

# Hegel e Liszt: un incontro sulla musica

*Alessandra Lazzerini Belli*

## 1. Introduzione: Liszt svela Hegel

In che modo la musica può far incontrare Hegel e Liszt? Il musicista cosmopolita e il filosofo dello stato prussiano ebbero forse gli stessi gusti musicali? Dal momento che tra i due personaggi vi è solo una generazione di differenza, una somiglianza su tale piano sarebbe stata possibile solo se la personalità musicale di Liszt si fosse esaurita nella difesa della tradizione, oppure se le preferenze musicali di Hegel si fossero proiettate verso il futuro. Ma non fu così.

Franz Liszt (1811-1886) contribuì in modo determinante ad imporre all'opinione pubblica i grandi compositori del primo Ottocento, i contemporanei di Hegel, come Beethoven e Weber. All'epoca di Liszt i pianisti riservavano agli esordi della loro carriera l'esecuzione di musiche delle quali non erano anche autori. Divenuti celebri, acquistavano a pieno titolo il diritto di fondare il proprio stile di interpreti-compositori. Liszt, invece, già famoso pianista e fecondo compositore, continuò a mantenere nel suo repertorio concertistico i *Concerti* di Beethoven e il *Concertstück* di Weber.<sup>1</sup>

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) predilesse la musica vocale. Non apprezzò Weber, perché lo riteneva esasperatamente realista nella descrizione dei sentimenti. Il suo ostinato silenzio su Beethoven, non solo nelle sue *Lezioni di Estetica*, ma anche nell'*Epistolario*, dove compaiono quasi tutti i nomi importanti del mondo musicale dell'epoca, è indice di estraneità, o di incomprensione, o di entrambe le cose. Liszt spese parte della sua vita, e della sua carriera, perché autori ancora poco conosciuti, come Berlioz o Wagner, potessero ottenere il successo che meritavano, sempre fiducioso nel nuovo, sempre profetico nei suoi apprezzamenti.

Hegel, invece, guardò sempre un po' indietro rispetto alla sua epoca: in particolare la sua predilezione andò a Mozart e, solo dopo una sofferta "conversione", avvenuta durante un viaggio a Vienna nel 1824, a Rossini.<sup>2</sup>

Eppure Hegel inserì nelle sue *Lezioni di Estetica* una parte dedicata alla musica che contiene riflessioni acute, singolarmente perspicaci e, in molti casi, quasi preveggenti gli sviluppi futuri di quest'arte. Liszt se ne accorse, valutò la profondità di questo esame filosofico della musica, e riportò alcuni passi delle *Lezioni* in un suo scritto.

La sua testimonianza sull'estetica musicale hegeliana ha addirittura un valore storico. Hegel tenne lezioni di estetica per la prima volta all'università di Heidelberg (1816-18), e poi più volte all'università di Berlino (1818-31). Esse furono pubblicate postume nel 1836-38 dall'allievo Hotho, che utilizzò gli appunti di Hegel e dei suoi allievi. Lo stesso Hotho curò poi una seconda edizione nel 1842-43. Lo scritto di Liszt è del 1855, una delle prime reazioni quindi. Prima di lui solo qualche accenno: Karl Loewe (*Drei Briefe Dr. Karl Loewe's an Gottfried Weber*, 1836), che si limita a promettere una riduzione dell'estetica musicale di Hegel per una rivista; Heinrich Heine (valutazione riportata da E. Krüger, *Hegels Philosophie der Musik*, 1842), che imputa alla carezza conoscitiva di Hegel alcuni errori nell'esame della musica; ed Eduard Hanslick (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854) che, spesso senza rendere conto dell'influenza subita da Hegel, lo accusa di aver confuso il punto di vista storico con quello estetico, e quindi di aver dato impropriamente carattere universale a questioni di natura particolare e contingente.

Per uno di quei casi strani che ogni tanto si verificano nella storia delle idee, perché l'estetica musicale di Hegel potesse ricevere per lo meno un po' di giustizia, bisognava attendere un musicista, intellettualmente curioso e attento, che non aveva compiuto studi regolari, né in lettere, né in filosofia, come d'altronde neanche in musica: Liszt appunto.

Nel 1855, dopo aver diretto a Weimar la sinfonia a programma di Berlioz, *Harold in Italie*, Liszt si accinse a mettere per iscritto le ragioni del suo entusiasmo per la musica di Berlioz, e in particolare per la suddetta sinfonia. Lo scritto, che contiene i riferimenti ad Hegel, venne pubblicato nel 43° numero della "Neue Zeitschrift für Musik", tra il luglio e l'agosto dello stesso anno. Come mai Liszt inserì alcune riflessioni hegeliane in un articolo dedicato a Berlioz?

Perché, se si eccettua l'ultima parte del saggio, che contiene un'analisi "tematica" della Sinfonia *Harold*, per il resto Berlioz vi appare solo come un'occasione per affermare alcuni principi: innanzitutto la necessità del progresso continuo della musica e l'inesorabile cecità dei contemporanei che lo accompagna, e poi la valutazione della musica a programma come frutto sano, non privo di antecedenti storici illustri, ma troppo spesso incompreso, di questo sviluppo. Il vero oggetto della difesa di Liszt è dunque qualcosa

di più ampio della musica di Berlioz: è la legittimità della musica a programma. Essa, afferma Liszt, non è la negazione dell'indipendenza della musica strumentale, poiché il programma indica semplicemente "a scopo preparatorio i momenti spirituali che hanno spinto il compositore alla creazione della sua opera".<sup>3</sup> Il programma non intende ridurre la musica, cui si unisce armonicamente, a rappresentazione di un pensiero. Essa è, e rimane, musica "pura", e quindi manifesta, nella maniera più trasparente, la sua essenza, che consiste nell'essere incarnazione del sentimento, senza il tramite del pensiero. A questo punto, per chiarire la natura del legame che unisce la musica al sentimento, Liszt ricorre all'aiuto delle citazioni di Hegel.

Non si pensi comunque ad un saggio filosofico. Il testo di Liszt è privo di rigore teoretico, è prolisso in più punti, e, in certi tratti, il tono poetico maschera vuoti nell'argomentazione. Tuttavia non mancano alcune intuizioni felici, che interpretano con acume le parole di Hegel, anche se Liszt non si esime dall'inserirle disinvoltamente, senza troppo rendere conto delle differenze, in un contesto che non è per nulla hegeliano.

## 2. La musica e il sentimento

"La musica è anima che suona immediatamente per sé stessa"<sup>4</sup> aveva asserito Hegel, sottolineando il fatto che nella musica l'interiorità soggettiva incontra se stessa, senza dover passare da un'oggettività esterna. Le altre arti, pur essendo tra loro diverse, nella necessità di una relazione con l'esterno, sono simili: la poesia si rapporta "alla rappresentazione generale nella coscienza", le arti figurative e plastiche alle "forme esterne come si danno all'intuizione". Per la musica invece ogni contenuto è tale "quando diventa vivo nella sfera dell'interiorità soggettiva".<sup>5</sup> Non esistono mediazioni tra la musica e il sentimento: né eventi, né immagini, né concetti. Questo è possibile perché, mentre scultura, pittura e poesia sono precedute dalle realtà, qualitativamente già strutturate, che esse traducono in immagini figurative o poetiche, la musica, al contrario, non si riferisce ad un contenuto già dato. Essa è basata su elementi puntuali, i suoni, che sono autonomi rispetto ad ogni legame, poiché il singolo suono si trasforma conseguentemente al rapporto in cui è posto.<sup>6</sup> Ne risulta che, creando il contesto in cui il suono acquista senso, la musica crea contemporaneamente l'area del proprio significato, senza essere sviata da alcuna cosa che non sia l'interiorità. Hegel contribuisce a spiegare e ad approfondire ciò che anche Liszt sostiene: "il sentimento vive e riluce nella musica senza alcun rivestimento figurale, senza fatti o pensieri che servano da mediatori".<sup>7</sup> Volendo dare un fondamento a questa concezione, per Hegel è condizione imprescindibile dimostrare che già il materiale della musica è formato in modo

tale da essere capace di relazioni non esteriori con l'intimo umano. Perché la musica possa essere arte dell'interiorità, il suono deve porsi all'interno della natura come "un punto di cambiamento ontologicamente significativo".<sup>8</sup> Così è infatti, poiché col suono, in quanto prodotto della vibrazione, si attua "il trapasso dalla spazialità alla temporalità materiale".<sup>9</sup> Passaggio che avviene attraverso una doppia negazione, perché non è negata solo la quieta giustapposizione della materia, ma anche la sua ricomposizione in condizioni di quiete. Il suono è il prodotto del "tremare" (*das Erzittern*) del corpo, e il tremare è un'esperienza nodale nella filosofia di Hegel, "accade solo dove si fa valere un risvolto dialettico decisivo":<sup>10</sup> nella *Fenomenologia dello Spirito* la figura del servo deve tremare di terrore per poter togliere da sé qualsiasi rigidità, e aprire la propria coscienza all'autonomia.

Sebbene il suono mantenga un contatto con la materia che lo produce, che diventa percepibile nel suo timbro, l'enfasi di Hegel è posta piuttosto sull'opposizione del suono rispetto alla staticità e permanenza nel tempo della cosa. Il suono è evanescente, instabile, si autoannienta appena sorge. Per questo il suono non esiste per sé, ma per l'altro, per il soggetto che lo coglie. Non si tratta di semplice distruzione del corpo, come accade per gli oggetti del gusto e dell'odorato, perché il suono trova posto nel ricordo spirituale, "i suoni trovano eco solo nel più profondo dell'anima".<sup>11</sup> I suoni dunque restano, ma solo nell'anima che ricorda, e annullano così il restare tipico dello spazio. Ora diventa chiaro il motivo per cui uno degli altri passi delle *Lezioni di Estetica* citati da Liszt è quello in cui Hegel dichiara che la musica riceve una "potenza elementare" proprio grazie "all'elemento del suono".<sup>12</sup>

Ma ciò che trova rispondenza nell'anima, e s'interiorizza, non è tanto e semplicemente il suono naturale, anche se esso è già un'attività di doppia negazione compiuta sulla materia. È l'ordine dato ai suoni dal soggetto, l'attività formatrice che su di essi viene condotta, secondo le regole del ritmo, dell'armonia e della melodia, a realizzare appieno la adeguatezza tra l'io e la musica: "il suono e la sua figurazione divengono un elemento che è *creato* soltanto dall'arte".<sup>13</sup> Dopo questa operazione il suono non ha solo un potere elementare, ma qualcosa di più: l'io, formandolo, lo ha assoggettato al proprio potere, e può così riconoscersi nella sua dimensione di "interiorità semplicemente senziente".<sup>14</sup> La musica schiude alla consapevolezza del soggetto una regione che è accessibile solo ad essa, e che costituisce un momento importante della totalità della verità.

## 3. La radice del legame musica-sentimento

La somiglianza, tra quelli che potremmo definire i

lampi intellettuali di Liszt, e le rigorose e sistematiche concezioni hegeliane, si spinge ancora oltre su questo tema, precisamente al fondamento del rapporto tra la musica e la sfera sentimentale. Dice dunque Liszt: nella musica il sentimento “cessa di essere la causa, la fonte, l’impulso promotore, il principio dinamico e scatenante, per manifestarsi direttamente e nella sua interezza indescrivibile senza simboli sostitutivi”.<sup>15</sup> Dal canto suo Hegel afferma che “l’interiorità è il principio della musica”,<sup>16</sup> e lo è perché essa nasce con la musica.

Gli antichi Greci pensavano che la musica mirasse a provocare sentimenti, e che quindi bisognasse usare certi tipi di musica per suscitare sentimenti etici. Un’altra teoria, anch’essa di derivazione greca, e precisamente della scuola di Aristotele, che estese la sua influenza soprattutto nella trattatistica dell’estetica settecentesca, concepiva invece la musica come imitazione dei sentimenti. Infine il programma estetico dello *Sturm und Drang*, e del nascente Romanticismo, era basato sull’idea che la musica fosse espressione delle esperienze sentimentali del compositore.

Il rapporto che Hegel istituisce tra la musica e il sentimento emerge dall’esclusione delle tre possibilità sopra esposte, e dalla loro reintegrazione su un piano diverso. Estrapoliamo le tesi dell’argomentazione hegeliana:

1. suscitare sentimenti non va considerato l’obiettivo della musica;<sup>17</sup>
  2. la musica non ha lo scopo di imitare i sentimenti, quindi questi ultimi non condizionano direttamente l’esistenza della musica;<sup>18</sup>
  3. la musica non è semplice espressione dei sentimenti dell’artista, quindi i sentimenti non condizionano neanche indirettamente l’esistenza della musica.<sup>19</sup>
- Naturalmente la musica può suscitare sentimenti, può imitarli, o esprimerli, ma non sono queste possibilità a fondare la musica sul sentimento. Ciò che sta alla radice di questo nesso è la provenienza spirituale dell’attività che struttura i suoni. Essa ha permesso alle tre alternative citate di concretizzarsi nella storia della musica. Il sentimento musicale nasce con questa strutturazione musicale, non prima, né al di fuori: “ciò che dà alla musica il suo carattere vero e proprio non è l’interno come tale, ma l’anima intrecciata nel modo più intimo con il proprio risuonare, la configurazione di questa espressione musicale”.<sup>20</sup> Questo significa che il sentire emozionale, una volta immesso nella configurazione sonora, acquista una diversa qualità, che, pur avendo origine dall’animo del compositore, prima della strutturazione era nascosta al compositore stesso, e che diventa qualcosa di più elevato di una semplice manifestazione soggettiva. Anzi il sentimento del compositore, ma con esso, anche quello simpateticamente risvegliato nell’ascoltatore, viene pacificato, idealizzato, controllato dalla musica.

La conclusione è molto vicina alle affermazioni che

abbiamo già ascoltato da Liszt: sentimento e musica non sono due entità separate, causa e conseguenza, o significato e significante, ma insieme essi divengono un’unica epifania.

#### 4. I caratteri del sentimento musicale

Il manifestarsi del sentimento nella musica, afferma Liszt nel suo scritto, è simile ad un’apparizione divina. Agli eletti Dio non si mostra più attraverso i miracoli o altri segni, ma direttamente “attraverso la visione, nell’inebriante splendore della sua tangibile presenza”.<sup>21</sup>

Assai interessante è notare che la dimensione religiosa ha giocato un ruolo decisivo anche nel pensiero musicale di Hegel. La sfera dell’interiorità soggettiva, che la musica crea ed esibisce, è descritta in modo analogo alla devozione. La devozione è un sentimento “ricco di spirito”,<sup>22</sup> uno stato d’animo particolare, che implica la dimensione del pensiero (la parola tedesca *Andacht*, che noi traduciamo devozione, contiene la radice del verbo *denken* pensare). Secondo Hegel “è un pregiudizio generale il ritenere che se si ha la rappresentazione, l’intuizione, la conoscenza di qualche cosa, il sentimento sia escluso”.<sup>23</sup> Da quanto esposto risulta chiaramente che la devozione, per Hegel, non è tanto o solo l’atto di fede, quanto un aspetto del sentire umano, valorizzato soprattutto dall’esperienza religiosa, in base al quale il sentire va oltre se stesso, “verso il pensare”; è un “pensare musicale che non arriva al concetto”.<sup>24</sup> Grazie alla devozione, che è un sentimento nel quale il pensiero si riflette, l’uomo può scoprire in sé un’interiorità che non è determinata dal desiderio sensibile, egli può scorgere una possibilità che all’animale non è data: tornare dalla unilateralità delle sue sensazioni e dei suoi stati d’animo, ciascuno dei quali tende a porsi come unico e a dominare, alla “regione”<sup>25</sup> dell’interiorità, al punto prospettico dal quale ogni sentimento riacquista la sua giusta dimensione, come parte di una totalità che è più ricca della somma dei suoi elementi, e che non toglie respiro e libertà all’uomo.

La musica, dando corpo proprio a questo tipo di sentimento, realizza la liberazione dall’immediatezza del sentire, effonde in suoni “la gioia interna e il dolore dell’animo”, al punto da agire su questi sentimenti naturali “con forza mitigante”.<sup>26</sup> Le grida e i gemiti del sentimento, “l’ah! e l’oh! dell’anima”,<sup>27</sup> sono solo la base sulla quale fondare la musica, ma non sono ancora musica. Come non basta il fenomeno naturale sonoro alla musica che si costruisce il proprio elemento dando forma ai suoni, allo stesso modo è inadeguato il mondo naturale del sentimento per la musica che nasce elaborandolo e purificandolo. Nella *Fenomenologia dello Spirito* la paura esistenziale radicale che si impadronisce del servo, il tremare che gli rende insicuro ogni punto d’appoggio, costituisce

un'iniziale coscienza di sé, che si realizza pienamente solo col "fare formante". Lo stesso avviene alla musica. Se essa fosse semplice interiezione, grido naturale, sarebbe la voce della passione che incatena l'uomo, che lo imprigiona e lo soffoca. La musica è invece "interiezione cadenzata",<sup>28</sup> non si accontenta delle esclamazioni, che sono "il modo d'esprimersi di un'anima ancora rozza",<sup>29</sup> piuttosto dà ad esse una seconda nascita. In questo modo essa è in grado di sostare senza costrizioni presso la passione, e, senza esserne soggiogata, può "enfattizzarla tenendola contemporaneamente a distanza".<sup>30</sup> L'effetto catartico che normalmente caratterizza l'arte, è nella musica fortemente amplificato.<sup>31</sup>

La stessa esigenza di allontanamento dalla schiavizzante quotidiana esperienza del sentimento sta alla base del linguaggio poetico lisztiano:

Ciò che ci spalanca i pascoli dell'infinito al di là del povero, misero velo terreno, al di là dei nostri pianeti limitati, ciò che ci disseta alle fonti mormoranti dell'incanto, ci avvolge in brividi di gioia e ci bagna con perle di rugiada e di nostalgia, ciò che fa baluginare davanti a noi ideali uguali alle guglie d'oro di quella città affondata in mezzo al mare, che ci conduce ai ricordi che non si possono descrivere, quei ricordi che hanno circondato la nostra culla, che ci conduce a figure celestiali che abbiamo conosciuto e che in futuro ci abbracceranno di nuovo, ciò che ci cattura e nel turbinare impetuoso di tutte le passioni ci solleva al di sopra di queste e, sottraendoci al mondo, ci porta sulla riva di una vita più bella: tutto questo non è forse la musica...?<sup>32</sup>

La descrizione del sentimento musicale in termini religiosi permette sia a Liszt che ad Hegel di elevarlo dal contatto con la "cura" quotidiana ad una sfera superiore. In essa è possibile conciliare ciò che è solo apparentemente opposto, è ammissibile pensare a sentimenti disincarnati, ridotti al loro nucleo essenziale, quello che "il giogo delle preoccupazioni"<sup>33</sup> della vita normalmente occulta, secondo Liszt; in essa si può ancora scorgere l'incontaminata innocenza delle passioni, dopo che è stato separato, come dice Hegel, "il puro dall'impuro".<sup>34</sup>

## 5. Il sentimento musicale e il pensiero

Tuttavia una differenza, e per niente trascurabile, c'è: per Liszt questo sentimento è qualcosa di più del pensiero, esso ha la capacità di oltrepassare l'insufficienza del pensiero. Per Hegel invece la devozione è una modalità del sentimento che è arricchita proprio dalla sua vicinanza al pensiero. Il sentire umano è inserito nella sfera dello spirito, ma è una forma dello spirito che non è ancora giunto alla piena consapevolezza. Per la sua "accidentalità", "soggettività" e "particolarità" il sentimento è senz'altro distinto dal

pensiero, e accentato negativamente rispetto ad esso nella filosofia hegeliana.

La metafora religiosa viene utilizzata da entrambi, da Liszt e da Hegel, per mettere in mostra la distanza del sentimento musicale dal semplice sentire sensibile, e così contemporaneamente della musica dal mero godimento dell'eufonia. Ma lo stesso non vale per l'altra direzione, quella verso l'alto. Perché la devozione serve ad Hegel anche per negare recisamente al sentimento il potere divino che il Romanticismo vi scorge, in virtù della sua ineffabilità. Invece Liszt vuole dimostrare proprio questo: che il sentimento è la chiave d'accesso alla Realtà che la ragione non sa e non può indagare. La musica "ci strappa al demone *thought*",<sup>35</sup> proclama appassionatamente. Mentre Liszt si sente il "sacerdote dell'arte",<sup>36</sup> Hegel si tiene ben lontano dallo svolgere la sua riflessione nel senso di una devozione estetica, perché per lui l'interiorità dischiusa dalla musica non può aspirare ad essere il raggiungimento compiuto dell'Assoluto, visto che "solo nel concetto la verità trova l'elemento della sua esistenza".<sup>37</sup> Il demone si annida semmai nella pretesa dell'arte di farsi pensiero, o viceversa nella sua incapacità a limitare lo straripamento della materia. I due estremi si ricongiungono nella loro potenzialità di far "morire" l'arte.

La musica, per Liszt, come per Hegel, mette in campo un sentimento che si eleva al di sopra delle passioni, che si allontana dalla natura, dandole un senso e un'armonia, ma se per Liszt questo è il momento culmine dello spirito umano, dopo il quale tutto degenera rapprendendosi nello "stampo" rigido e limitato del pensiero, per Hegel il pensiero è lo stadio successivo, è un'ulteriore liberazione dalla natura. Non a caso le citazioni di Liszt a questo punto sono tratte da E. Th. A. Hoffmann, da Jean Paul, non più da Hegel.

## 6. La purezza della musica strumentale

Finora Liszt ha difeso il programma dalle possibili critiche, ora diventa impellente mostrare anche i suoi lati positivi, primo tra tutti la maggior comprensibilità che il programma conferisce alla musica strumentale. A questo punto Liszt ritiene di dover nuovamente inserire alcune citazioni tratte dalle *Lezioni di Estetica* di Hegel.

La musica strumentale è, secondo Hegel, la forma pura della musica. Viceversa la musica vocale, in quanto aderisce ad un principio esterno a sé, è situata al di fuori della sua stessa essenza. Il testo è un vincolo alienante, che distoglie la musica dal raggiungimento del suo scopo ultimo. Se la musica "vuole essere puramente musicale deve allontanare da sé questo elemento ad essa non peculiare, e, nella sua libertà, che solo ora è completa, sciogliersi interamente dalla determinatezza della parola".<sup>38</sup>

Con queste riflessioni Hegel, che pure fu un grandis-

simo appassionato di musica vocale, si situa all'insorgenza di un'ideologia che avrà grossa diffusione nel Romanticismo. E' nella prima metà dell'Ottocento infatti che la musica strumentale diventa l'emblema della purezza, dell'indipendenza dai legami esterni, e acquisisce le caratteristiche che non molto tempo dopo saranno prese come punto di riferimento per creare l'idea di musica 'assoluta', e per fondare una vera e propria metafisica della musica strumentale.<sup>39</sup> Nel pensiero di Hegel si apre però, su questo punto, una forbice: più la musica aderisce alla propria essenza, più perde sostanza. Egli delinea cioè "una dialettica per cui la musica come arte perde ciò che come musica guadagna, e come musica perde ciò che come arte guadagna".<sup>40</sup> Se l'arte è "parvenza sensibile dell'idea",<sup>41</sup> la musica strumentale, che pure abbiamo visto essere la liberazione dell'essenza della musica, è apparire sensibile, ma di quale idea? Essa sembra esaurirsi nel suo apparire, nelle sue forme. Ma allora non è più parvenza (*Schein*, dal verbo *scheinen*, che in tedesco significa apparire, ma anche splendere, come se la materia fosse il riflesso luminoso dell'idea), bensì opaca apparenza (*Erscheinung*), incapace di far trasparire alcunché. Quello appena descritto però è l'esito radicale, prima di giungervi è possibile scorgere, tra le potenzialità della musica strumentale, alcuni caratteri che, adeguatamente realizzati, le consentono di aderire pienamente al compito assegnato all'arte. Essa è provvista, secondo Hegel, di qualità che possono essere assunte dall'anima come contenuto:

1. **Qualità sentimentali**, prima di tutto, dovute "all'immedesimazione dell'interno con il regno dei suoni".<sup>42</sup> Nella musica strumentale si verifica in modo radicale quel processo di rientro nell'interiorità, che permette al soggetto il riconoscimento di una sua dimensione sconosciuta prima dell'evento musicale, poiché non esiste un significato espresso precedentemente in un testo poetico. Si tratta in questo caso dell'affioramento alla coscienza, insieme alla forma data ai suoni, di significati che non possono che essere genericamente definiti dalla parole, che non riescono ad esaurirli, né a specificarli.<sup>43</sup>

2. Ma anche **qualità di costruzione**: la musica strumentale, in misura maggiore di quella vocale, esibisce il suo aspetto di costruzione, nel quale si intersecano momenti di contrasto e di risoluzione, che consentono al soggetto di riconoscere le proprie determinazioni, poiché anche il soggetto è contrasto, varietà di stati d'animo, e risoluzione, ritorno alla propria unità e identità.<sup>44</sup>

La musica strumentale ha però anche la possibilità di diventare una costruzione arbitraria, nella quale unico scopo è "rappresentato dalla mancanza di ogni vincolo".<sup>45</sup> Essa può ingigantire solo l'aspetto formale, distaccandosi dall'espressione concreta. Quello strumentale è il genere più adatto a mostrare solamente il lato architettonico, quando la musica "scioltasi dall'espressione dell'animo, per sé stessa costru-

sce con inventività un edificio musicale basato su regole".<sup>46</sup> Se in queste parole alcuni studiosi<sup>47</sup> dell'estetica hegeliana hanno letto la previsione della reazione formalista contro le estetiche del contenuto, tuttavia non bisogna dimenticare che, nel pensiero di Hegel, la musica "architettonica" è esposta ad una deriva dissolutiva: essa diventa "simbolica",<sup>48</sup> come l'architettura appunto. Nell'arte simbolica l'elemento spirituale è soffocato da quello sensibile,<sup>49</sup> allo stesso modo alla musica può accadere di diventare "misteriosa",<sup>50</sup> soggetta ad un'infinita varietà di decifrazioni. L'architettura è "musica congelata",<sup>51</sup> dice Hegel riportando una frase di F. von Schlegel, perché, come la musica, è basata su un'armonia di rapporti numerici, però è ferma, cristallizzata nel tempo, e priva di calore emotivo. Potremmo svolgere per intero anche l'altro lato del paragone, dicendo che la musica che si riduce a struttura architettonica, quindi soprattutto la musica strumentale, dà avvio ad un processo di congelamento su se stessa, raffredda la sua dimensione sentimentale, diventa un oggetto, magari perfetto, ma di "marmo", senza vita.

## 7. Contenuto e contenitori

Liszt non può certo accettare l'accusa di aridità mossa da Hegel a questo genere di musica, ma ribatte con un'argomentazione che non è all'altezza delle raffinate distinzioni della dialettica hegeliana: "l'artista deve pretendere un contenuto di sentimento dal contenitore, cioè dalle forme",<sup>52</sup> sostiene Liszt, convinto di aver trovato la soluzione ai limiti del formalismo. Ma l'idea del contenitore che è in realtà anche contenuto non è nuova per l'estetica hegeliana: data l'origine spirituale dei mezzi per la strutturazione del brano musicale — ritmo, armonia e melodia — la forma e il contenuto coincidono. Le "forme ripiene di spirito" di Hanslick<sup>53</sup> traggono la loro origine da questa concezione hegeliana. L'attività strutturante che dà origine alla musica è una modalità di quell'operare pratico attraverso il quale l'uomo trasforma le cose esterne in specchi di sé. Ne consegue che, solo secondariamente, la forma musicale può essere intesa come astrazione dei principi della costruzione, poiché in essa è anzitutto esperibile l'origine spirituale. Lo spirito che produce la forma può essere considerato sotto vari aspetti: quello del soggetto che crea, ma anche che ascolta e che costituisce la forma ricordando e quindi istituendo relazioni, e quello oggettivo nel materiale musicale che l'artista riceve dalla tradizione, sia che decida di aderirvi più o meno strettamente, sia che scelga di innovarlo. Il contenuto risulta dunque essere la forma che il materiale acquisisce grazie allo spirito.

Questa unità però "è determinata e posta"<sup>54</sup> dall'artista, che appartiene ad una certa realtà storica e culturale, e che ha un'immagine del mondo, idee etiche, religiose, comportamentali, che acquisisce opinioni.

Quindi egli può unificare forma e materia in modi diversi e in gradi diversi.<sup>55</sup> La forma/contenuto con cui l'artista plasma il materiale, può essere il frutto di un mondo più o meno ricco, può contenere la volontà di conglobare questo mondo, oppure di escluderlo. La forma può giungere a recidere i suoi legami col mondo, mantenendo per contenuto solo un fragile, inconsistente rapporto con il soggetto creatore che, a sua volta è scisso dalla sua stessa pienezza, e occupato solo dal proprio "arbitrio soggettivo".<sup>56</sup> In questo caso l'arte cessa di essere tale, poiché "l'essere soggettivo può divenire vero contenuto e vero principio di figurazione dell'arte dei suoni, se nella sua individualità è portatore di qualcosa di universale, nella sua soggettività di un elemento umano oggettivo".<sup>57</sup>

Quando la spaccatura tra soggetto e oggetto si verifica, la musica strumentale non suscita più l'interesse umano generale, ma solo quello dell'intenditore. L'arte è destinata al popolo,<sup>58</sup> ma non c'è popolo di appassionati che possa capire e decifrare in modo sicuro questa musica, che talvolta "mette in imbarazzo anche l'intenditore".<sup>59</sup> E l'intenditore non è una figura positiva della filosofia hegeliana, la cultura che si isola e si distacca dalla collettività diventa piuttosto una forma di alienazione.

In questo desiderio di destinare l'arte al popolo Liszt è del tutto simile a Hegel: "un'opera che offra soltanto un'elaborazione tecnicamente abile della materia susciterà sempre l'interesse degli addetti ai lavori, degli artisti, dei maestri e degli intenditori, ma malgrado ciò rimarrà sempre sulla soglia dell'arte. Senza recare in sé la scintilla divina, senza essere un poema vivente, l'opera viene a malapena presa in considerazione dalla società, e dai popoli, e non viene mai accolta nel breviario del loro culto estetico".<sup>60</sup>

Sintetizzando i tratti dell'analisi hegeliana si giunge a questo paradosso, o meglio ribaltamento dialettico: la musica è, per essenza, comunicazione, ma, per assurdo, quanto più cerca novità da comunicare all'interno dell'interiorità soggettiva, meno è comunicazione. La musica strumentale rivela insomma tutti i sintomi dell'"indigenza del presente".<sup>61</sup>

## 8. Il programma facilita l'ascolto

Liszt non si sente di accettare, nella sua radicalità, questo sviluppo dell'argomentazione, che pare sottrarre dignità alla musica strumentale. Egli vuole affermare il diritto di esistenza della musica a programma come genere artistico accanto e non al posto del genere strumentale "puro". Tuttavia l'idea di Liszt di trovare nel programma l'aiuto esterno, ma non estraneo, alla corretta valutazione della musica, si inserisce proprio in questo nodo teoretico, come risposta al ridursi del numero di coloro che hanno preparazione sufficiente per apprezzare il genere strumentale. Insomma Hegel ha visto giusto, per lo

meno nel sottolineare le difficoltà di comprensione che sorgono nell'ascoltatore di musica strumentale. Anzi per Liszt egli, proprio perché ha evidenziato questi problemi, "ha previsto l'impulso che il programma è in grado di dare alla musica strumentale".<sup>62</sup> E in effetti quando Hegel dice che è possibile risvegliare nell'ascoltatore delle immagini, spunto delle quali possono essere i significati determinati che "il compositore da parte sua può mettere nella sua opera",<sup>63</sup> anche a noi, come a Liszt, viene in mente proprio la musica a programma.

D'altronde sia Liszt che Hegel temono quel tipo di ascoltatore che fa dell'opera semplicemente il catalizzatore dei propri sentimenti,<sup>64</sup> ma temono allo stesso modo, d'altra parte, l'ascoltatore colpito da *exacerbatio cerebri*, che alla passione sostituisce il calcolo, che è capace di riconoscere temi, motivi, ripetizioni, contrapposizioni e sviluppi, ma è del tutto privo della sensibilità che può metterlo in comunicazione con l'opera, sì che essa smetta di essere l'oggetto da anatomizzare, e divenga spiritualmente viva.

Il primo tipo di ascoltatore, che usa l'opera solo per la comprensione delle proprie esperienze psichiche, non ne coglie l'identità. Che invece esiste poiché, se è vero che, secondo Hegel, "l'io percepisce e deve percepire nei suoni il proprio interno",<sup>65</sup> è vero anche che l'opera ha qualcosa da donare, arricchisce il soggetto, gli permette un'esperienza che prima non conosceva. Anche per Liszt questa esperienza dell'alterità è necessaria, anzi è il programma che chiarisce definitivamente questo punto; grazie ad esso "anche se il singolo ascoltatore riveste con altre immagini, secondo l'inclinazione della sua fantasia, queste passioni e questi sentimenti, non potrà ingannarsi però sul genere di emozioni dell'anima che il compositore ha infuso nella sua opera".<sup>66</sup> L'opera musicale comporta relazioni tra le parti, è una sorta di organismo, "un pezzo di musica", come sostiene Hegel, "...deve costituire un tutto articolato",<sup>67</sup> ma non è qualcosa di statico, che sta rigidamente di fronte e contrapposto al soggetto, tanto è vero che questa sua oggettività è colta dal soggetto solo nel momento in cui egli mantiene insieme, grazie alla memoria, alla capacità di previsione, e all'esperienza musicale che ha già sedimentato dentro di sé, le varie fasi dell'opera.<sup>68</sup>

Ecco di che cosa non tiene conto il secondo tipo di ascoltatore, del fatto che un coinvolgimento è indispensabile, perché l'opera d'arte è un oggetto che vuole essere esperito; è, come poeticamente afferma Hegel, "un'apostrofe rivolta ad un cuore che vi risponde".<sup>69</sup> La soluzione proposta da Hegel delinea, per l'opera musicale, un'oggettività che esiste, ma che è come annullata dall'ascolto,<sup>70</sup> e non una volta per tutte, ma in un continuo svolgersi collegamento tra il presente dell'ascolto, le attese, e le ritenzioni della memoria. Il vero ascolto musicale non è certezza sensibile, ma nemmeno "semplice analisi intellettuale".<sup>71</sup> Esso è sintesi di questi due estremi,<sup>72</sup> nel

sensu hegeliano del superamento che toglie l'unilateralità delle due precedenti tesi, (il termine tedesco *aufheben*, che nell'uso filosofico italiano è tradotto con superare, ha tre sensi: togliere, conservare ed elevare). Con le parole di Liszt potremmo dire: dalla musica "l'anima è conquistata..., mentre contemporaneamente la capacità di comprensione dell'ascoltatore segue lo sviluppo logico che corrisponde alla sua più intima esperienza".<sup>73</sup>

Liszt infine conclude: il programma è un mezzo capace di "arricchire, ampliare e rendere flessibile la forma", mentre "il compositore di musica che dia valore e ponga l'accento solo sull'aspetto formale della materia, non possiede la capacità di ottenere nuove formule o di infondere in esse nuova energie".<sup>74</sup> Sembra quasi la descrizione più radicale possibile dell'avverarsi della previsione hegeliana: la forzatura della forma a scapito del suo stesso contenuto ha condotto l'artista ad un tal ripiegamento sui propri mezzi, che ad un certo punto questi mezzi sono rimasti svuotati, muti, inesorabilmente refrattari a farsi "spremere" ancora. Per Liszt "i formalisti non sono in grado di fare niente di meglio e di più intelligente che utilizzare, diffondere, sistemare ed eventualmente elaborare ciò che gli altri, quegli altri, hanno conseguito".<sup>75</sup>

## 9. Conclusione: Hegel rivela Liszt

Sono stati sollevati dubbi sulla paternità di questo articolo lisztiano. Tra gli studiosi E. Haraszi<sup>76</sup> è il più drastico. Egli afferma che esso è il frutto della mente confusa e romanticamente esaltata della compagna di Liszt, la principessa Carolyne Iwanowska Sayn-Wittgenstein, e della sua volontà di far diventare Liszt ciò che non era, e non poteva assolutamente essere: un uomo di lettere e un filosofo. Inutile dire che altri studiosi autorevolissimi invece non dubitano dell'autenticità di tutti gli scritti lisztiani.

Il nostro interesse per questa questione è comunque secondario. Rimane il fatto che Liszt si è assunto la paternità di questo scritto; che egli viveva e respirava nell'ambiente culturale che il suo saggio delinea e definisce; che quello che abbiamo esaminato non si discosta affatto dagli altri scritti di Liszt e da tante affermazioni contenute nelle sue lettere, quindi in una parola da ciò che Liszt pensava.

Certi squarci penetranti della presentazione dell'*Harold* potrebbero benissimo essere suoi, come potrebbero essere sue molte delle ingenuità filosofiche contenute, verso le quali è bene usare la stessa tolleranza che Liszt manifestò nei confronti del dilettantismo musicale di Hegel: "Se anche contro le parole di Hegel si può sollevare l'obiezione che egli parli della musica senza possedere un'adeguata conoscenza di quest'arte, troviamo però i suoi giudizi in gran parte pertinenti e dettati da una ragione salda e sicura".<sup>77</sup> Allo stesso modo, e in direzione opposta, noi

notiamo che la disamina delle questioni estetiche non è condotta con precisione in questo articolo che doveva, ricordiamolo, recensire l'*Harold* di Berlioz, ma la conoscenza profonda, interiore, del fatto musicale ha potuto fornire, all'improvvisato filosofo, capacità intuitive notevoli e acutezza di giudizio.

## NOTE

- <sup>1</sup> P. Rattalino, *Liszt o il giardino d'Armida*, E.D.T., Torino 1993, p. 36.
- <sup>2</sup> Per la ricostruzione delle esperienze musicali di Hegel, dei suoi contatti con esecuzioni e musicisti, dei suoi gusti musicali e delle sue conoscenze tecniche, si veda dell'autrice *Figaro e il Filosofo. Le esperienze musicali di G.W.F. Hegel (1770-1831)*, in "L'ErbaMusica", n. 2, 1991, pp. 24-32.
- <sup>3</sup> F. Liszt, *Un continuo progresso*, Ricordi-Unicopli, Milano 1987, p. 359.
- <sup>4</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica*, (a cura di N. Merker e N. Vaccaro), Feltrinelli, Milano 1978, p. 1239, (riportato da F. Liszt, *cit.*, p. 342).
- <sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 1188-89, (riportato da F. Liszt, *cit.*, p. 342).
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1200.
- <sup>7</sup> F. Liszt, *cit.*, p. 342.
- <sup>8</sup> A. Nowak, *Hegels Musikästhetik*, Gustav-Bosse, Regensburg 1971, p. 43.
- <sup>9</sup> G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche* (a cura di B. Croce), Laterza, Bari 1984, § 300.
- <sup>10</sup> A. Nowak, *cit.*, p. 46.
- <sup>11</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 1175.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 1194, (riportato da F. Liszt, *cit.*, p. 342).
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 1178.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1272.
- <sup>15</sup> F. Liszt, *cit.*, p. 343.
- <sup>16</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 1257. La traduzione italiana che ho utilizzato per le citazioni è, in questo punto, errata, (come in molti altri particolari riguardanti i vocaboli tecnici musicali usati da Hegel) e propone: "il principio della musica costituisce l'interiorità soggettiva", confondendo il soggetto con il complemento oggetto. La mia correzione è stata fatta tenendo presente l'edizione tedesca *Ästhetik*, a cura di F. Bassenge, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1965, p. 320.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 1197.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1239.

- <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 1235.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 1171-2.
- <sup>21</sup> F. Liszt, *cit.*, p. 343.
- <sup>22</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 1197.
- <sup>23</sup> G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della religione* (a cura di P. Borruso), Zanichelli, Bologna 1974, p. 280.
- <sup>24</sup> G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito* (a cura di E. De Negri), La Nuova Italia, Firenze 1984, p. 180.
- <sup>25</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 1241.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 1226, (riportato da F. Liszt, *cit.*, p. 342).
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 1190.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 1190.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 309.
- <sup>30</sup> L. Abraham - C. Dahlhaus, *Melodielehre*, Gerig, Köln 1972, p. 27.
- <sup>31</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 1180, (riportato da F. Liszt, *cit.*, p. 342).
- <sup>32</sup> F. Liszt, *cit.*, pp. 343-4.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 343.
- <sup>34</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 70.
- <sup>35</sup> F. Liszt, *cit.*, p. 343.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, p. 31.
- <sup>37</sup> G.W.F. Hegel, *Fenomenologia cit.*, p. 6.
- <sup>38</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, pp. 1257-8.
- <sup>39</sup> C. Dahlhaus - H.H. Eggebrecht, *Che cos'è la musica?*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 51-2.
- <sup>40</sup> C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Laaber-Verlag, Köln 1967, p. 47.
- <sup>41</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 151.
- <sup>42</sup> *Ibid.*, p. 1272.
- <sup>43</sup> *Ibid.*, p. 1259;
- <sup>44</sup> *Ibid.*, p. 1259.
- <sup>45</sup> *Ibid.*, p. 1182.
- <sup>46</sup> *Ibid.*, p. 1178.
- <sup>47</sup> Primo tra tutti P. Moos, *Die Philosophie der Musik von Kant bis auf E.v. Hartmann*, 2<sup>a</sup> ed., Stuttgart 1922, pp. 137-152.
- <sup>48</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 1260, (riportato da F. Liszt, *cit.*, p. 355).
- <sup>49</sup> *Ibid.*, p. 1170.
- <sup>50</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 1260, (riportato da F. Liszt, *cit.*, p. 355).
- <sup>51</sup> *Ibid.*, p. 873.
- <sup>52</sup> F. Liszt, *cit.*, p. 355.
- <sup>53</sup> E. Hanslick, *Il bello musicale*, Minuziano, Milano 1945, p. 87.
- <sup>54</sup> G.W.F. Hegel, *Scienza della logica* (a cura di A. Moni, riveduta da A. Cesa), Laterza, Bari 1988, p. 509.
- <sup>55</sup> Per la descrizione dei vari livelli di questa unificazione si veda dell'autrice *Il principe Igor. Variazioni sulla poetica stravinskiana*, in "L'ErbaMusica", n. 5, 1992, pp. 16-23.
- <sup>56</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 1261.
- <sup>57</sup> D. Zoltai, *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*, Akademiai Kiado/Budapest - Akademie Verlag/Berlin 1970, p. 244.
- <sup>58</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 23.
- <sup>59</sup> *Ibid.*, p. 1260, (riportato da F. Liszt, *cit.*, p. 355).
- <sup>60</sup> F. Liszt, *cit.*, p. 356. "La musica è per il popolo, per educarlo e per portarlo a Dio": si tratta di uno dei capisaldi della poetica musicale/religiosa di Liszt, si veda dell'autrice *L'Oratorio di Natale del Christus. La poetica musicale e religiosa di Liszt*, in "L'ErbaMusica", n. 12, 1993, pp. 17-27.
- <sup>61</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 16.
- <sup>62</sup> F. Liszt, *cit.*, 355.
- <sup>63</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 1260 (riportato da Liszt, *cit.* p. 357).
- <sup>64</sup> *Ibid.*, p. 1186.
- <sup>65</sup> *Ibid.*, p. 1205.
- <sup>66</sup> F. Liszt, *cit.*, p. 357.
- <sup>67</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 1182.
- <sup>68</sup> Z. Lissa, *Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik*, in *Festschrift für Walter Wiora*, Kassel 1967, p. 114.
- <sup>69</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica cit.*, p. 97.
- <sup>70</sup> *Ibid.*, p. 1175.
- <sup>71</sup> *Ibid.*, p. 1194, (riportato da F. Liszt, *cit.*, p. 357).
- <sup>72</sup> Per la trattazione della problematica dell'ascolto musicale nel Romanticismo si veda di H. Bessler, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Il Mulino, Bologna 1993, al capitolo: *L'ascolto passivo dei Romantici*.
- <sup>73</sup> F. Liszt, *cit.*, pp. 356-7.
- <sup>74</sup> *Ibid.*, p. 359.
- <sup>75</sup> *Ibid.*, p. 359.
- <sup>76</sup> E. Haraszti, *Franz Liszt - author despite himself*, in "The Musical Quarterly", 1947, pp. 490-516.
- <sup>77</sup> F. Liszt, *cit.*, p. 358.

