

Symphilosophie

Rivista internazionale sulla filosofia romantica

Cos'è un tema?

Discorso filosofico e discorso musicale: Baumgarten, Sulzer, Kant, Friedrich Schlegel

*Márcio Suzuki**

ABSTRACT

German philosophy and aesthetics, from Baumgarten to Friedrich Schlegel via Sulzer and Kant, establish an intimate, not merely analogical, link between philosophical and musical discourse. The aim of this text is to outline the stages of the constitution of this link, whereby philosophical thought and musical composition are not seen as absolutely different activities, but as forms of enquiry that could be characterised as “reflective-affective”.

Keywords: musical discourse, philosophy, Baumgarten, Sulzer, Kant, Friedrich Schlegel

ABSTRACT

La filosofia e l'estetica tedesche, da Baumgarten a Friedrich Schlegel, passando per Sulzer e Kant, stabiliscono un legame intimo, non soltanto analogico, tra discorso filosofico e discorso musicale. Lo scopo di questo testo è quello di delineare le tappe della costituzione di questo legame, per cui pensiero filosofico e composizione musicale non sono viste come attività assolutamente diverse, ma come forme di indagine che potrebbe essere caratterizzate come “riflessiva-affettiva”.

Parole chiave: discorso musicale, filosofia, Baumgarten, Sulzer, Kant, Friedrich Schlegel

* Professore, Dipartimento di Filosofia, Universidade de São Paulo / CNPq Brazil, Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, Sala 1007, Cidade Universitária, São Paulo, SP, CEP 05508-010, Brasile – marciosuzuki@usp.br

Senza alcuna pretesa di esaustività, lo scopo di questo saggio è seguire un filo argomentativo che può essere notato in alcuni testi di Baumgarten, Sulzer, Kant e Schlegel, i quali hanno riflettuto sul ruolo del *tema* nella musica e, al contempo, nella storia della filosofia in generale¹. Con questi quattro autori, l'estetica in Germania compie un'impresa notevole, stabilire un'equivalenza, e non solo un'analogia, tra il discorso filosofico e quello musicale.

In almeno due passaggi dei suoi scritti, Baumgarten cerca di definire cosa sia un tema. In uno di questi, egli scrive che tema in un discorso è “concetto, la parte che è la ragione sufficiente dei pensieri delle parti rimanenti”. Nell'originale latino:

*Thema in oratione est conceptus, eius pars, in qua ratio sufficiens est cogitatarum eis partium reliquarum.*²

In questa definizione di tema, Baumgarten ricorre alla nozione di ragion sufficiente, che svolge, com'è noto, un ruolo centrale nelle filosofie di Leibniz e di Christian Wolff, nonché in quella dello stesso autore della *Metafisica*. Inoltre, al di là del principio di ragione, appaiono due nozioni importanti: quella di concetto (*conceptus*) – che Baumgarten, a seconda della sua abitudine di mettere in vernacolo i termini latini, traduce in tedesco come *Begriff* o *Haupt-Satz einer Rede* – e quella di pensieri (*cogitationes*). Il tema, oppure il concetto principale (*Haupt-Begriff*), è la ragione delle altre parti del discorso, ma soprattutto del collegamento tra queste parti, le quali sono, a loro volta, altrettanti concetti o pensieri.

La seconda definizione di tema rintracciabile all'interno dell'opera di Baumgarten si trova nelle *Riflessioni sulla Poesia*, ed è leggermente (ma assai significativamente) diversa della prima:

Il tema è ciò la cui rappresentazione contiene la ragione sufficiente delle altre rappresentazioni presentate nel discorso, ma che non ha la sua nelle altre.

¹ In una versione ridotta, questo testo è stato presentato nella giornata di studi “Autonomia dell'Arte e Bellezza fra Antico e Moderno” realizzato il 6 dicembre 2019 presso il dipartimento di Lettere Lingue Arti dell'Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”, e organizzato da Lorella Bosco e Paulo Butti de Lima. La ricerca per questo studio è stata finanziata dalla *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* – CAPES (Brasile), Finance Code 001 Revisione e commenti critici di Mario Spezzapria. L'autore desidera ringraziare i due *referees* per i loro commenti, suggerimenti bibliografici e correzioni, che sono stati di grande aiuto per chiarire a sé stesso (e, si spera, a beneficio del lettore) il significato del legame qui discusso tra musica e filosofia.

² A. G. Baumgarten, *Acroasis logica in Christianum L. B. de Wolff*. In: Christian Wolff, *Gesammelte Werke*, III, 5. Hildesheim / Zurigo / New York, Olms, 1983, § 426, p. 131.

Id, cuius repraesentatio aliarum in oratione adhibitaram rationem sufficientem continet, suam vero habet in aliis est *thema*.³

Invece di pensieri, questa definizione parla di rappresentazioni, una modifica che, in sé, non è sostanziale. L'aggiunta, invece, lo è: un discorso, ossia un discorso poetico, deve contenere un unico tema, che è la "ragion sufficiente" delle altre parti, le quali, a loro volta, prese insieme o singolarmente, non possono essere la ragione sufficiente del tema, a rischio di far perdere la sua unità e il suo nesso⁴. Il soggetto di un poema è il suo principio di articolazione, e non può a sua volta avere ragion d'essere altrove, tranne che nel poeta stesso. Questa caratteristica conferisce al tema una condizione quasi unica: a differenza di qualsiasi altra cosa, la quale deve avere una sua ragion d'essere, il potere creativo di un poeta risiede proprio nel trovare un tema che non dipenda da nient'altro che da sé stesso, cioè una proprietà, che lo rende diverso da ogni altro tipo di idea, perché esso deve essere un'idea tale da unificare molte rappresentazioni in un unico insieme. Anticipando il romanticismo e l'idea di autonomia del genio creatore, il poeta dev'essere per Baumgarten *il produttore di un mondo (factor et creator mundi)*⁵; il poema deve diventare, per così dire, quasi un mondo a se stante⁶. Baumgarten riassume questa sua concezione al paragrafo 69 delle *Riflessioni*:

Se le rappresentazioni poetiche, che non sono temi, sono determinate dal tema, si connettono con il tema fra di loro e si succedono come causa ed effetto; dunque c'è una regolarità osservabile nel modo in cui si succedono e perciò nell'opera di poesia c'è ordine. Ora è poetico connettere le rappresentazioni poetiche, che non sono temi, con il tema, § 68; dunque l'ordine è poetico.⁷

Certo, quest'idea di tema non si limita alla letteratura. Baumgarten sembra addirittura averla estratta dalla musica, come si vede al paragrafo 78 della *Metafisica*:

³ A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halle: Grunert, 1735, § 66. p. 25. Traduzione italiana: *Riflessioni sulla Poesia*. A cura di Pietro Pimpinella e Salvatore Tedesco. Milano: Aesthetica, 1999, p. 58.

⁴ "Se più temi sono presenti, allora non sono connessi; supponiamo infatti che A sia il tema e B anche; se fossero connessi o la ragione sufficiente di A sarebbe in B o quella di B in A, dunque o A o B non sarebbe il tema, § 66. Ma il nesso è poetico, § 65; dunque l'opera di poesia con un solo tema è più perfetta di quella che ha più temi, § 6, 11." Baumgarten, *Riflessioni*, § 67, pp. 58-59.

⁵ *Ibid.*, § 68, p. 59.

⁶ *Ibid.*, § 68, p. 59.

⁷ *Ibid.*, § 69, p. 59.

Se molte cose sono poste una accanto all'altra o una dopo l'altra, sono collegate. Il legame tra molte cose è uno oppure diverso, § 10, 38. Nel primo caso, è coordinamento, e la sua identità è l'*ordine*. In passato, la scienza dell'ordine era *la musica in senso lato*.⁸

Sarebbe interessante sapere dove Baumgarten abbia trovato l'idea che il coordinamento tematico sia equiparabile a un ordine in senso musicale. Comunque, le spiegazioni di Baumgarten non passarono inosservate da Kant, il quale in una riflessione riguardante proprio questo paragrafo della *Metafisica*, scrive che è un controsenso (*Unsinn*) pensare che la musica sia scienza dell'ordine, laddove si debba procedere con metodo⁹. Questa riflessione, tuttavia, è per dire così un *hàpax* nel *corpus* kantiano, perché il filosofo di Königsberg non dimentica mai la lezione baumgartiana quando deve organizzare le sue meditazioni filosofiche. Così come altri due lettori di Baumgarten, George Friedrich Meier e Johann George Sulzer (dei quali era ugualmente lettore abituale), Kant pensava che l'invenzione concettuale dovesse essere guidata come da un tema poetico, pittorico o musicale. Sono due i modi in cui l'indagine filosofica è condotta, cioè per coordinamento o per subordinazione delle note caratteristiche¹⁰. La subordinazione è chiamata "conoscenza intensiva" o perfezione logica, mentre il coordinamento è una "conoscenza estensiva" o perfezione estetica¹¹. La conoscenza intensiva o logica si basa su un'unità *quantitativa* al contrario di quanto avviene nel caso della conoscenza estetica, orientata in base all'unità *qualitativa*. Kant è molto chiaro nell'affermare che nel discorso filosofico non si deve mescolare la perfezione logica con la perfezione estetica. Ciononostante, anche per lui l'ordinamento del pensiero (o dei pensieri) non può fare a meno di un'unità che è sempre qualitativa, estetica. In una riflessione sull'antropologia possiamo leggere: "La disposizione [o ordinamento = *Anordnung*] riguarda il disegno [*dessein*], l'abbozzo o il tema. La musica è, per così dire, una bella conoscenza sensibile".¹² In un'altra riflessione, egli scrive: la possibilità di formare un tutto è dovuta, nella pittura, al raggruppamento, e nella musica, al tema¹³. Il tema è, pertanto, ciò che dà unità sia in pittura, sia nel teatro, sia nella musica¹⁴. Ma una tale unità qualitativa non può essere assente neanche dall'ordinamento concettuale, come afferma la stessa *Critica della ragion pura*:

⁸ A. Baumgarten, *Metaphysica*, § 78, p. 22.

⁹ "Unsinn, worin Methode ist". I. Kant, Rif. 3545, AA 17:044.

¹⁰ I. Kant, *Logik*, AA 09: 061.

¹¹ I. Kant, *Logik*, AA 09: 037-38.

¹² I. Kant, Rif. 806, AA 15: 355.

¹³ I. Kant, Rif. 332, AA 15: 131.

¹⁴ Cfr. Met. Dohna 28:633: "Die Einheit ist entweder qualitativ, oder quantitativ. Die erstere besteht in der Inseparabilität des Mannigfaltigen. – Die letzte ist die der

E difatti, in ogni conoscenza di un oggetto vi è unità del concetto, quella che si può chiamare unità qualitativa, in quanto con essa viene pensata soltanto l'unità della raccolta del molteplice delle conoscenze, qualcosa come l'unità del tema in un'opera teatrale, in un discorso, in una favola.¹⁵

Per Kant, investigare un concetto significa qualitativamente trattarlo come un tema. È proprio Baumgarten, però, a introdurre la differenza fra due stili di pensiero, e cioè tra il modo in cui un concetto è tratto dal pensiero “logico-dogmatico” e da quello “estetico-dogmatico”. Il pensiero logico-dogmatico investiga un concetto pensando ad estrarne idee chiare e distinte, in altri termini, egli si occupa solo della perfezione logica. Per il pensiero estetico-dogmatico, invece, il concetto funge da rappresentazione principale (*Hauptbegriff*), alla quale egli cerca di collegare il maggior numero di rappresentazioni associate, ciò che mostra la perfezione estetica di un discorso:

Gli stili di pensiero logico-dogmatico e estetico-dogmatico, desunte le denominazioni dalla loro parte più importante, non solo differiscono per la forma, ma anche per la materia, nella quale sembravano ad un primo sguardo convenire. Come il primo segue sopra ogni cosa i principi del suo tema, così il secondo segue ciò che deriva dai principi insieme alle relative conseguenze. Come il primo estrae gli universali nei quali è contenuto il suo tema, così il secondo si rivolge soprattutto ai concetti inferiori [*thematis inferioris*] contenuti nel medesimo tema.¹⁶

Oltre alla questione della differenziazione tra i punti di vista logico ed estetico, due altri punti balzano agli occhi in questo brano: nella cognizione artistica, le rappresentazioni accessorie o secondarie (*Nebenvorstellungen* o *Nebengedanken*), che accompagnano la rappresentazione o il concetto principale, sono qui chiamati “temi inferiori”. Possiamo chiederci se Baumgarten, oltre ai sotto-temi di un poema, non stia qui pensando ai sotto-temi di una composizione musicale. In tal caso, ciò che Baumgarten dice in questo passaggio sulle conseguenze che devono essere derivate da un concetto sono pensate da lui come lo sviluppo da un tema principale in sotto-temi.

Derivare rappresentazioni o concetti associati da un concetto principale è stato un problema al quale si è dedicato ugualmente Johann Georg Sulzer, che ha lavorato intensamente alla questione di come trovare e sviluppare un

Zusammenhang einer Größe aus dieser Einheit. Im ersten Sinne nennen wir es z. B. die Einheit des Theater Stückes, oder dergleichen.”

¹⁵ I. Kant, *Critica della ragion pura*, AA 03: 098. A cura di Costantino Esposito. Milano, Bompiani, 2012, p. 217.

¹⁶ A. G. Baumgarten, *L'estetica*. A cura di Salvatore Tedesco. Milano: Aesthetica, 2000, § 569, p. 194.

tema. Alla voce “invenzione” della *Teoria generale delle belle arti*, egli indica che la scoperta di un tema, che esige genio e applicazione, può essere fatta in due modi: o il fine della opera è stato fissato e si cercano i mezzi per realizzarla; o si ha un “oggetto interessante”, e si scopre che può essere impiegato per un certo scopo. L’oratore e l’architetto lavorano sempre al primo modo. Un poeta drammatico e un pittore seguono di solito l’altra strada: leggendo una storia, possono trovare un buon soggetto per un dramma o per una pittura storica. Ma la scoperta del soggetto può avvenire anche per caso, e presumibilmente le trovate più importanti sono state fatte in questa maniera, quando il “soggetto principale” si presenta all’artista senza che questi lo stia cercando. È così che

[...] un grande compositore mi ha detto che più di una volta ha trasformato cose che ha sentito di passaggio da qualche parte in tema o contenuto di un pezzo musicale [*Tonstück*], che lui stesso non avrebbe mai inventato così bene, se avesse deciso di cercare qualcosa che dovrebbe avere il carattere di questa espressione.¹⁷

Ma è lo stesso Sulzer a tradurre magistralmente in termini musicali le idee baumgartiane sul rapporto tra rappresentazione principale e rappresentazioni associate, ciò che si può vedere leggendo la voce *Hauptsatz* della *Teoria generale delle belle arti*:

Hauptsatz in un pezzo musicale è un periodo in cui sono comprese l’espressione e tutta l’essenza della melodia, e non accade solo inizialmente, ma viene ripetuto per tutto il pezzo musicale, con toni e variazioni diverse. L’*Hauptsatz* è generalmente chiamato tema [...]

Hauptsatz ist in einem Tonstück eine Periode, welche den Ausdruck und das ganze Wesen der Melodie in sich begreift, und nicht nur gleich anfangs vorkömmt, sondern durch das ganze Tonstück ofte, in verschiedenen Tönen, und mit verschiedenen Veränderungen, wiederholt wird. Der Hauptsatz wird insgemein das *Thema* genennt [...]¹⁸

Hauptsatz: il linguaggio tecnico musicale possiede fortunatamente una parola per esprimere in musica la *Hauptvorstellung* o *Hauptbegriff* della filosofia. E la

¹⁷ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, voce *Erfindung*. Leipzig, Weidmanns Erbe und Reich, 1771s, v. 1, p. 338a. Le citazioni seguono la prima edizione, poiché probabilmente è quella a cui Kant aveva accesso.

¹⁸ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, voce: *Hauptsatz*, v. 1, p. 522a. Sul *Hauptsatz* come tema musicale, cfr. le voci del vocabolario di Adelung e dei fratelli Grimm.

parola è tanto più significativa, in quanto essa indica l'essenza stessa della musica:

La musica è in realtà il linguaggio della sensazione [oppure sentimento: *Empfindung*], la cui espressione è sempre breve, perché la sensazione in sé è qualcosa di semplice, che si manifesta attraverso poche estrinsecazioni. Per questo motivo, una frase melodica molto breve, di due, tre o quattro battute, può esprimere una sensazione così determinatamente e correttamente che l'ascoltatore riconosce esattamente lo stato d'animo della persona che canta. Se un pezzo musicale non avesse altro proposito che porre in luce una sensazione, una frase così breve, se fosse concepita fortunatamente, sarebbe sufficiente per farlo. Ma questa non è il proposito della musica; essa deve servire a mantenere l'ascoltatore per un po' nello stesso stato d'animo. Ciò non può essere fatto semplicemente ripetendo la stessa frase, per quanto essa sia splendida; perché la ripetizione della stessa cosa è noiosa e fa crollare immediatamente l'attenzione. Quindi si doveva inventare una specie di canzone in cui la stessa sensazione, con la giusta varietà e in varie modifiche, potesse essere ripetuta così spesso, fino a quando non avesse fatto la giusta impressione.¹⁹

Questo paragrafo è una testimonianza documentale molto importante, perché ci fa vedere come per Sulzer la musica non sia più un'espressione o un linguaggio delle sensazioni, com'era in Rousseau, bensì un linguaggio il cui scopo è trasmettere un contenuto e mantenere l'ascoltatore in un certo stato d'animo. Cioè – contrariamente a quanto afferma il musicologo Carl Dahlhaus – la concezione musicale di Sulzer non può essere identificata con quella di Rousseau²⁰. Sulzer è già pienamente consapevole che il discorso musicale non è soltanto imitativo, ma gode di autonomia. Un'autonomia, però, che non è esclusivamente formale, perché legata all'idea che la musica contenga uno stato d'animo, una *Stimmung*. Questo collegamento della *forma musicale* con il *Gemüt* viene mostrato nel paragrafo seguente della voce *Hauptsatz*:

Da ciò è emersa la forma della maggior parte delle composizioni musicali di oggi, i concerti, le sinfonie, le arie, i duetti, il trio, le fughe ecc. Tutte queste hanno ciò in comune: che solo un breve periodo, commisurato all'espressione della sensazione, viene messo da fonda-

¹⁹ *Id.*, *ibid.*

²⁰ Secondo Dalhaus, Sulzer avrebbe avuto una concezione sentimentale (*empfindsam*) della musica, propria di un *Biedermeier* (C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1978, p. 13). Sembra che il musicologo tedesco non abbia letto con sufficiente attenzione le voci della *Teoria generale delle belle arti*, né colto lo spirito dell'opera di Sulzer, ispiratore diretto dell'educazione estetica schilleriana.

mento come *Hauptsatz* in una parte principale; tale *Hauptsatz* è supportato, o addirittura interrotto, da piccoli pensieri intermedi appropriati; l'*Hauptsatz* è così spesso ripetuto insieme a questi pensieri intermedi in diverse armonie e tonalità, e anche con piccoli cambiamenti melodici che sono appropriati all'*Hauptsatz*, fino a quando l'animo dell'ascoltatore non sia sufficientemente occupato dalla sensazione, la quale è, per così dire, avvertita da tutti i lati.²¹

Il brano mostra come Sulzer stia pensando non solo alla musica vocale, ma anche a tutti i generi di musica strumentale, compresi quelli in cui c'è maggiore indipendenza dal linguaggio discorsivo e dall'approccio mimetico. La sua spiegazione è in sintonia con gli sviluppi musicali del suo tempo, e la sua concezione dell'autonomia musicale ha il vantaggio di non essere formalista, perché da lui collegata al sentimento, allo *stato d'animo*, al *Gemüt*. Un'opera musicale deve avere un tema o una proposizione principale a cui si legheranno una serie di *piccoli pensieri intermedi* (*kleine, Zwischengedanken*), in grado di intrattenere l'ascoltatore con il sentimento che occupa la sua mente. I pensieri o concetti associati circondano e modulano un pensiero o concetto principale, proprio come il tema, in Baumgarten, è accompagnato da *thematis inferioris*. Queste caratteristiche dell'estetica musicale di Sulzer gettano una luce meno formalista anche sull'autonomia estetica kantiana. Spesso non si tiene in dovuta considerazione come Kant conoscesse molto bene Baumgarten e Sulzer e pensasse a questi problemi estetici in termini molto simili. Sullo sfondo di tale retroterra baumgartiano-sulzeriano, la sua autonomia estetica non è assolutamente formalista, perché ogni opera artistica o letteraria deve avere un tema, una rappresentazione principale, un'idea estetica (*ästhetische Idee*) a cui sono collegate molte rappresentazioni affini, che danno alla mente molto a cui pensare. Il gioco delle rappresentazioni parziali legate alla rappresentazione principale intrattiene la mente con un *sentimento* (*Gefühl*) dell'indicibile che vivifica (*belebt*) le sue facoltà.

In una parola: l'idea estetica è una rappresentazione della forza di immaginazione associata a un concetto dato, la quale è collegata con una tale molteplicità di rappresentazioni parziali nel loro libero uso che non può venire trovata per quella idea alcuna espressione designante un concetto determinato, una rappresentazione che così permette di pensare, in aggiunta a un concetto, molto di indicibile, il cui sentimento

²¹ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, voce: *Hauptsatz*, v. 1, p. 522a-b. Non si deve dimenticare che in musica *Satz* indica il tempo, ma anche le parti di una composizione così come in logica il termine indica una proposizione.

vivifica le facoltà conoscitive e con il linguaggio, come semplice lettera, collega lo spirito.²²

La capacità di un'idea estetica di animare i poteri della mente si basa su questo, ovvero sulla capacità di articolare una *Menge von Teilvorstellungen* o addirittura una *Menge von Empfindungen und Nebenvorstellungen* in un insieme artistico coeso²³. Nella musica, l'idea estetica e le sue rappresentazioni parziali sembrano esser legate agli affetti del compositore, del musicista e degli ascoltatori, ma il modo in cui questo legame deve essere inteso rappresenta uno spartiacque tra i commentatori della *Critica del giudizio*, che su questo punto si dividono in posizioni meno o più formaliste. In un passaggio piuttosto intricato del paragrafo 53 della *Critica del giudizio*, si legge che la musica, attraverso i suoi suoni, è in grado di comunicargli affetti che ogni parlante produce nell'ascoltatore esprimendo un'idea o un pensiero in un linguaggio articolato. In altre parole, un'opera musicale non trasmette direttamente un'idea o un pensiero, cosa che avviene solo nel linguaggio articolato, ma può trasmettere *i sentimenti o gli affetti che accompagnano la comunicazione di un'idea o di un pensiero*. Non è quindi assolutamente rilevante che la musica agisca sulla fisiologia come stimolo, perché il suo stimolo può essere comunicato universalmente, e questa sua comunicabilità universale non è solo una comunicabilità analogica, ma una comunicabilità nel senso pieno del termine: la musica è un linguaggio universale di sensazioni o un linguaggio di affetti, comprensibile (*verständlich*) da chiunque lo ascolti:

L'attrattiva della musica, che si lascia comunicare così universalmente [*Der Reiz derselben, der sich so allgemein mitteilen läßt*], sembra basarsi sul fatto che ogni espressione del linguaggio ha nel contesto un tono che è adeguato al suo senso [*jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhange einen Ton hat, der dem Sinne desselben angemessen ist*]; e poi sul fatto che questo tono designa più o meno un affetto del parlante e, d'altro canto, lo produce anche nell'ascoltatore, un affetto che suscita poi inversamente in quest'ultimo anche l'idea che è espressa nel linguaggio da un tale tono; ma anche sul fatto che, come la modulazione è per così dire un linguaggio universale delle sensazioni [*so wie die Modulation gleichsam eine allgemeine jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist*], comprensibile da parte di ogni uomo, così l'arte musicale esercita questo linguaggio per sé sola in tutto il suo vigore, cioè come linguaggio degli affetti [*Sprache der Affekten*], e comunica dunque universalmente, secon-

²² I. Kant, *Critica del giudizio*. A cura di Massimo Marassi, Milano, Bompiani, 2014, § 49, p. 327.

²³ I. Kant, *Critica del giudizio*, § 49, AA 05: 316; trad. italiana, p. 325.

do la legge dell'associazione, le idee estetiche che vi si trovano naturalmente collegate [...]”²⁴

Come ogni opera d'arte o letteraria, un brano musicale non è guidato da un concetto (che lo renderebbe oggetto di un giudizio determinante), ma da un'idea estetica che si traduce in una *regola*, la quale, pur dovendo essere originale, può, nonostante ciò, essere comunicata e compresa da chiunque la ascolti. Le “idee estetiche non sono concetti né pensieri determinati”, ma soltanto “la forma della composizione di queste sensazioni (armonia e melodia)”. Questa forma sostituisce o prende il posto della forma del linguaggio, per esprimere “l'idea estetica di un insieme determinato” grazie a una “disposizione proporzionata di queste sensazioni”²⁵. La forma del linguaggio può essere così sostituita dalla forma musicale delle sensazioni: *statt der Form einer Sprache*, dice il testo kantiano.

Ciò che si riesce a trasmettere in queste poche righe ha giustamente dato molto da pensare ai suoi commentatori: l'incrocio tra linguaggio, forma e sensazione / affetto è una sintesi unica, la cui singolarità è rafforzata da ciò che viene detto in seguito: l'idea estetica nella musica, che permette l'unità di un insieme coeso di sensazioni, esprime “una quantità indicibile di pensieri che si riferiscono a un certo tema, che costituisce l'affetto dominante del brano musicale”²⁶. Kant sembra avere una solida base per tracciare questa equazione tra il tema e l'affetto dominante (*herrschender Affekt*), ma prima di indagare quale possa essere il suo punto di appoggio, sarebbe utile schematizzare un po' meglio le correlazioni messe in atto. Un piccolo schema potrebbe aiutare a visualizzare il quadro che Kant ha in mente:

	<i>Conversazione/ Parlare usuale</i>	<i>Discorso Filosofico</i>	<i>Belle Arti/ Letteratura</i>	<i>Musica</i>
<i>Tipo di linguaggio</i>	Linguaggio articolato	Linguaggio articolato/ “discorsivo”	Linguaggio visivo/ linguaggio letterario/linguaggio scenico (drama, danza)	Linguaggio musicale (melodia, ritmo, armonia)
<i>Unità qualitativa - Tema</i>	Soggetto	Concetto/ Idea (Tema)	Idea estetica	Idea estetica (= affetto dominante)
<i>Rappresentazioni parziali o secondarie</i>	Idee e immagini per associazione	Concetti subordinati e/o ordinati	Rappresentazioni parziali o correlate	Sensazioni (<i>Empfindungen</i>)/ affetti associati

²⁴ I. Kant, *Critica del giudizio*, § 53, AA 05: 328; trad. italiana, p. 352.

²⁵ I. Kant, *Critica del giudizio*, § 53, AA 05: 329; trad. italiana, p. 352.

²⁶ I. Kant, *Critica del giudizio*, § 53, AA 05: 329; trad. italiana, p. 352. Molto importante per quanto segue, il termine *Gedankenfülle* era già comparso in precedenza nella KU, quando si trattava di spiegare il rapporto tra genio e gusto I. Kant, *Critica del giudizio*, § 50, AA 05: 319; trad. italiana, p. 332. Ovviamente, “brano” (*Stück* in tedesco) non deve essere inteso qui come una parte, ma sì come l'intera composizione musicale.

Per capire cosa è in gioco nel rapporto tra discorso filosofico e discorso musicale, è interessante confrontare due letture divergenti sulla concezione musicale di Kant: quella di Carl Dahlhaus e quella di Pietro Giordanetti.

Nel suo “Zu Kants Musikästhetik”, il musicologo tedesco sostiene che l’orientamento di Kant verso la dottrina degli affetti (*Affektenlehre*) non è “sistematico, necessario”, ma storicamente “contingente”, in quanto come temi “a cui la musica deve riferirsi per suscitare idee estetiche e poter così apparire come unità, sono pensabili anche contenuti diversi dagli affetti”²⁷. Se questo sembra rendere giustizia alla radicalità con cui Kant intende l’autonomia estetica, la distinzione tra una necessità intrinseca al pensiero kantiano e una contingenza storica non è però in linea né con lo spirito né con la lettera del testo commentato. Pietro Giordanetti, invece, ha una posizione molto più in sintonia con il testo della *Critica del giudizio* nella sua interezza. Nella sua opera sulla musica in Kant, lo studioso italiano ricostruisce precisamente lo sfondo storico dell’estetica musicale del filosofo tedesco a partire dalle sue prime annotazioni sul soggetto, senza trascurare nessuno dei suoi fattori importanti: gioco delle sensazioni, genio, spirito, matematica, tema, affetto, affetto dominante. Giordanetti riassume il paragrafo 53 della *Critica del giudizio* come segue:

Esclusivamente la forma matematica dell’unificazione delle idee estetiche come sensazioni rende possibile l’espressione delle idee estetiche: l’espressione dell’affetto dominante in una composizione musicale si può quindi ottenere solo per mezzo della matematica; la forma matematica non sussiste indipendentemente dal contenuto, ma lo esprime, dà espressione all’affetto dominante nella composizione musicale, affetto che si identifica con l’idea estetica del tema. Matematica e affetto, forma e contenuto non sono tenute separate l’una dall’altro, ma costituiscono i due aspetti della composizione musicale: della musica strumentale con un tema.²⁸

A differenza di Dahlhaus, Giordanetti non esita a mettere gli affetti al centro dell’estetica musicale kantiana, insieme alla matematica. E questo è tanto più significativo, in quanto sottolinea che il punto focale del paragrafo 53 è la musica strumentale:

²⁷ Carl Dahlhaus, “Zu Kants Musikästhetik”, in id. *Gesammelte Werke*, a cura di Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 2003, v. 5, p. 440. Il testo è stato pubblicato originariamente in *Archiv für Musikwissenschaft*, 10, 4 (1953), pp. 338-347. Ma Dahlhaus non specifica quali potrebbero essere questi “altri contenuti”.

²⁸ Pietro Giordanetti, *Kant e la musica*. Milano, CUEM, 2001, p. 191.

[...] la musica senza testo è in sé un fenomeno unitario e l'ascoltatore percepisce contemporaneamente forma e attrattiva, l'elemento matematico e l'affetto.²⁹

Kant sa che la musica può fare a meno di parole e testi, proprio perché il discorso musicale ha una struttura che si ordina come il discorso articolato e, quindi, pretende anche di raggiungere l'universalità di una comunità di ascoltatori, di un *Gemeinsinn* musicale.

Ciò ci porta a chiederci: da dove trae Kant la sua conoscenza musicale, cioè come può già in qualche modo anticipare qualcosa che apparirà più chiaramente solo nel Romanticismo? Il lettore ricorderà che, nella voce della *Teoria generale delle belle arti* dedicata al *Hauptsatz*, Sulzer indicava già il ruolo fondamentale della frase principale “nelle composizioni musicali odierne” (concerti, sinfonie, arie, duetti, trii, fughe ecc.)³⁰. Questo è un primo indizio del fatto che, ad eccezione della proporzionalità matematica, che deriva da Eulero³¹, le fonti più importanti del pensiero musicale kantiano si trovano nell'*Allgemeine Theorie* del filosofo svizzero.

Come Sulzer definisce la musica? La sua risposta è diretta: lo scopo (*Zweck*) della musica è suscitare sensazioni o sentimenti (*Empfindungen*)³². Ciò significa che essa non deve dare espressione a “oggetti della forza rappresentativa [*Gegenstände der Vorstellungskraft*] che abbiano una qualche influenza attraverso la mera conoscenza riflessiva delle loro qualità o nessuna relazione con il sentimento”: il linguaggio (*Sprache*), e non la musica, è stato inventato per rendere pensieri e rappresentazioni, è il linguaggio articolato che “cerca di insegnare e di anteporre le immagini alla fantasia”: “In generale, quindi, la musica non agisce sull'uomo nella misura in cui egli pensa o ha poteri rappresentativi, ma nella misura in cui egli sente.”³³

Dopo aver definito il fine della musica, Sulzer si chiede quali siano i mezzi che essa utilizza per raggiungerlo, cioè come i suoni musicali si trasformino in un linguaggio del sentimento che sia comprensibile (*eine verständliche Sprache der Empfindung*). Qui si anticipa letteralmente la stessa terminologia usata nella terza *Critica*³⁴ per rendere conto di quell'altra forma di discorso udibile e comprensibile (*verständlich*), che può essere colto ascoltando, per così dire, il controcanto contenuto nel parlare comune. Questo canto del sentimento che si svolge parallelamente al discorso che

²⁹ *Ibid.*, p. 191.

³⁰ Si veda *supra* la nota 19.

³¹ Come insiste Giordanetti in tutto il suo libro.

³² J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, voce: Musik, v. 2, p. 266a.

³³ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, voce: Musik, v. 2, p. 266b.

³⁴ Vedi nota 25 sopra.

vuole esprimere le rappresentazioni è la definizione stessa di musica strumentale: essa è una musica

[...] il cui canto consiste semplicemente in suoni inarticolati e che non ha bisogno di parole per rendere comprensibile [*verständlich machen*] ciò che esprime. Tutta la musica si basa sul potere, già presente nei suoni inarticolati, di esprimere diverse passioni; e, se non potessimo parlare il linguaggio dei sentimenti senza parole, nessuna musica sarebbe possibile. Sembra quindi che la musica strumentale sia la parte più importante di questa bell'arte.³⁵

La musica suonata dagli strumenti, senza parole o testi, è la *Hauptsache*: forse in nessun altro passaggio Sulzer chiarisce meglio che l'“essenza” della musica risiede nella musica strumentale. Poi, certo, Sulzer chiarisce meglio il suo punto di vista sul rapporto tra musica strumentale e musica vocale: ovunque si tratti di “presentare o dipingere gli oggetti della sensazione” (*wo die Gegenstände der Empfindung selbst müssen geschildert werden*), è necessario il supporto del linguaggio articolato. Un nuovo argomento, però, rende ancora più esplicito il parallelismo tra le due lingue, un argomento che per il resto è piuttosto semplice: i toni della tristezza, del dolore e del lamento possono essere compresi anche in una lingua sconosciuta; possono commuoverci intensamente, ma la commozione sarà ancora maggiore se chi si lamenta parla in un lessico familiare, perché qui egli può lasciar trasparire le circostanze del suo lamento. Tuttavia,

[...] quando lo stato d'animo deve esser mosso e intrattenuto solo dal sentimento, senza dover avere davanti un oggetto specifico, è sufficiente la musica strumentale.³⁶

La correlazione tra lo strumento e l'espressione dell'affetto da parte della voce umana deve quindi essere il criterio decisivo per i brani strumentali, e per questo l'oboe è particolarmente adatto. Ancora più importante è il modo in cui Sulzer intende i principi a cui il compositore deve ispirarsi: il rischio che un concerto, un trio, un asolo o una sonata finiscano per essere un semplice “rumore ben suonante” (*ein wohlklingendes Geräusch*) è grande se non si dispone di una *Richtschnur* che dia forma all'insieme. Questo rischio è sufficientemente scongiurato nelle sinfonie e nelle ouvertures che fungono da preludio a un'esecuzione, perché qui l'“invenzione” deve esprimere il carattere del protagonista del brano. Ma i concerti, i trii, gli assoli e le sonate

³⁵ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771), voce: *Instrumentalmusik*, v. 1, p. 559a.

³⁶ *Id.*, *ibid.*

non hanno questo supporto, e la loro invenzione è lasciata al caso, a meno che non si trovi una via d'uscita:

Per evitarlo, il compositore fa bene a rappresentarsi sempre il carattere di un personaggio o di una situazione, di una passione, e a tendere la fantasia fino a credere di sentir parlare una persona che si trova in quelle circostanze. Può aiutarsi cercando nei poeti passaggi patetici e focosi o soavi e teneri, recitandoli con il tono che gli è più congeniale, per poi abbozzare il suo brano musicale intorno a questo sentimento. Non deve mai dimenticare che un brano musicale in cui non si esprime alcuna passione o sentimento in un linguaggio comprensibile [*in einer verständlichen Sprache*] non è altro che un semplice rumore.³⁷

Quello che abbiamo cercato di mostrare diventa ora evidente: gli elementi di teoria musicale presenti in Kant provengono direttamente da Sulzer³⁸. Soprattutto, però, non va trascurato che il parallelo che il filosofo svizzero stabilisce tra suono e linguaggio articolato si basa sulla nozione più generale di tema: una composizione musicale deve sempre avere un sentimento, un affetto, ma per evitare che sia diffuso, vago, senza consistenza, si ricorre all'immaginazione, che deve creare fittiziamente o ricordarsi di una persona posta in una situazione in cui esprime questo sentimento. L'emozione viene

³⁷ *Id.*, pp. 559b-560a.

³⁸ Non bisogna però dimenticare il debito di Sulzer nei confronti di Rousseau. Nella Lettera XLVIII di *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, un cantante della corte di Milord Edouard spiega a St. Preux la superiorità della musica italiana rispetto a quella francese. Il testo fa parte della nota controversia (la *Querelle des Bouffons*) fra Jean-Philippe Rameau e Jean-Jacques Rousseau sulla superiorità dell'armonia o della melodia, ma vale la pena di citarne alcuni passaggi a titolo di paragone: “m’ayant récité, sans chant, quelques scènes Italiennes, il me fit sentir les rapports de la musique à la parole dans le récitatif, de la musique au sentiment dans les airs, & partout l’énergie que la mesure exacte & le choix des accords ajoute à l’expression. Enfin, après avoir joint à la connoissance que j’ai de la langue, la meilleure idée qu’il me fut possible de l’accent oratoire & pathétique, c’est-à-dire de l’art de parler à l’oreille & au cœur dans un langage, sans articuler des mots [...]”; “A chaque phrase quelque image entroit dans mon cerveau, ou quelque sentiment dans mon cœur; le plaisir ne s’arretoit point à l’oreille; il pénétoit jusqu’à l’ame [...] Mais quand après une suite d’airs agréables, en vint à ces grands morceaux d’expression, qui savent exciter & peindre le désordre des passions violentes, je perdois à chaque instant l’idée de musique, de chant, d’imitation; je croyois entendre la voix de la douleur, de l’emportement, du désespoir; je croyois voir des meres éplorées, des amans trahis, des tyrans furieux; & dans les agitations que j’étois forcé d’éprouver, j’avois peine à rester en place. [...] Non, Julie, on ne supporte point à demi des pareilles impressions; elles sont excessives ou nulles, jamais foibles ou médiocres; il faut rester insensible ou se laisser émuvoir outre mesure: ou c’est le vain bruit d’une langue qu’on n’entend point, ou c’est une impétuosité de sentiment qui vous entraîne & à laquelle il est impossible à l’ame de résister. » Gli ultimi tre passaggi sono citati nella voce *Musik* dell’*Allgemeine Theorie der schönen Künste*.

così *tematizzata* per il genio, per l'invenzione artistica, cioè prende forma o, in termini kantiani, diventa adatta alla comunicabilità universale.

Se questo non bastasse a dimostrare la base sulzeriana dell'estetica musicale kantiana, un'ultima prova serve a coronare il nostro percorso: nella stessa voce sulla musica strumentale, leggiamo una variante della spiegazione qui presentata, quando Sulzer dice che in una rappresentazione drammatica le sinfonie e le ouvertures preparano “in anticipo lo spettatore all'effetto principale che predominerà nell'esecuzione”³⁹.

La parola chiave qui è *Hauptaffekt*, che Kant ha tradotto come “affetto dominante” (*dominierender Affekt*) nel paragrafo 53 della KU, una traduzione, che, sebbene concettualmente correttissima, non permette di cogliere la correlazione fra *Hauptsatz* e *Hauptaffekt* sentita nei testi sulzeriani e nella teoria musicale dell'epoca.

Pur essendo un profano di teoria e storia della musica, l'autore di queste righe si permette di azzardare un'ipotesi. Non si può negare che l'intera concezione sulzeriana (e kantiana) della musica strumentale sia ancora in qualche modo legata, se non alla testualità, almeno al paradigma vocale. Tuttavia, questo attaccamento alla voce non deve essere esagerato, perché ciò che è importante per Sulzer è che la voce funzioni effettivamente come *mezzo euristico*, come espediente per inventare risorse espressive per la composizione, il ritmo e la strumentazione. Sulzer (e, con lui, Kant) è un testimone fondamentale delle trasformazioni della musica del suo tempo, del momento in cui i generi strumentali diventano autonomi. È così che l'ouverture e la sinfonia cessano di essere solo il preludio allo spettacolo scenico. Ma questo processo di autonomizzazione, di allontanamento del paradigma mimetico, contrariamente a quanto presuppone una visione strettamente formalista, è possibile solo perché è sostenuto da una relazione coerente, un rafforzamento reciproco tra tema e affetto, tra *Hauptsatz* e *Hauptaffekt*. Un'ulteriore conferma di ciò sarà data dal passo successivo.

Se infatti la *Critica del giudizio* è una sorta di cassa di risonanza trascendentale dell'argomentazione sviluppata nella *Teoria generale delle belle arti*, allora bisogna speculare sul perché, a differenza di quanto è avvenuto per l'affetto principale, sia stato tralasciato un concetto fondamentale della *Tonlehre* dell'epoca, altrettanto ben elaborato da Sulzer. Il primo mezzo che la musica utilizza per raggiungere il suo fine, come si legge nel lemma *Musik* della *Teoria generale*, è il canto, la cui definizione si riferisce certamente alla voce umana⁴⁰, sebbene il termine (*Gesang*) includa anche le voci di altri

³⁹ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, voce: *Instrumentalmusik*, v. 1, p. 559a.

⁴⁰ Il canto è “una sequenza di singoli toni, in quanto procedono più lentamente o più rapidamente secondo la particolare natura del sentimento in cui si presentano,

strumenti, poiché il canto è, appunto, una melodia o, più precisamente, *una frase melodica, ein melodischer Satz*, espressione che viene tradotta ugualmente come “un pensiero in musica” – *ein Gedancken in der Musik*⁴¹. Cercando di spiegare cosa sia un pensiero musicale, la sequenza del testo finisce per identificare meglio anche cosa sia un tema in musica:

Tutti sentono [*Jedermann empfindet*] che si possa concepire un numero infinito di frasi di questo tipo, ognuna delle quali contiene il carattere di un certo sentimento o una sua particolare sfumatura. Il canto è composto da diverse frasi, ognuna delle quali porta il segno del sentimento. È facile capire come una frase del genere possa esprimere una dolce contentezza, una vivace giovialità, un'allegria saltellante, oppure una tenerezza commovente, un dolore violento, una rabbia furiosa, ecc. Così, il linguaggio delle passioni può essere imitato attraverso suoni inarticolati. In ogni specie, i suoni possono essere indicati da una o più voci, attraverso le quali il sentimento che si vuole suscitare colpisce anch'esso più o meno fortemente, calmando o scuotendo l'animo. In questo troviamo già una immensa forza capace di influenzare gli animi. Eseguiti con tono appassionato, questi pensieri melodici sono dunque il primo mezzo [per raggiungere lo scopo della musica].⁴²

Questa spiegazione dei pensieri melodici chiude il cerchio in cui si identificano tema, pensiero e affetto:

Hauptsatz	Hauptaffekt	Gesang
Sätze	Affekte	Gedancken

La struttura della musica è simile a quella del linguaggio, essendo costituita da frasi (*Sätze*) che, proprio come nell'uso linguistico, esprimono pensieri. Se torniamo a Baumgarten, la correlazione fra Thema ↔ Thematis // Concetto ↔ Concetti inferiori era già in qualche modo chiara, ma è Sulzer che introduce in essa l'*Affektenlehre*.

In virtù della sua posizione trascendentale pura, Kant non può seguire fino in fondo i suoi contemporanei, non può accettare l'ultima correlazione sulzeriana canto ↔ pensieri, perché la musica non attiva un *Gedankenspiel*,

scivolando o sussultando, dal petto o solo dalla gola, separati l'uno dall'altro a intervalli più o meno lunghi, più forti o più deboli, più alti o più bassi, eseguiti con maggiore o minore uniformità di tempo”. J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, voce: *Musik*, v. 2, p. 559a-267b.

⁴¹ *Id.*, *ibid.*

⁴² *Id.*, pp. 267b-268a.

ma solo un *Tonspiel*⁴³, un gioco di sensazioni o, al massimo, un gioco di idee estetiche. In realtà si può affrontare la questione da un altro punto di vista, non solo genetico, ma anche strettamente concettuale, chiedendoci se Kant, pur conoscendo i testi di Baumgarten e Sulzer, non sia stato costretto a introdurre la nozione di *ästhetische Ideen* al posto del termine *Gedanke* – e non solo nel caso della musica. Questo perché il linguaggio delle arti in generale non può essere *discorsivo*, o soltanto discorsivo, cioè esso non esprime solo concetti e rappresentazioni dell'intelletto e della ragione, ma ha bisogno di una zavorra sensibile per essere una vera *Darstellung*, una presentazione *intuitiva*⁴⁴. In ogni caso, per quanto è stato detto, sembra evidente che Kant sia giunto a una migliore comprensione dell'insieme organico delle opere d'arte, basata sul rapporto tra un'idea estetica e idee estetiche secondarie o parallele, grazie alla lettura di quanto scritto da Baumgarten e Sulzer sul rapporto tra tema e sottotemi, tra tema, melodia, affetto e pensiero.

Sulzer, da parte sua, interpreta il discorso musicale da una prospettiva filosofica molto feconda: sfruttando il prospettivismo leibniziano (ogni monade è una visione del mondo dal punto di vista del corpo), egli mostra che le diverse frasi musicali modulano la frase principale, dandole ogni volta una sfumatura diversa e intrattenendo così l'ascoltatore fino a fargli capire il tema “da tutti i lati”⁴⁵. In tal modo, la musica realizza esteticamente un *approccio fenomenologico* al suo oggetto: ogni frase musicale è un profilo, una *Abschattung*, del suo tema-affetto, la cui “comprensione” è data dall'insieme dei suoi profili⁴⁶.

Se ci rivolgiamo alla musica del tempo, il divario kantiano fra tema e pensiero sparisce del tutto, proprio grazie all'estetica baumgartiana. Quando descrive i diversi modi di arrivare a un tema nella voce “invenzione” della *Teoria generale delle belle arti*, Sulzer afferma che un compositore, come tutti gli altri creatori, può creare per caso; ad esempio, il compositore musicale può giungere casualmente *a un pensiero*: “*der Tonsetzer kommt von ungefehr auf einen Gedanken*”. Non è assolutamente casuale che Sulzer impieghi qui la parola *Gedanke*, perché è certamente consapevole del significato di *tema* nel

⁴³ I. Kant, *Critica del giudizio*, § 53, AA 05: 331; trad. italiana, p. 358.

⁴⁴ Sulla nota differenza tra intuitivo e discorsivo, cfr. *Critica della ragion pura*, AA 03: 85.

⁴⁵ Cfr. *supra* nota 21

⁴⁶ Nel suo libro sull'immaginazione e l'interpretazione in Kant, Rudolph Makkreel commenta un testo della *Vorlesung über Metaphysik* L1 (AA 28: 235-236) proprio in questo senso fenomenologico, evidenziando la parentela di Kant con Merleau-Ponty (*Imagination and Interpretation in Kant: the Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 1990, p. 18, nota 15). Con la sua matrice wolffiano-baumgartiana, l'*Abbildung* kantiana sarebbe un'anticipazione dell'*Abschattung* husserliana. Ma questo è ancora più vero nel caso di Sulzer.

linguaggio tecnico musicale di quegli anni. Come spiega Charles Rosen nel suo libro *La generazione romantica*, al tempo di Mozart “la parola tecnica tedesca per ‘tema’ era ‘*Gedank*’ [sic]”⁴⁷. A sostegno di quest’affermazione, il musicologo americano fa riferimento a un frammento di Friedrich Schlegel, dove si legge:

A taluno suol parere strano e ridicolo che i musicisti parlino dei pensieri [*Gedanken*] che sono nelle composizioni loro; e spesso può anche accadere che si avverta ch’essi hanno più pensieri [*Gedanken*] nella loro musica che sopra di essa. Ma chi ha senso per le mirabili affinità di tutte le arti e scienze, non vorrà considerare la cosa dal piatto punto di vista della cosiddetta naturalezza, secondo la quale la musica deve essere soltanto il linguaggio del sentimento, e troverà in sé non impossibile una tendenza di tutta la musica puramente strumentale verso la filosofia. Non deve la pura musica strumentale crearsi un testo? E in essa non viene il tema così svolto, confermato, variato e contrastato come l’oggetto della meditazione in una serie di idee filosofiche?⁴⁸

In questo frammento, Schlegel usa indistintamente sia *Gedanke* (pensiero) sia tema, dando a questa parola una “nuova risonanza intellettuale”, secondo Rosen, risonanza che comunque già era ben presente, come si è visto, dopo Baumgarten. Diamo ulteriormente ascolto a quanto dice l’esperto di musica classica:

Ciò [la nuova risonanza intellettuale della parola “tema”] rende la musica un modello astratto per il pensiero, una struttura che sottostà alla logica e al linguaggio, una forma di ragione pura che precede il linguaggio, se fosse possibile affermarne l’esistenza. L’osservazione di Schlegel è direttamente ispirata dallo stile sonatistico del tardo Settecento e da quell’elemento che risulta molto evidente agli ascoltatori di un concerto pubblico: il trattamento del tema. I termini ‘*entwickelt, bestätigt, variiert e kontrastiert*’ confondono variamente le funzioni di sviluppo, ripresa ed esposizione, e possiamo notare come la forma-sonata, quale modello, giunse infine a sembrare tanto fondamentale, come se contenesse gli elementi basilari della ragione [...]”⁴⁹

⁴⁷ Charles Rosen, *La generazione romantica*, tr. it. di Guido Zaccagnini. Milano, Adelphi, 2012, p. 99.

⁴⁸ Friedrich Schlegel, *Atheneumfragmente*, fra. 444. In: *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Monaco / Paderborn / Viena, Ferdinand Schöningh, 1967, v. 2, p. 254. Traduzione italiana a cura di Vittorio Santoli, *Frammenti critici e studi di estetica*, Firenze, Sansoni, 1937, p. 127, apud Rosen, p. 99.

⁴⁹ Charles Rosen, *op. cit.*, p. 99.

La musica come modello astratto per il pensiero, una forma di razionalità pura che precede il linguaggio, che contiene i primi componenti della ragione: la spiegazione di Rosen è degna di nota, perché fa emergere quella correlazione tra discorso filosofico e discorso musicale che la filosofia tedesca stava sviluppando, sin da Baumgarten. Non meno interessante sarebbe chiedersi se non sia riconoscibile una certa risonanza baumgartiana o sulzeriana nel frammento 444 dell'Ateneo. Dopotutto, è stato lo stesso Friedrich a scrivere in uno dei suoi frammenti di letteratura: “Tra tutti i dotti wolffiani, Sulzer era certamente colui che aveva più peculiarità” o “era certamente il più peculiare” (Unter allen Gelehrten Wolffianer hatte Sulzer wohl am meisten Eigenheit“).⁵⁰

Per Schlegel, ogni testo letterario deve essere letto, cioè sentito secondo la sua musica. È così, per esempio, che un

[...] saggio sistematico dovrebbe essere un tema con variazioni. In virtù dell'*analogia*, gli episodi del saggio sono lì a conferirgli universalità e a scherzare [*spielen*] con l'elemento storico della critica, senza oltrepassarne i confini.⁵¹

E che anche un testo filosofico debba avere la sua *Stimmung*, il suo umore musicale proprio, è ciò che si può dedurre da uno dei frammenti più importanti di Schlegel, il numero 220 dell'Ateneo, che tratta del *Witz*. Lì si legge, a proposito di Kant e i suoi seguaci:

Kant, il Copernico della filosofia, ha per natura forse ancora più spirito sincretico e *Witz* critico di Leibniz: ma la sua situazione e la sua *Bildung* non sono così *witzig*; le sue trovate [*Einfälle*] sono anche come melodie dilette: i kantiani le hanno cantate fino a ucciderle; quindi si può facilmente sbagliare e considerarlo meno *witzig* di quello che è.

Al posto di *Einfälle* (trovate), Schlegel avrebbe potuto scrivere *Gedanke*. Questo avrebbe reso forse più evidente lo sviluppo che da Baumgarten, passando per Sulzer e Kant, va al romanticismo filosofico-musicale.

Vale la pena ricordare che, per Friedrich Schlegel, la musica moderna è un'arte sentimentale, e questo “sentimentale” (*dieses Sentimentale*) è definito da lui come “il fiato sacro che ci muove nei suoni della musica”, l'ingrediente essenziale non solo di essa, ma anche di tutta la poesia veramente romantica:

⁵⁰ F. Schlegel, *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, v. 16, p. 575.

⁵¹ F. Schlegel, *Philosophische Fragmente*, IV, 331. In: *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, v. 18, p. 222. Su l'eredità schlegeliana del testo letterario come musica in Kierkegaard, cf. M. Suzuki, “Ironie, musique, concept. Schlegel, Kierkegaard, Hegel”, in *Esthétique et logique*, a cura di Charlotte Morel, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, pp. 255-280.

La fonte e l'anima di tutte queste emozioni è l'amore, e lo spirito dell'amore deve aleggiare ovunque, visibilmente e invisibilmente, nella poesia romantica.⁵²

Il sentimento d'amore contenuto in tutta la musica, in tutta la poesia romantica è un sentimento che ci parla, che ci rivolge la parola: *uns anspricht*; non è "un sentimento sensibile, ma un sentimento spirituale"⁵³, che ci mette in comunicazione con gli altri, sia in pensieri, sia in affetti – che, al fine, valgono lo stesso.

⁵² F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, In: *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, v. 2, pp. 333-334.

⁵³ *Id.*, p. 333.