

KANT E LA MUSICA

Costanza Faravelli

"Nell'estetica musicale di Kant rimangono difficoltà essenziali, il cui [...] fondamento ultimo [...] è la personalità del pensatore stesso, l'assenza in lui di una viva intuizione musicale". Così scrive lo studioso Wieninger riguardo i rapporti tra Kant e la Musica, facendosi portavoce di un pensiero condiviso da molti.

Che Kant non capisse nulla di musica, o che addirittura la detestasse naturalmente, e che pertanto non fosse assolutamente in grado di formulare giudizi in merito, sono luoghi comuni, dati per scontati. Ma è davvero così?

Certo, è vero che Kant non fu mai un critico musicale di professione; ed è anche vero che, come lui stesso afferma, un determinato tipo di musica può diventare addirittura fastidioso per chi l'ascolta; ma non per questo è possibile generalizzare e dire che Kant non ha alcun diritto di esprimere un proprio parere al riguardo.

La sua concezione della musica, infatti, non è né banale né ingiustificata: in tutta la sua evoluzione, resta salda alle basi della filosofia del filosofo di Königsberg, attraversandola tutta, dall'estetica trascendentale della Critica della Ragion Pura all'estetica della Critica del Giudizio; inoltre contiene diversi riferimenti alle dottrine più diffuse nel 1700 in merito all'arte musicale.

Vediamo dunque di analizzare, almeno nelle sue parti fondamentali, ciò che Kant scrisse riguardo la musica, per dimostrarne l'effettivo valore.

La Musica come Armonia

La prima cosa da considerare se si vuole parlare della concezione kantiana della musica è che per il filosofo **la musica è in stretta relazione con la matematica, che le conferisce un senso di ordine e di armonia**: qualora manchi questa fondamentale relazione la musica non è più degna di essere chiamata così.

Kant non è il primo a formulare questo pensiero. La teoria sostenuta dal filosofo fu per la prima volta formulata dai Pitagorici e poi condivisa da Platone.

E anche nel sei-settecento l'idea di un legame tra matematica e musica è piuttosto diffusa. Leibniz definisce la musica come *un'attività aritmetica nascosta svolta dall'animo in uno stato di incoscienza, avvalendosi di percezioni confuse o di cui non si può avere la sensibilità né appercezione distinta*. Il matematico e filosofo svizzero Leonhard Euler scrive nelle sue *Lettere a una Principessa Tedesca* che *il piacere per un brano musicale non deriva dalle stranezze dell'immaginazione ma dalla percezione dell'ordine*.

L'ordine di cui parla Kant è esattamente lo stesso ordine di cui parla Euler: si tratta dell'insieme delle proporzioni che costituiscono un brano musicale; quanto più queste proporzioni sono semplici, tanto più piacevole sarà l'ascolto di quella determinata musica. Si intende dire, cioè, che l'orecchio è come desideroso di sciogliere le proporzioni matematiche contenute in un brano, ovvero di scoprire l'armonia (le leggi aritmetiche che regolano un brano musicale) che determina una data melodia.

Anche Leibniz parla della percezione musicale come di un calcolo: il filosofo lo definisce un calcolo inconscio, che avviene al di sotto della coscienza e di cui l'uomo non può rendersi in alcun modo conto.

Ma a che livello avviene per Kant la percezione musicale?

Sicuramente, per il filosofo di Königsberg non è corretto parlare di inconscio.

Ancora in riferimento alle teorie di Euler, che nelle sue affermazioni sottintende sempre la superiorità dell'intelletto rispetto al sentimento, anche per Kant l'attività intellettuale è fondamentale nella percezione dei suoni. Per comprendere questo passaggio della teoria musicale kantiana, è necessario collegarsi alla teoria della conoscenza del filosofo.

In generale, nell'atto di conoscere e di rapportarsi al mondo esterno, l'uomo entra passivamente in contatto con delle sensazioni, che poi filtra attraverso le forme pure di spazio e tempo. Kant fa coincidere lo spazio con la geometria e il tempo con l'aritmetica.

Quindi se parliamo della musica come di qualcosa di prettamente matematico, se definiamo **calcolo** l'incontro tra il suono in arrivo e la nostra facoltà uditiva, possiamo conseguentemente stabilire che il suono è percepito dal nostro intelletto attraverso la forma a priori del tempo.

Quindi se la musica è soprattutto armonia, se l'armonia è aritmetica, e se l'aritmetica è tempo, allora anche la musica coinciderà con l'intuizione pura del tempo: **la musica è forma.**

Secondo questa teoria, però, sembra che per Kant la musica sia solo ed esclusivamente qualcosa di intellettuale, valido solo nella sua misura razionale, e che la sfera del sentimento, normalmente presente in tutte le discussioni intorno a una qualsiasi arte, sia dal filosofo del tutto trascurata.

La Musica come Contenuto

Kant tuttavia si accorge che la musica non è solo forma: non può essere solo forma.

Ora, Kant è il filosofo erede dell'illuminismo e del razionalismo, ovvero un uomo che dovrebbe rifiutare qualunque cosa sia altro dall'intelletto: quindi, ogni aspetto irrazionale della musica costituisce un punto debole di quest'arte. Ma Kant è anche il filosofo del Sublime, il Sentimento per eccellenza, e del Genio, l'uomo che non sottostà a regole, ma che le crea: e per questo Kant non solo è accettabile, ma forse necessaria una realtà extrarazionale nell'arte, e, nello specifico, nella musica.

Ma che cos'è questa realtà extrarazionale?

Per rispondere a questa domanda è necessario aprire un'ulteriore questione. Infatti, mentre l'analisi formale di un brano musicale si preoccupa solo del brano in sé, un'analisi contenutistica (chiameremo contenuto ciò che è altro dalla forma) non può prescindere dal fatto che il brano sia composto da qualcuno. La musica è arte, e come tale risente dell'artista che la produce.

L'artista, e nella fattispecie il compositore, quando crea un'opera, ha un'idea in mente che vuole realizzare: questa idea è il sentimento dell'artista messo al servizio dell'arte, ovvero un'**idea estetica** (l'idea estetica non è il puro sentimento dell'artista). E così come l'armonia è unità quantitativa di un brano, così il tema è l'unità qualitativa delle varie idee estetiche, che vanno in questo modo ad esprimere quale deve essere il contenuto fondamentale del brano.

Ma l'idea estetica da sola non costituisce un'opera d'arte: ne è parte fondamentale, ma funziona solo se unita alla forma. La forma, nel nostro caso la matematica o armonia, è ciò che dà espressione alle idee estetiche, che altrimenti non renderebbero il loro significato.

Quando la forma e il contenuto si incontrano e si fondono in un rapporto di vicendevole necessità, si ha la composizione musicale.

La Musica come Composizione

Avendo definito la musica come sintesi di forma e contenuto, di matematica e affetto, è bene sottolineare il fatto che, sebbene Kant presenti entrambi gli elementi come facenti necessariamente parte di una composizione, il filosofo non esita ad attribuire a uno dei due aspetti un valore superiore. È ciò che accade quando Kant si domanda da che cosa debba dipendere il mio giudizio in merito a un brano musicale.

Quando ascoltiamo della musica, l'effetto prodotto in noi è duplice: da un lato sono richiamate le nostre facoltà intellettuali, grazie alla forma; dall'altro la musica ascoltata muove il nostro animo, quasi come una sensazione corporea: è quanto accade a causa del contenuto, che in questo contesto Kant chiama **elemento attrattivo**. Ora, è facile capire che se l'uno agisce sull'intelletto e l'altro agisce a livello empirico, il primo avrà valore oggettivo e il secondo avrà valore soggettivo. Perciò, dice Kant, se vogliamo esprimere un giudizio **necessario** e che abbia **valore universale**, l'unico aspetto a cui dobbiamo guardare è quello della forma, cioè l'aspetto razionale. E proprio perché di valore universale, questo tipo di giudizio originerà poi il concetto di **gusto**.

In realtà, detto così sembra che il contenuto provochi solo sensazioni corporee nell'individuo e che quindi abbia un valore estetico molto ridotto. E questo non è esattamente ciò che Kant afferma.

Alla questione si ricollega anche un altro tema fondamentale: la musica è arte bella o meramente piacevole?

Si deve partire dal presupposto che con arte bella si intende un'arte che faccia riflettere; con arte piacevole si intende invece un'arte destinata solo a provocare piacere in chi ne fruisce.

Dal discorso fatto sinora sembra non ci siano dubbi sul fatto che la musica sia arte bella, grazie alla presenza della forma che le conferisce una valenza razionale. In realtà, questa valenza razionale effettivamente presente nella musica, se non percepita a dovere, se non calcolata dall'intelletto umano, non è per nulla in grado di suscitare una riflessione: l'intelletto la subisce passivamente. E questa possibilità non è del tutto scartata da Kant, soprattutto laddove il filosofo ha parlato di relazioni armoniche percepibili perché semplici, escludendo quindi trame matematiche troppo complesse: in questo caso, dunque, la musica non è più arte bella?

La risposta non è scontata neppure per Kant, che è di mutevole opinione nel corso di tutta la sua opera: ma si può fare comunque un tentativo.

Ed è qui che torniamo al concetto di contenuto: se è vero che questo in parte provoca un effetto empirico su chi ascolta, è anche vero che, rispetto ad altre arti, quale può essere per esempio la poesia, il contenuto musicale ha una peculiarità in più: non esprime concetti, è vuoto di parole (non ci si riferisce ovviamente alla musica cantata, alla quale Kant dedica altre riflessioni, che eviterò di citare in questo contesto).

Il fatto di non essere dotata di parole fa sì che la musica non possa in alcun modo comunicare **direttamente** il concetto che nasconde: ed è così che quando le idee estetiche, ovviamente grazie all'aiuto della forma che le rende significative, incontrano l'ascoltatore, non risvegliano in lui né la facoltà intellettuale, né mere sensazioni piacevoli, ma ciò che Kant chiama l'**immaginazione produttiva involontaria**, che riporta l'ascoltatore al concetto nascosto nel brano musicale.

Abbiamo così parimenti dimostrato che la musica è arte bella, anche quando sia costituita di armonie troppo complesse per essere sciolte dall'orecchio umano, e che il contenuto, sebbene da solo sia generatore solo di sensazioni empiriche, contribuisce al funzionamento della immaginazione involontaria.

Musica in Natura e Musica in Arte

Finora abbiamo parlato solo della musica come arte. Ma è indubbio che questa esista anche in natura, come per esempio il canto degli uccelli, o anche solo il suono prodotto dal fruscio delle foglie: anche questa è musica.

Ma c'è una differenza.

Infatti, se per la musica artistica abbiamo parlato di un **giudizio estetico**, non possiamo fare lo stesso per la musica naturale, che non esprime affetti servendosi della forma matematica, ma esprime la legge morale che per Kant, come lui stesso scrive nell'ultima parte della Critica del Giudizio, pervade l'intera natura svelando di volta in volta la sua presenza. Ciò che ci permette di trovare la legge morale nella natura è ciò che Kant chiama **giudizio teleologico**, ovvero un giudizio che deriva dall'osservazione della natura e che ci fa capire che la natura è fatta per noi.

La Musica per Platone

Abbandoniamo ora per un momento Kant per concentrarci su un altro filosofo, menzionato in precedenza. Credo infatti che valga la pena dedicare qualche riga a Platone, non solo per il suo contributo alla dottrina musicale kantiana, ma anche e soprattutto per un altro motivo, che cercherò di spiegare qui di seguito.

Platone è famoso per la sua totale avversione all'arte: la considera **imitazione dell'imitazione**, un'attività dannosa, perché, concentrandosi sulle cose sensibili (che sono le imitazioni delle Idee), distrae l'uomo dalla filosofia, dalla conoscenza del Mondo Vero, l'Iperuranio.

Ma se, invece delle cose sensibili, a essere imitati sono determinati comportamenti che l'anima umana può assumere, allora ecco che viene meno l'aspetto dannoso e subentra quello educativo: perché questo aspetto educativo abbia un effettivo valore si devono necessariamente imitare le azioni, i comportamenti e le parole di un uomo onesto. E questo è il tipico caso della musica (che per Platone, filosofo dell'antica Grecia, corrisponde sempre alla mistione di poesia e musica stessa).

Platone ritiene che l'educazione dei fanciulli debba essere organizzata secondo due principali discipline, la musica e la ginnastica: mentre la seconda ha come oggetto l'educazione del corpo, la prima, che si applica sin da quando il bambino è un neonato, si concentra sull'anima.

La melodia, scrive Platone nella *Repubblica*, è composta di tre elementi: le parole, l'armonia e il ritmo. Le parole saranno le stesse della situazione da rappresentare, solo che in questo caso saranno cantate. L'armonia è fondamentale, così come un ritmo regolare. Caratteristiche di questo tipo fanno sì che il fanciullo sia in grado di formulare giudizi: la musica rende il bambino capace di riconoscere ciò che è bello, perché messo di fronte all'imitazione di ciò che è buono. E **bene** e **bello** per Platone coincidono sempre.

"Ché il ritmo e l'armonia penetrano profondamente nell'anima e assai fortemente la toccano, conferendole armoniosa bellezza; e se uno è stato educato bene, gliela rendono bella, e se no, brutta. Perché chi ha avuto una perfetta educazione musicale, sarà prontissimo ad accorgersi delle cose trascurate o imperfettamente lavorate o difettose per nascita; e, giustamente disgustato, loderà le cose belle, se ne compiacerà e le accoglierà nell'anima sua facendosene nutrimento e diventerà una persona perfetta, mentre sin da giovane, prima di poterne acquistare piena coscienza, rettamente criticherà e aborrirà le

brutte; e quando gli sia sopraggiunta la ragione, chi così è stato allevato le farà grande festa riconoscendola soprattutto per la familiarità che ve lo unisce'.

La musica quindi per Platone ha un ruolo fondamentale nell'educazione dei bambini.

Ma non si limita a questo.

Sempre nella Repubblica, in un dialogo tra Socrate e Glaucone, Platone enuncia quali devono essere e perché le discipline che meglio preparano chi voglia dedicarsi alla filosofia. Sono cinque e tutte correlate alla matematica e ai rapporti numerici. La prima è l'aritmetica, poiché i numeri sono la prima realtà in grado di trascinare l'attenzione a un mondo che non sia quello sensibile: i numeri, ovvero il confronto tra unità e pluralità, invitano il **pensiero ad agire**. Seguono poi la geometria, la stereometria, l'astronomia e infine l'**armonia**: questa è il gradino immediatamente precedente al tuffo nella dialettica. È evidente tra l'altro che qui il concetto di armonia è esattamente lo stesso usato per Kant poco fa, ovvero l'insieme dei rapporti numerici di un brano musicale, la forma che risveglia l'intelletto.

Abbiamo dunque dimostrato come per Platone la musica sia **propedeutica alla filosofia** in un primo momento, per poi, nel cammino intrapreso dal filosofo, finire col coincidervi del tutto. L'identità tra musica e filosofia è ben espressa nel *Fedro*, laddove Platone narra il Mito delle Cicale:

*"Si dice che un tempo le cicale fossero uomini, di quelli vissuti prima della nascita delle Muse. Poi, quando nacquero le Muse e comparve il canto, alcuni degli uomini furono talmente rapiti dal piacere che, cantando, si dimenticarono di mangiare e di bere, e così morirono senza neppure accorgersene. Questi sono gli uomini che avrebbero dato origine alla specie delle cicale. Esse hanno ricevuto dalle Muse il privilegio di non aver bisogno di nutrirsi per potersi dedicare, senza cibo e senza bevanda, ininterrottamente al canto fino al sopraggiungere della morte; poi le cicale si recano dalle Muse per riferire loro chi tra gli uomini le onora sulla Terra e a quale Musa viene rivolto questo omaggio. [...]. Alla maggiore delle Muse, Calliope, e a quella che viene dopo di lei, Urania, **le cicale segnalano gli uomini che dedicano la propria vita alla filosofia e che rendono onore alla musica, perché più di tutte sono loro che, dedite al cielo e alle cose divine e umane, fanno udire i canti più belli.**"*

Kant e Beethoven

Siamo certi a questo punto che la teoria musicale di Kant sia del tutto valida filosoficamente: ma si può dire lo stesso anche da un punto di vista prettamente musicale? Per rispondere a questa domanda, ci rivolgeremo a una personalità di indubbia competenza in campo musicale: Ludwig Van Beethoven.

Come egli scrive nei suoi taccuini, l'arte musicale è governata da due principi: il **Principio respingente** e il **Principio implorante**, l'uno di carattere energico, deciso e volitivo, la presenza **razionale** e l'altro vago, indefinito, espressione del **sentimento**.

Perché un brano musicale risulti riuscito è necessario che il principio respingente abbia la meglio sul principio implorante, ma non in modo da annullarlo, bensì facendosi anch'esso passione: una vittoria che è insieme conciliazione.

Lo scontro tra i due principi che dà origine a una sintesi, anticipando così anche quella che potrebbe essere una visione hegeliana della musica, è ciò che sta alla base della cosiddetta **forma-sonata** beethoveniana.

Per Beethoven, fondamentale per comporre una qualunque musica, è non tanto la tecnica quanto l'idea che muove l'artista a comporre. La forma è subordinata all'idea, la deve esprimere, perché *dal cuore dell'artista arrivi ai cuori di chi ascolta*.

Beethoven non poté mai leggere la pura teoria musicale di Kant, perché di questa il filosofo non diede mai una stesura organica ed esclusiva: per risalirvi si è costretti ad analizzare le varie opere del filosofo, a prendere da ognuna ciò che potrebbe essere interessante e a ricomporre le varie parti. E questo anche Beethoven lo poteva fare.

Le affinità tra le due concezioni sono troppe per non pensare che Beethoven si sia ispirato al filosofo di Königsberg: i due aspetti antitetici all'interno di un brano musicale, con la sintesi finale che è fusione delle opposizioni; la vittoria del principio respingente, o razionale, su quello implorante, o sentimentale, che coincide con l'espressione del sentimento attraverso la ragione; un artista che vuole far arrivare le sue idee a chi ascolta, quasi a teorizzare anch'egli l'immaginazione produttiva involontaria di Kant.

E il fatto stesso che Beethoven avesse scritto su uno dei suoi taccuini la frase "**La legge morale dentro di noi, il cielo stellato sopra di noi**", ornandola di ben tre punti esclamativi, sta a significare, forse più di qualsiasi altra dimostrazione, il senso di riconoscenza del celebre musicista nei confronti del celebre filosofo.

Perché il discorso risulti ancora più chiaro, infine, è opportuno applicare ciò che sinora è stato detto a una vera e propria composizione di Beethoven: prenderò in esame il primo movimento della celebre **Sonata "Al chiaro di luna"**.

Il movimento di sonata consta di tre voci: una voce inferiore, corrispondente alla parte di competenza della mano sinistra del pianista, una voce intermedia e una voce superiore, entrambe affidate alla mano destra. Vediamo ora il ruolo di ciascuna delle tre voci all'interno della composizione.

La **voce inferiore** corrisponde alla linea del *basso*: funge da accompagnamento della melodia dominante, con la quale non interagisce mai, se non in particolari momenti che vedremo tra poco. La voce inferiore, proprio perché accompagna e non si lascia contaminare dalle altre due voci, è parte **estremamente razionale**.

La **voce intermedia** corrisponde alla successione modulare di terzine che governa il brano dall'inizio alla fine, fatta eccezione per le ultime due battute. Beethoven usa la terzina, con effetto di triade armonica (*accordo*) sgranata per conferire ordine isocrono alla razionalità del contesto armonico: ne deriva un effetto ipnotico che, nella sua fissità modulare, crea un'illusione di stasi. Ma la terzina, pur costituendo ingrediente base di una voce improntata a piena razionalità, è anche, in sé, *figura ritmica irrazionale* perché scompone in *scansione ternaria* ciò che l'ortodossia teorica vorrebbe dominato da scomposizione *su base due*. Quindi, se da un lato la terzina è elemento razionalizzante, che non solo accompagna, ma interagisce col tema, dall'altro è anche elemento irrazionale, pronto a negarsi all'oggettività per farsi complice della soggettività.

La **voce superiore**, infine, è il luogo delle enunciazioni tematiche, il piano del contenuto, l'ambito dell'espressione del sentimento. La voce superiore, nel corso del brano, racconta una storia, mutando di battuta in battuta, donandoci Idee diverse dell'artista.

Analizziamo lo svolgimento del brano.

All'inizio (battute 1-5) il sentimento è in silenzio, attende di manifestarsi: sentiamo solo il susseguirsi modulare delle terzine e le fondamentali armoniche marcate dalla mano sinistra del pianista, ovvero la pura razionalità.

L'anima dell'artista si manifesta (batt. 5-9) per la prima volta, attraverso una figura eroica: è il sentimento di Beethoven ancora condizionato da suggestioni musicali provenienti dall'esterno storico della sua esistenza (il suo è il tempo bellicoso dell'Europa di Napoleone

Bonaparte). La stessa situazione si ripete nelle cinque battute successive (batt. 10-15), ma nella loro espansione si percepisce chiaramente l'inizio di una conversione ad uno stile più intimo, votato al sentimentalismo più puro ed assoluto.

Beethoven finisce infatti per liberarsi del condizionamento delle eroiche reminiscenze sonore della "sua" realtà ponendosi senza esitazioni alla ricerca della propria interiorità (batt. 15-23), ma la soggettività, avendo troppo osato, viene come arginata, quasi "rimproverata" dal basso razionale: è il momento più drammatico. È uno dei pochi momenti del primo movimento del *"Chiaro di luna"* in cui il basso abbandona il suo ruolo di mero accompagnatore per interloquire con la testa melodica della composizione.

La soggettività si è dovuta arrendere alla ragione, ma anche le suggestioni musicali di un mondo eroico tornato ad insidiare la purezza del canto (batt. 23-28) trova spazio a patto di piegarsi senza indugi all'interiorità dell'artista.

In corrispondenza delle batt. 28-31 Beethoven sembra dialogare con se stesso: l'effetto d'eco pare alludere ad un intimo scambio di domande e risposte. In questo momento di ritrovato primato dell'interiorità, il rigore formale della scrittura modulare per terzine vede almeno in apparenza compromessa la propria razionalità: si scioglie in arpeggi melodizzanti (batt. 32-40); ma dopo questa parentesi in cui il sentimento sembra aver osato l'impossibile, le terzine "melodizzanti" ridiscendono al piano in tonalità, tornando a formare la consueta texture modulare (batt. 40-42): la razionalità ha vinto sulla soggettività e il contenuto riprende come dall'inizio (cioè come da batt. 5): siamo alle battute 42-46.

La realtà sonora mutuata dall'esterno storico costituisce ormai un tutt'uno con la soggettività dell'artista e, in fase di ripresa, il secondo motto eroico e la figura drammatica risultano perfettamente fusi (batt. 46-60).

Ancora un momento di tensione, di attesa (batt. 60-61), e di nuovo la terzina cerca di consegnarsi all'irrazionalità di una nuova scomposizione in arpeggi; ma la razionalità, garantita dal basso, la richiama ai propri compiti armonici e questa volta in modo ancora più deciso: si impossessa del motto eroico, prima appartenuto al contenuto, ne fa un possente ingrediente di razionalità (batt. 62-67).

La razionalità ha vinto, ma di quella vittoria che è anche conciliazione: permettendo all'Idea dell'artista di esprimersi, ha fatto sì che essa non si sottraesse ai limiti imposti dalla forma. Nel sigillo della breve cadenza conclusiva (gli accordi finali delle batt. 68-69), vi è la firma della ragione.