethoven di Adorno*, in MICHIELON L. (a cura di), *Die Klage des Ideellen. Beethoven e la filosofia hegeliana*, pp. 155- 174, EUT, Trieste, 2018.

MICHIELON L., (a cura di) *Introduzione a Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, EUT, Trieste, 2018.

ID., *L'eco risonante. Fenomenologia del tempo nella filosofia di Hegel e nel processo compositivo beethoveniano*, ivi, pp. 155- 174.

MITTNER L., *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo*, II, Einaudi, Torino, 1978.

MOSONY P., *The ideal: Beethoven and the French revolution. Songs of liberty: Sonatas op. 110/111/106*, Calumet, Paris, 1995.

- NOTTEBOHM G., *Zweite Beethoveniana*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1887.
- PARSONS J., 'Pour the sweet milk of concord into hell': *Theories of Unity and Disunity in Late Beethoven*, in "Music Analysis", Vol.18 n. 1, 1999, pp. 127-142.
- PRINCIPE Q., *I Quartetti per archi di Beethoven*, Anabasi, Milano, 1993.
- PUGLIESE G., *Il pianoforte di Beethoven*, ed. a cura dell'Ente Teatro Comunale di Treviso, 1980.
- RATTALINO P., *Le Sonate per pianoforte di Beethoven. Guida all'ascolto*, Il Lavoro Editoriale, Ancona, 1989.
- RÉTI R., *Thematic patterns in Sonatas of Beethoven*, Faber & Faber, London, 1967.
- RIEZLER W., *Beethoven*, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1977, trad. it. *Beethoven*, a cura di P. Buscaroli, Rusconi, Milano, 1977.
- ROLLAND R., *Beethoven*, 1903, trad. it. a cura di G. Zampieri, ed. Caddeo, Milano, 1921.
- ROSEN C., *Beethoven's Piano Sonatas a short Companion*, Yale University Press, New Haven and London, 2002, trad. it. *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, a cura di E.M. Polimanti, Astrolabio, Roma, 2008.
- ID., *Sonata Forms*, W.W. Northon Company, Inc. 1980, trad.it. *Le forme Sonata*, a cura di R. Bianchini, Feltrinelli, Milano, 1986.
- ID., *The classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, The Viking Press, Inc., New York 1971, trad.it. *Lo Stile Classico. Haydn, Mozart Beethoven*, a cura di R. Bianchini, Feltrinelli, Milano, 1979.
- ROSENTHAL L., *Between Humanism and Late Style*, in "Cultural Critique", Vol. 67 n. 1, 2007, pp. 107-140.
- SACHS H., *The Ninth*, trad.it. *La Nona di Beethoven*, a cura di R. Benvenuto e F. Conte, Garzanti, Milano, 2010.
- SAID EDWARD W., *On Late Style. Music and Literature against the Grain*, Vintage Books, New York, 2006; trad. it. di A. Arduini, Il Saggiatore, Milano, 2009.
- SCHMITZ A., *Beethovens „zwei Prinzipie“. Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau*, Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin/Bonn, 1923.
- SCUDERI G., *Beethoven. Le Sonate per pianoforte*, Muzzio & C. Editore, Padova, 1985.
- SOLOMON M., *Beethoven*, Schirmer Books, New York, 1977, trad.it. *Beethoven. La vita l'opera, il*

romanzo familiare, a cura di G. Pestelli, Marsilio, Venezia, 1986.
ID., *Beethoven Essays*, The President and Fellows of Harvard College, trad.it. *Su Beethoven. Musica mito psicoanalisi utopia*, a cura di G. Zaccagnini, Einaudi, Torino, 1998.
ID., *Beethoven Studies 3*, edited by A. Tyson, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
ID., *Late Beethoven. Music, Thought, Imagination* (2003); trad. it. di N. Bizzaro, *L'ultimo Beethoven. Musica, pensiero, immaginazione*, Carocci, Roma, 2010.

SPITZER M., *Beethoven*, Routledge, London-New York, 2016.

SWANN J., *Il manifestarsi di un mondo nuovo nelle Sonate per pianoforte di L.van Beethoven*, in AA.VV., *Il pianoforte di Beethoven*, a cura di C. De Incontrera, Cassa di Risparmio di Trieste, 1986.

WEGELER F.G.-RIES F., *Biographische Notizen über L.v. Beethoven*, trad. it. *Beethoven. Appunti biografici dal vivo*, a cura di A. Focher, Moretti e Vitali, Bergamo, 2002.

WINTER R., *Compositional origins of Beethoven's Opus 131*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan), 1982.

ZURLETTI S., *Lo statuto del sensibile in Hegel e l'eccezione beethoveniana*, in *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, EUT, Trieste, 2018.

Bibliografia di riferimento

ARENA L.V., *Introduzione a NOVALIS, Heinrich von Ofterdingen*, Mondadori, Milano, 2011.

ID., *La filosofia di Novalis. Epistemologia e gnoseologia*, Franco Angeli, Milano, 1987.

ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di A. Barabino, Mondadori, Milano, 1999.

ID., *Politica*, a cura di R. laureati, Laterza, Bari-Roma, 2002.

BADIOU-S. ZIZEK A., *L'immanence des vérités (III)*, trad. it. *Hegel o l'immanenza delle verità. Le due finitudini, la scissione soggettiva e la felicità*, a cura di A. Riponi, PGreco Edizioni, Milano, 2017.

BASEGGIO, C., *Introduzione a F. SCHILLER, Saggi Estetici*, ed. Unione tipografico- editrice, Torino, 1951.

BASSO A., *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano, 1994.

BELLAN A., *Trasfigurazione e trasformazione. Horkheimer e la metafisica*, in https://www.academia.edu/6380216/Horkheimer_e_la_metafisica_Horkheimer_and_Metaphysics?auto=download

ID., *Trasformazioni della dialettica*, Padova, Il Poligrafo, 2006.

BENJAMIN W., *Goethes Verwandtschaften*, trad. it. *Le Affinità elettive di Goethe*, in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995.

ID., *Über den Begriff der Geschichte*, in ID., *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955, trad. it. *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995.

ID., *Ursprung der deutschen Trauerspiel*, Berlin 1928, in *Gesammelte Schriften* Suhrkamp, Frankfurt am Main, trad.it. a cura di G. Schiavoni *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1999.

BERG A., *Schriften*, A. Berg Stiftung, Universal Edition Wien, trad. it. *Suite lirica*, a cura di A.M. Morazzoni, Il Saggiatore, Milano, 1995.

BLOCH E., *Das Prinzip Hoffnung*, trad.it. *Il principio speranza*, a cura di E. De Angelis e T. Cavallo, Garzanti, Milano, 2005.

ID., *Geist der Utopie*, 1964, trad.it. *Lo Spirito dell'utopia*, a cura di V. Bertolino e F. Coppellotti, Sansoni, Firenze, 2004.

BODEI R., *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel*, Il Mulino, Bologna, 2014.

ID., *Introduzione a E. BLOCH, Das Prinzip Hoffnung (1954-1959)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1959, trad. it. *Il principio speranza*, a cura di R. Bodei, Milano, Garzanti, 2005.

BORIO G., *Forma come sintassi o come energia: la morfologia musicale dopo Beethoven*, in AA. VV., *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di G. Borio e C. Gentili, Carocci, Roma, 2008.

ID., *La concezione dialettica della forma musicale da Adolf Bernhard Marx a Erwin Ratz. Abbozzo di un decorso storico*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di S. La Via e R. Parker, EDT, Torino, 2002.

ID., *L'impronta della filosofia hegeliana sulla teoria della forma musicale del XIX secolo*, in L. MICHIELON (a cura di) *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, EUT, Trieste, 2018, pp. 113-128.

BOULEZ P., *Par volonté et par hasard*, Paris 1975, trad.it. di P. Gallarati, *Per volontà e per caso*, Einaudi, Torino, 1977.

ID., *Penser la musique aujourd'hui*, Mainz 1963, trad.it. di L. Bonino Savarino, *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino, 1979 .

ID., *Points de repère*, Christian Bourgois 1981, trad.it. *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino, 1984.

ID., *Relevés d'apprenti*, Paris 1966, trad.it. *Note di apprendistato*, a cura di L.B. Savarino, Einaudi, Torino, 1968.

BOWIE A., *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

COMETA M., *Introduzione a F. SCHLEGEL, Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Torino, 1998.

COOK N., *A guide to Musical Analysis*, © N.Cook, 1987, trad. it. *Guida all'analisi musicale*, a cura di G. Salvetti, Guerini, Milano, 1991.

CORTELLA L., *Autocritica del moderno. Saggi su Hegel*, Il Poligrafo, Padova, 2002.

ID., *Dal soggetto al linguaggio. Un percorso nella filosofia contemporanea*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2015.

ID., *La libertà dell'altro. Tra Hegel e Adorno*, in ID., (a cura di), *Alterità, dialettica e teoria critica*, Mimesis, Milano-Udine, 2018.

ID., (a cura di), *Teoria critica e metafisica*, Mimesis, Milano-Udine, 2009.

DAHLHAUS C., *Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmige Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns*, in *Bach-Intepretationen*, a cura di M. Geck, Göttingen 1969, trad. it. *Strumentazione analitica. Il ricercare a sei voci di Bach nella versione orchestrale di Anton Webern*, a cura di A. Fassone, in *In altri termini. Saggi sulla musica*, Ricordi, Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma, 2009.

ID., *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland*, hrsg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989 (ora in DAHLHAUS, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1. Allgemeine Theorie der Musik I. Historik; Grundlagen der Musik; Ästhetik, hrsg. von Hermann in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber Verlag, Laaber 2000).

ID., *E.T.A. Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen*, *Archiv für Musikwissenschaft*, 38, 1981.

ID., *In altri termini. Saggi sulla musica*, Ricordi, Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma, 2009.

D'ANGELO P., *Arte e simbolo in Hegel*, Laterza, Bari, 1989.

DE PASCALE C., *Il razionale e l'irrazionale. La filosofia critica tra Hamann e Schopenhauer*, ETS, Philosophica, Pisa, 2014.

d' HONDT J., *Hegel in seiner Zeit*, Akademie Verlag, Berlin, 1973.

ESPIÑA Y., *La razón musical en Hegel*, Eunsa, Pamplona, 1996.

FINDLAY J., *Plato. The Written and Unwritten Doctrines* (1974), trad. it. *Platone. Le dottrine scritte e non scritte*, a cura di G. Reale, Vita e Pensiero, Milano, 1994.

FREUD S., *Trauer und Melancholie*, trad. it. *Lutto e Melanconia*, Opere vol.VIII 1915-1917, Paolo Boringhieri, Torino, 1976.

GARDA M., *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, LIM, Ricordi, Lucca, 1995.

GENNARI M., *Filosofia della formazione dell'uomo*, Bompiani, Milano, 2001.

ID., *Filosofia del pensiero*, Il Melangolo, Genova, 2007.

ID., *Formema*, Il Melangolo, Genova, 2015.

ID., *L'eidos del mondo*, Bompiani, Milano, 2012.

ID., *Neuhumanismus*, Il Melangolo, Genova, 2018.

ID., *Storia della Bildung. Formazione dell'uomo e storia della cultura in Germania e nella Mitteleuropa*, Ed. La Scuola, Brescia, 1995.

GETHMANN-SIEFERT A. ET AL., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel, im Sommer 1826, Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, Fink, München, 2004.

GOETHE J.W., *Analyse und Synthese*, trad. it. *Analisi e sintesi*, a cura di, in ID., *Opere*, Sansoni, Firenze, 1961, vol. V.

ID., *Die Farbenlehre*, trad.it *Teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano, 1979.

ID., *Die Leiden des jungen Werther*, trad. it. *I dolori del giovane Werther*, prima stesura del 1774, a cura di M. Fancelli, Mondadori, Milano, 1983.

ID., *Die Wahlverwandtschaften*, (1809) trad. it. *Le affinità elettive*, a cura di A. Vigliani, ed. Oscar Mondadori, Milano, 1990.

ID., *Die Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796), trad. it. *Gli anni di apprendistato di Maestro Guglielmo*, a cura di B. Arzeni, in GOETHE, *Opere*, vol. III, Sansoni, Firenze, 1949.

ID., *Die Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, (1777-1785), trad.it. *La vocazione teatrale di Maestro Guglielmo*, a cura di S. Benco, Mondadori, Milano, 1950.

ID., *Erfahrung und Wissenschaft*, trad. it. *Esperienza e scienza*, in ID., *Opere*, Sansoni, Firenze 1961, vol. V.

ID., *Erst Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie*, 1795, trad. it. *Primo abbozzo di un'introduzione generale all'anatomia comparata*, in ID., *Opere*, Sansoni, Firenze 1961, vol. V.

ID., *Fragment über die Natur*, *Frammento sulla Natura*, 1783, in ID., *Opere*, Sansoni, Firenze 1961, vol. V.

ID., *J.W. Goethe Herzoglich Sachsen-Weimarischen Geheimenraths Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, Gotha, trad.it. *La metamorfosi delle piante*, a cura di S. Zecchi, Guanda, Parma, 1983.

ID., *Nach Spinoza*, trad. it. *Studio da Spinoza*, in ID., *Opere*, Sansoni, Firenze 1961, vol. V.

ID., *Teoria della natura*, Boringhieri, Torino, 1958.

ID., *Zur Morphologie*, Jena, 1817, trad.it. in ID., *Teoria della natura*, Boringhieri, Torino, 1958.

GRANDE A., *Il moto e la quiete. Dinamica delle strutture musicali in età tonale*, Aracne Editrice, Roma, 2011.

HEGEL G.W.F., *Ästhetik*, trad.it. *Estetica* di S. Givone, Einaudi, Torino, 1967.

ID., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, trad. it. *Enciclopedia delle Scienze filosofiche in compendio*, a cura di B. Croce, Laterza, Roma-Bari, 1994.

ID., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Zweiter Teil, *Die Naturphilosophie*, trad. it. *Filosofia della natura*, a cura di V. Verra, Utet, Torino, 2002.

ID., *Gesammelte Werke, Jenaer kritische Schriften*, a cura di H. Buchner e O. Pöggeler, Hamburg 1968.

ID., *Phänomenologie des Geistes*, trad.it. *Fenomenologia dello Spirito*, a cura di V. Cicero, Bompiani, Milano, 2000.

ID., *Philosophie der Religion* (1821, 1824, 1827,1831), trad. it. *Lezioni di Filosofia della religione*, Guida, Napoli, 2011.

ID., *Vorlesungen zur Ästhetik, Lezioni di estetica*, Corso del 1823 nella trascrizione di H. G. Hotho, Laterza, Roma-Bari, 2000.

ID., *Wissenschaft der Logik*, trad.it. *Scienza della Logica* a cura di A. Moni, Laterza, Bari, 1998.

HERDER J.G., *Adrastea, Sammtliche Werke*, Bd. XXIII.

ID., *Briefe zur Beförderung der Humanität*, in *Sammtliche Werke*, Bd. XVIII, a cura di B. Suphan, Berlino, 1877-1913, rist. G.Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1967-8.

ID., *Die Plastik*, 1778, trad. it. *La plastica*, a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Aesthetica, Palermo, 2010.

ID. *Kalligone, Sämmtliche Werke*, Bd. XXII, a cura di B. Suphan, Berlino, 1877-1913, rist. G.Olms Verlagsbuchhandlung, 1967-8.

ID., *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*, in *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von G. Gernold et al., VIII, Dt. Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1998.

ID., *Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste, Sämmtliche Werke*, Bd. IV, a cura di B. Suphan, Berlino, 1877-1913, rist. G.Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1967-8.

HÖLDERLIN F., *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, trad. it. *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di L. Balbiani, Bompiani, Milano, 2015.

ID., *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, SE, Milano, 1987.

HORKHEIMER M., *Kritische Theorie*, 2 voll., a cura di A. Schmidt, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1968, trad. it. *Teoria critica. Scritti 1932-1941*, Einaudi, Torino, 1974.

HUMBOLDT W.V., *Über den Nationalcharakter der Sprachen*, trad. it. *Sul carattere nazionale delle lingue*, in ID. *Scritti sul linguaggio* (1795-1827), a cura di A. Carrano, Guida, Napoli, 1989.

ILLETTERATI L., GIUSPOLI P., MENDOLA G., *Hegel*, Carocci editore, Roma, 2015.

KANT I., *Kant's Gesammelte Schriften*, hrsg. Von der Königlich Preußlichen Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1900.

ID., *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, Königsberg und Leipzig, 1755, trad. it. *Storia universale della natura e teoria del cielo*, a cura di G. Scarpelli e S. Velotti, Bulzoni, Roma, 2009.

ID., *Beantwortung der Frage: was ist Aufklärung?*, Berlinisches Monatsschrift, 1784, trad. it. *Risposta alla domanda: che cos'è illuminismo?*, in ID., *Scritti di storia, politica e diritto*, a cura di F. Gonnelli, Laterza, Roma-Bari, 1999.

ID., *Die Metaphysik der Sitten*, trad. it. *La Metafisica dei costumi* di G. Vidari, Laterza, Roma-Bari, 2004.

ID., *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, trad.it. *Fondazione della Metafisica dei costumi*, trad.it. di F. Gonnelli, Laterza, Roma-Bari, 1997.

ID., *Kritik der pratiktisch Vernunft, Critica della ragion pratica* trad. it. V. Mathieu, ed. Bompiani, Milano, 2000.

ID., *Kritik der reinen Vernunft* (1781), *Critica della Ragion pura*, trad. it. V. Mathieu, Laterza, Bari, 1987.

ID., *Kritik der Urtheilskraft* (1790), trad. it. *La Critica del Giudizio*, a cura di A. Gargiulo, Laterza, Roma-Bari, 1991.

ID., *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*, trad. it. *Principi metafisici della scienza della natura* a cura di P. Pecere, Bompiani, Milano, 2003.

ID., *Scritti di storia, politica e diritto*, trad. it. di F. Gonnelli, Laterza, Roma-Bari, 1999.

JADASSOHN S., *Die Formen in den Werken der Tonkunst*, F. Kistner, Leipzig, 1885.

JANKÉLÉVITCH V., *Debussy et le mystère*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel 1949, trad.it. *Debussy e il mistero*, a cura di E. Lisciani Petrini, Il Mulino, Bologna, 1991.

KOCH H.C., *Versuch einige Einleitung zur Komposition*, Böhme, Leipzig-Löwische Erben und Schirach, Rudolstadt, 1782.

LANDOLFI PETRONE G., *Introduzione a F. HÖLDERLIN, Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, trad. it. *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di L. Balbiani, Bompiani, Milano, 2015.

LEIBNIZ G. W., *Discours de métaphysique*, 1686, trad. it. *Discorso di metafisica*, a cura di S. Cariati, Milano, Rusconi, 1998.

LEICHTENTRITT H., *Musikalische Formenlehre*, Berlin, 1911.

LESER H., *Das pädagogische Problem*, trad. it. *Il problema pedagogico*, La Nuova Italia, Firenze, 1965.

LOBE J.C., *Lehrbuch der musikalischen Komposition I. Von der ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1850 (zweite verbesserte Auflage 1858).

LUKÁCS, G., *Goethe und seine Zeit*, trad. it. *Goethe e il suo tempo*, a cura di A. Casalegno, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1983.

MANN, T., *Saggi su Goethe* trad. it. a cura di I.A. Chiusano, Mondadori, Milano, 1982.

MARCUSE H., *One-dimensional Man: Studies in the Ideology Advanced Industrial Society*, Boston, 1964, trad. it. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino, 1964.

MARGIOTTA U., *Alle fonti della storia dei processi formativi*, in L. MICHIELON, *Il gioco delle facoltà*, Il Poligrafo, Padova, 2002.

ID., *Kant e la formazione dell'uomo moderno*, Signorelli, Roma, 1974.

ID., *Musica e utopia in Ernst Bloch: indizi di una genealogia della formazione*, in *Musica e redenzione. Utopia della speranza nel pensiero musicale del Novecento*, L. MICHIELON (a cura di), «Ateneo Veneto», anno CXCIV, terza serie, 7/I, 2008, pp. 56-58.

MARTINELLI R., *I filosofi e la musica*, Il Mulino, Bologna, 2012.

MARX A.B., *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch, theoretisch*, 4 voll., Leipzig, 1795-1866, alcuni capitoli dei quali sono stati pubblicati in traduzione inglese in A. B. MARX, *Musical form in the Age of Beethoven. Selected Writings on Theory and Method*, a cura di S. Burnham, Cambridge, 1997, e in E. RATZ, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 3^a ed., Universal Edition, Wien, 1973.

ID., *Einleitung zur Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, hsg. von G. Behncke, Verlag von O. Janke, Berlin, 1775.

ID., *Musical form in the Age of Beethoven. Selected Writings on Theory and Method*, a cura di S. Burnham, Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, Cambridge, 1997.

MARX K. - ENGELS F., *Werke*, Berlin, Dietz Verlag, 1957, trad. it. in *Opere*, IV (1844-1845), Editori riuniti, Roma, 1972.

MATASSI E., *Bloch e la musica*, Marte, Varese, 2001.

ID., *Gustav Mahler e la "dialettica negativa"*, in A. CECCHI (a cura di), *Theodor W. Adorno. Musica, filosofia, letteratura. Nel centenario della nascita (1903-2003)*, num. monografico di «Civiltà musicale», n. 48-49, a. XVIII (gennaio-agosto 2003).

ID., *L'idea di musica assoluta, Nietzsche-Benjamin*, Il Ramo, Rapallo, 2007.

ID., *Musica*, Guida, Napoli, 2004.

ID., *Musica e redenzione nel W. Benjamin delle Affinità elettive goethiane*, in L. MICHIELON (a cura di) *Musica e redenzione. Utopia della speranza nel pensiero musicale del Novecento*, «Ateneo Veneto», anno CXCIV, terza serie, 7/I (2008).

MATHIEU V., *Goethe e il suo diavolo custode*, Adelphi, Milano, 2002.

MICHIELON L., *Il gioco delle facoltà in F. Schiller*, Il Poligrafo, Padova, 2002.

ID., *L'archetipo e le sue metamorfosi. I romanzi di formazione di Goethe*, Il Poligrafo, Padova, 2005.

ID., *La chiave invisibile. Spazio e tempo nella filosofia della musica del XX e XXI secolo*, Mimesis, Udine, 2011.

ID., *Le corde non tese della Bildung pestalozziana*, in *Menschenbildung*, Il Melangolo, Genova, 2014.

MIGLIORI M., *Il disordine ordinato. La filosofia dialettica di Platone*, Morcelliana, Brescia, 2013.

MITTNER L., *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo*, ed. Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1978.

NATTIEZ J.J., ID., *Enciclopedia della musica, Il Novecento*, Einaudi, Torino, 1989.

- ID., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 10/18, Union générale d'éditions, Paris, 1975.
- ID., *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, 1987; trad.it. di F. Magnani, *Musicologia generale e semiologia*, Einaudi, Torino, 1989.
- NOVALIS, *Blütenstaub*, trad. it. *Polline*, a cura di L.V. Arena, SE, Milano, 1989.
- ID., *Heinrich von Ofterdingen*, Mondadori, Milano, 2011.
- ID., *Opera filosofica*, a cura di G. Moretti, Einaudi, Torino, 1993.
- OLIVIER A.P., *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Honoré Champion, Paris, 2003.
- PAREYSON L., *Estetica dell'idealismo tedesco*, Torino, Edizioni di Filosofia, 1950.
- PARINETTO L., *Nota introduttiva a Eleusis, carteggio. Il poema filosofico del giovane Hegel e il suo epistolario con Hölderlin*, a cura di L. Parinetto, Mimesis, Milano-Udine, 2014.
- PECERE P., *La filosofia della natura in Kant*, ed. Di Pagina, Bari, 2009.
- PESTALOZZI J.H., *Die Abtunde eines Einsiedlers*, 1780, trad. it. *La veglia di un solitario*, La Nuova Italia, Firenze, 1953.
- PETRUCCIANI S., *Introduzione a Adorno*, Laterza, Roma-Bari, 2007.
- PLATONE, *Fedone*, in *Opere complete*, Laterza, Bari-Roma, 1988, vol. 1.
- ID., *Menone*, in *Opere complete*, Laterza, Bari-Roma, 2003, vol. 5.
- ID., *Sofista*, in *Opere complete*, Laterza, Bari-Roma, 1982, vol. 2.
- ID., *Politico*, ivi.
- PORCEDDU CILIONE P.A., *La musica*, in: *L'estetica di Hegel*, a cura di M. Farina e A. Siani, Il Mulino, Bologna, 2014.
- RATZ E., *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 3^a ed., Universal Edition, Wien, 1973.
- REALE G. (a cura di), *Verso una nuova immagine di Platone*, Vita e Pensiero, Milano, 1994.
- RICHTER J.P., *Levana oder Erziehungslehre*, trad. it. *Levana o della pedagogia*, a cura di S. Darchini, Utet, Torino, 1944.
- RITTER J. W., *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, Heidelberg, 1810, trad. it. *Frammenti postumi di un giovane fisico. Un libro tascabile per gli amici della natura*, a cura di G. Baffo, Ed. Theoria, Roma-Napoli, 1988.
- RUGGIU L., *Lo spirito è tempo. Saggi su Hegel*, Mimesis, Milano-Udine, 2013.
- SALONIA M., *Il paradigma della mimesi*, in M. OPHÄLDERS (a cura di), *Etica della filosofia. Studi su Theodor W. Adorno*, Mimesis, Milano-Udine, 2007.
- SASSO G., *L'essere e le differenze. Sul «Sofista» di Platone*, Il Mulino, Bologna, 1991.

SCHELLING F., *Philosophie der Kunst*, 1859, trad. it. *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Prismi, Napoli, 1997.

ID., *System des transzendentalen Idealismus*, 1800, hsg. von H. D. Brandt und P. Müller und W. Schultz, Meiner Verlag, Hamburg, 2000; trad.it. *Sistema dell'idealismo trascendentale*, a cura di G. Boffi, Bompiani, Milano, 2006.

SCHENKER H., *Der freie Satz*, Universal Edition, Wien, 1935.

SCHILLER F., Volumi XI e XII della *Säkularasgabe, Sammtliche Werke* in 16 Bänden, Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart, 1905.

ID., *Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795, trad. it. *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, a cura di A. Negri, Armando, Roma, 2001.

ID., *Kallias* (1792), trad.it. in ID., *Educazione estetica*, a cura di A. Negri, Roma, Armando, 2001.

ID., *Philosophische Briefe* (1786), trad. it. *Lettere filosofiche*, a cura di M. Mayr, Libreria Universitaria editrice, Verona, 1980.

ID., *Sammtliche Werke*, a cura di G. Karpeles, Hesse Verlag, Leipzig.

ID., *Schillers Werke, Nationalausgabe* (NA), a cura di J. Petresen, Bohlav, Weimar, 1943.

ID., *Über Anmut und Würde* (1793), trad. it. *Grazia e dignità*, a cura di A. Liberi, Ca'Foscarina, Venezia, 1983.

ID., *Über das Erhabene* (1801), in *Schillers Sämtliche Werke, National Ausgabe*, Weimar, 1943, XXI, pp. 38-54, trad.it. *Sul Sublime*, a cura di L. Reitani, Sellerio, Milano, 1989.

ID., *Über das Pathetische* (1793), NA, XX, pp.196-221, trad.it. *Sul Patetico*, a cura di L. Reitani, Sellerio, Milano, 1989.

ID., *Über die Tragische Kunst* (1792), trad. it. *Dell'arte tragica*, in ID., *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, Utet, Torino, 1951.

ID., *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), trad. it. *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, a cura di E. Franzini, SE, Milano, 1986.

ID., *Vom Erhabenen. Zu weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen* (1793), NA, XX, pp. 171-195, trad. it. *Del sublime*, a cura di L. Reitani, Sellerio, Milano, 1989.

SCHLEGEL F., *Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Torino, 1998.

ID., *Philosophische Lehrjahre 1796-1806 nebst philosophischen Manuskripten aus dem Jahren 1796-1828*, a cura di E. Behler, nel vol. XVIII della *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler, F. Schöningh-Thomas Verlag, Paderborn-München-Wien-Zürich, 1971.

SCHLEIERMACHER F.D.E., *Reden über die Religion*, trad. it. *Discorsi sulla religione e monologhi*, a cura di G. Durante, Sansoni, Firenze, 1947.

SCHMALFELDT J., *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-century Music*, Oxford Studies in Music Theory, Oxford University Press, New York, 2011.

SCHOLEM G., *Walter Benjamin*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1968, trad. it. *Walter Benjamin*, a cura di M. T. Mandatari, Adelphi, Milano, 2007.

SCHÖNBERG A., *Fundamentals of Musical Composition*, 1967, trad. it. *Elementi di composizione*, a cura di G. Manzoni, Suvini Zerboni, Milano, 1969.

SCHOPENHAUER A., *Dialektik*, Leipzig 1864; poi in *Der handschriftliche Nachlaß*, Frankfurt am Main 1966/77, vol. III, *Eristische Dialektik, oder die Kunst recht zu behalten, in 38 Kunstgriffen dargestellt*, Haffmans Verlag, Zürich, 1993.

SERRAVEZZA A., *La "musica autonoma" nell'estetica di Hegel*, in «Musica e storia», VIII/2 (2000), pp. 325-350.

SOLA G., *La degenerazione della Bildung nella Halbbildung socializzata*, in TH. W. ADORNO, *Theorie der Halbbildung* (1959), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972, trad. it. *Teoria dell'Halbbildung*, a cura di G. Sola, Il Melangolo, Genova, 2011.

SPINOZA, B., *Etica ordine geometrico demonstrata*, trad. it. *Etica*, a cura di S. Giametta, Boringhieri, Torino, 1992.

STOIANOVA I., *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXe siècle*, L'Harmattan, Paris, 2004.

STURM G., *Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung auf alle Tage des Jahres*, Reutlingen, 1811.

TROILO E., *Idee di estetica*, Cedam, Padova, 1941.

VECA S., *Il senso della possibilità. Sei lezioni*, Feltrinelli, Milano, 2018.

VIZZARDELLI S., *L'esitazione del senso. La musica nel pensiero di Hegel*, Bulzoni, Roma, 2000.

WACKENRODER W. H., *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, a cura di E. Agazzi, Bompiani, Milano, 2014.

WAGNER-LEXIKON, *Hauptbegriffe der Kunst und Weltanschauung Richard Wagner's in wörtlichen Anführungen aus seine Schriften zusammengestellt von Carl Fr. Glasenapp und Heinrich von Stein*, Cotta, Stuttgart, 1883.

WEBERN A., *Der Weg zur neuen Musik*, 1933, trad. it. *Il cammino verso la nuova musica*, a cura di G. Taverna, Sellerio, Milano, 2001.

ID., *Über musikalische Formen*, hg. von N. Boynton, Schott, Mainz, 2002.

WEBSTER, J.; CAPLIN, W.; HEPOKOSKI, J., *Musical Form, Forms, and Formenlehre: Three Methodological Reflections*, Ed. P. Bergé, Leuven: Leuven University Press, 2009.

ZURLETTI S., *Le dodici note del diavolo: ideologia, struttura e musica nel Doktor Faustus di Thomas Mann*, Bibliopolis, Napoli, 2011.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studente: **Maria Letizia Michielon**

Matricola: **740755**

Dottorato in Filosofia e Scienze della Formazione

Ciclo: 31°

Titolo della tesi:

Il suono messo a nudo. Contrappunti al *Beethoven* di Th. W. Adorno.

Abstract

Della monografia adorniana su Beethoven rimangono solo frammenti solcati da aporie che non ne giustificano però l'incompiutezza, poiché per il filosofo francofortese la contraddizione e il ribaltamento dialettico, la frattura non conciliata e l'impossibilità della definizione affermativa dei contenuti rappresentano, al contrario, una conferma di profondità e valore dell'opera.

Adottando strumenti metodologici adorniani, come lo sguardo mimetico e la prospettiva dialettico-negativa, la ricerca interpreta le fratture come una conseguenza dell'apparato concettuale utilizzato dall'autore e le considera condizione stessa di esistenza del saggio, open space in continua evoluzione, simile alle sperimentazioni delle avanguardie musicali.

Tale plasticità formale, forse l'unica possibile, date le vertiginose tensioni dell'universo beethoveniano, incrocia dialetticamente la micrologia di Walter Benjamin e la prospettiva hegeliana, riletta in chiave sociologica e in questa veste applicata al linguaggio Beethoven.

La nostra schlegeliana *Restruktion* si ispira alla tecnica del contrappunto e all'interno di una struttura evocante la *Große Fuge* op. 133 contrappone a ogni tesi avanzata dall'autore (soggetto di una ideale fuga) un secondo soggetto, in cui il filosofo contraddice se stesso; alla tensione generata da tale dissociazione rispondono uno o più controsoggetti, volti a evidenziare aspetti rimasti sommersi in cui vibra l'intuizione di un pensiero non identificante, avvolto nell'ombra della sua intangibilità.

Sound undressed. Counterpoints to *Beethoven* by Th. W. Adorno

Only some fragments of the planned monograph on Beethoven imagined by Theodor Wiesengrund Adorno remain. They are cut through by aporias that do not however justify the incompleteness of the essay, because the very contradiction and dialectical upending, an unreconciled rift and an unachievable exhaustive definition of contents confirm the meaningfulness of the work for the philosopher from Frankfurt.

Adopting Adornian methodological instruments, in particular mimetic perspective and negative-dialectical thought, this research interprets structural cracks as a consequence of the conceptual system utilized by the author and considers them essential for the existence of the essay, an open space continuously evolving, similar to experimental avant-garde music.

Such formal plasticity, perhaps the only possible one given the vertiginous tensions of the Beethovenian universe, dialectically weaves the micrology of Walter Benjamin and the Hegelian angle, reinterpreted from a sociological key that is then applied to Beethovenian music.

Our Schlegelian *Restruktion* (reconstruction) is inspired by counterpoint technique and - inside a form evoking the *Große Fuge* op. 133 - sets every thesis suggested by Adorno (subject of an ideal fugue) against a second subject, where the philosopher contradicts himself.

One or more countersubjects reply to the stress generated by such dissociation in order to highlight hidden aspects, where intuition of non-identity thinking vibrates, veiled by its intangible shadow.

Firma dello studente
