

Sara Zurletti

LE COMPONENTI KANTIANE  
NELLA TEORIA DELL'ASCOLTO RESPONSABILE

Fra i debiti filosofici di Adorno – più o meno esplicitamente riconosciuti – forse i meno evidenti sono quelli con Kant, la cui nozione di schematismo trascendentale è invece a nostro avviso alla base della teoria dell'“ascolto responsabile”: per Adorno, il solo modo veramente adeguato di ascoltare e capire la musica.

La teoria dell'ascolto responsabile, che è presente in tutta l'opera adorniana ma che ha l'esemplificazione più puntuale nelle note per l'ascolto nel *Fido maestro sostituito* e nell'*Introduzione alla sociologia della musica*, presuppone infatti l'intervento di uno schematismo, cioè di un'attività categorizzante da parte di chi ascolta fondata sull'*a priori* di un sistema categoriale universale. Le categorie richiamate durante l'ascolto responsabile adorniano non sono però, come in Kant, universali in quanto biologiche, ma sono in Adorno universali in quanto proprie a una certa cultura (la nostra), e quindi soggette e prodotte da un'evoluzione storica. Tale dato non modifica l'impostazione kantiana del sistema necessario secondo Adorno per capire la musica in modo esemplare: che la natura delle categorie sia biologica (quindi a ragione naturale) oppure storico-sociale come nell'ascolto responsabile adorniano, si tratta sempre di accedere a un'*unificazione del molteplice* operando una retta sussunzione dei momenti particolari sotto le categorie a disposizione.

Il sistema categoriale attivato nell'ascolto responsabile adorniano è, come si diceva, il risultato dell'accumulazione di innumerevoli esperienze d'ascolto ed è avvertito come una competenza tecnico-musicale. Si tratta però, per Adorno, di una competenza possibile soltanto in ambito "tonale": soltanto la tonalità riesce a suo parere a funzionare come un sistema categoriale permettendo di capire in tempo reale, e senza avere la partitura sotto gli occhi, la strutturazione formale di un dato brano. Ora, anticipando in parte la conclusione del nostro discorso sui meccanismi dell'ascolto responsabile, possiamo notare che l'importanza accordata da Adorno alla competenza dell'ascoltatore ideale – chiamato a appercepire i nessi formali della composizione – pare situare il compimento definitivo della forma proprio nell'individuo, nella sua capacità di collegare attivamente gli elementi di un brano in una struttura significativa. Le corrispondenze strutturali dimostrabili attraverso una rigorosa analisi della partitura non sono per Adorno la "forma musicale" in quanto tale: la forma prende vera consistenza soltanto nel tempo e attraverso il tempo, e grazie a un ascolto esemplare capace di rinvenirla via via che essa si manifesta nel corso dell'audizione. Senza fare di Adorno un teorico della ricezione, si può dire che solo nel corso di un ascolto critico – o strutturale, come pure lo definisce il filosofo – gli elementi discreti del brano riescono a saldarsi in un'unità formale dotata di senso, e quindi che l'attività classificatrice dell'individuo ha un ruolo fondamentale nel determinarsi della forma musicale.

Una seconda precisazione da fare preliminarmente è che tutto quello che Adorno dice riguardo alla forma musicale si applica essenzialmente al classicismo viennese, perché concepito in esclusivo riferimento a quella tradizione. Persino quando si trova davanti alla forma frammentaria e provocatoriamente anticlassica di un brano di musica nuova, della musica diventata "critica", concettualmente Adorno resta comunque all'interno di un paradigma classicistico che gli fornisce le categorie per giudicare qualunque tipo di forma musicale. Nell'estetica musicale adorniana si nota infatti l'azione di un fortissimo canone classicista che non soltanto addita nella tradizione classica il periodo d'oro della musica ma, all'interno di tale tradizione, obbliga Adorno a individuare nell'opera del Beethoven di mezzo il canone del canone; e addirittura circoscrive a un numero ristrettissimo di opere la *quidditas* della musica, il momento in cui la musica coincide finalmente – ma del tutto transitoriamente – con la propria idea. La manciata di opere a cui può essere applicato rigorosamente l'ideale dell'ascolto responsabile afferrisce infatti tutta al cosiddetto "pe-

riodo integro” (o anche “classicistico”, come lo definisce Adorno) della produzione beethoveniana; e meglio ancora si identifica col sinfonismo dell’*Eroica*, della *Quinta* e della *Settima*, che non a caso sono le uniche opere citate da Adorno quando descrive l’ascolto strutturale (le particolarità formali della *Quarta*, della *Sesta* e dell’*Ottava Sinfonia* sono tali, evidentemente, da renderle a parere di Adorno inadatte a esemplificare la nozione di ascolto responsabile: che si rivela così, surrettiziamente, anche un criterio di eccellenza formale assoluta). L’idea di “forma integrale”, di struttura che mira all’abolizione del tempo sottesa alla nozione di ascolto responsabile, si applica quindi soltanto a pochissime opere, ma resta nondimeno nell’estetica adorniana come fondamentale idea regolatrice per quanto riguarda la generale concezione della forma musicale: per modo che Adorno può giudicare le realizzazioni formali di qualunque periodo secondo l’allineamento o l’opposizione al paradigma fornito dai primi tempi delle sinfonie beethoveniane di mezzo.

Ma non sono soltanto le proprie predilezioni elevate a sistema – cosa che peraltro gli succede frequentemente – il motivo per il quale Adorno affida l’esemplificazione del concetto di ascolto responsabile sempre alle sinfonie del periodo centrale di Beethoven: l’ideale adorniano di ascolto è concepito essenzialmente per rendere conto dell’effetto del sinfonismo beethoveniano sull’ascoltatore. In particolare, il filosofo focalizza la sua attenzione sulla capacità propria al discorso musicale beethoveniano di strutturarsi in modo tale che l’emergenza delle connessioni strutturali, in corrispondenza delle principali articolazioni della forma, produca in chi ascolta il sentimento di una *sospensione del tempo*. Se l’apparizione della struttura musicale in Adorno ha i tratti di un riconoscimento intemporale dell’Idea, il sinfonismo beethoveniano è il luogo deputato a questo genere d’esperienza, il luogo dove accediamo al brivido del *Kairós*. Adorno lo spiega così:

La sinfonia deduce nel tempo elementi non identici partendo dal materiale di base nella stessa maniera come scopre e conferma l’identità in elementi distinti in se stessi e sviluppantisi in direzioni diverse. Strutturalmente parlando, la prima battuta di un tempo di sinfonia di tipo classico si percepisce solo [...] quando si è sentita anche l’ultima battuta, che riscatta quella. L’illusione del ristagno temporale, l’illusione cioè che certi tempi di sinfonia come il primo della *Quinta* e della *Settima*, o magari anche quello così esteso dell’*Eroica*, non durino – se ben eseguiti – sette o quindici minuti ma soltanto un istante, questa illusione è determi-

nata da quella stessa struttura che determina la sensazione di costrizione da cui l'ascoltatore non può liberarsi, la sensazione di autorità sinfonica intesa come autorità immanente del significato, insomma di un esser prigioniero della sinfonia, della ricezione rituale del dettaglio in un tutto in divenire<sup>1</sup>.

Vediamo dunque come un ascolto veramente adeguato richiami i meccanismi dello schematismo kantiano.

L'istante in cui il pezzo comincia segna l'inizio di un rapporto esclusivo fra l'ascoltatore e la musica, un rapporto fondato sulla concentrazione assoluta: nessun dettaglio deve sfuggire perché i dettagli e la totalità sono in un rapporto di implicazione reciproca. L'ascolto responsabile è in effetti un'attività orientata teleologicamente, perché comporta come vedremo una visione in certo modo "finalistica" dell'esperienza<sup>2</sup> e la concezione della forma musicale come "organismo": esattamente come indica Kant nella seconda parte della *Critica della facoltà di giudizio*<sup>3</sup>, dedicata appunto allo spinoso problema del finalismo.

Dunque, la sinfonia comincia il suo percorso e l'ascoltatore si trova subito davanti a quello che nella *Critica della facoltà di giudizio* Kant chiama "*die Mannigfaltigkeit*", il molteplice, che viene percepito grazie alla condizione del senso interno, lo "spazio-tempo". Lo sviluppo della composizione occupa una certa porzione di tempo e l'ascoltatore comincia a accumulare i dati forniti dall'ascolto; l'operazione di accumulo in memoria di tali dati occupa, anch'essa, una porzione di tempo, e tale tempo va nella stessa direzione di quello del trascorrere del "molteplice musicale". Kant chiama l'operazione di accumulo dei dati in memoria "apprensione", contrapponendola alla "comprensione" che provvede all'unificazione dei dati del molteplice sotto un'unica intuizione (§ 26 dell'"Analitica del sublime"). In effetti, come succede in qualunque esperienza, a misura del procedere dell'apprensione, l'intelletto dell'ascoltatore comincia a unificare i dati sotto categorie messe a dispo-

<sup>1</sup> TH. W. ADORNO, *Der getreue Korrepetitor*, Fisher, Frankfurt a.M. 1963; trad. it. di G. Manzoni: *Il fido maestro sostituto*, Einaudi, Torino 1969, p. 251.

<sup>2</sup> Cfr. C. S. MAHNKOPF, *La filosofia musicale di Adorno*, in "Musica e Realtà", n° 58, 1997, p. 145.

<sup>3</sup> I. KANT, *Kritik der Urtheilskraft* (1790); trad. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999. A proposito della *Critica della facoltà di giudizio*, seguiamo anche alcune delle argomentazioni di L. SCARAVELLI, *Osservazioni sulla critica del Giudizio*, in ID., *Saggi kantiani*, La Nuova Italia, Firenze 1968.

sizione dalla sua competenza tonale, organizzata appunto come un sistema categoriale. L'atto di ordinare sotto tali categorie le rappresentazioni parziali dell'ascolto è ciò che Kant chiama la "comprensione": si trova un elemento che funziona da principio di unificazione di un certo numero di rappresentazioni parziali, e le si unifica sotto una categoria empirica.

Via via che aumentano i dati raccolti in memoria, si è obbligati a passare a categorie sempre più complesse; non soltanto si continua a sussumere i dati, ma si cominciano a sussumere le categorie utilizzate nell'ascolto sotto categorie più grandi secondo una catena di generalizzazione crescente fra generi e specie, in cui la specie più complessa sarà chiamata a rendere conto dell'intera composizione<sup>4</sup>: per esempio, dall'articolazione in "primo tema", "ponte modulante" e "secondo tema" si passa all'articolazione maggiore corrispondente all'"esposizione". Così, l'ascolto e la comprensione dei dati procedono parallelamente allo svolgimento della composizione. D'altro canto, l'atto di classificare i dati sotto categorie o, come lo chiama Kant, l'atto della "comprensione della molteplicità nell'unità sintetica dell'appercezione", implicando una comparazione di tali dati dal punto di vista formale, opera una "soppressione" del tempo volta a creare una sorta di *coesistenza* di tutti i dati, presenti e passati. Per riuscire a unificare i diversi elementi sotto lo stesso concetto, o sotto la stessa categoria formale, è necessario infatti che un elemento  $\alpha$ , che si trova ormai nel passato, grazie alla memoria classificatrice dell'ascoltatore responsabile sia reso co-presente a  $\beta$ , che si trova nel presente. L'ascoltatore responsabile può infatti trovare che l'elemento  $\alpha$ , ormai parte del passato, e l'elemento  $\beta$  del presente hanno qualcosa in comune a livello formale: ossia delle determinazioni causali reciproche in rapporto alla forma. In questo senso, l'atto di comprendere la molteplicità sotto categorie non comporta soltanto la sospensione del tempo, ma anche un'inversione nella catena delle determinazioni causali. Dove al semplice trascorrere degli elementi della composizione risulta che  $\alpha$ , in quanto temporalmente anteriore, è *causa* di  $\beta$  percepito come *effetto*, nel momento in cui  $\alpha$  e  $\beta$  devono essere sussunti sotto una categoria formale,  $\beta$ , che mette in luce un aspetto di  $\alpha$  visibile soltanto a posteriori e che

---

<sup>4</sup> Cfr. L. SCARAVELLI, *Osservazioni sulla Critica del Giudizio*, cit. In particolare, per un esame approfondito del problema della sussunzione in Kant (cioè la formazione di concetti empirici e la subordinazione di questi stessi concetti sotto concetti più complessi), cfr. il capitolo "Il presupposto trascendentale".

rende dunque possibile la sussunzione, viene percepito come *causa* di  $\alpha$ , che è temporalmente precedente.

È esattamente a tale fenomeno di “inversione delle determinazioni causali” che Adorno si riferisce quando afferma che la prima misura di una sinfonia classica è percepita veramente “soltanto quando si è ascoltata anche l’ultima”. In una visione “strutturalista” della musica come quella di Adorno, soltanto quando si arriva all’ultima misura si può veramente comprendere la struttura del pezzo: una comprensione veramente adeguata della musica, per Adorno, si gioca sempre a ritroso rispetto al tempo di realizzazione della composizione. Il *Kairós* non è in effetti nient’altro che il fenomeno di inversione temporale, l’istante in cui si appercepiscono tutte le connessioni strutturali del pezzo in una sorta di simultaneità virtuale che sopprime il tempo.

Questo aspetto della possibilità dell’esperienza in quanto anticipazione del *non ancora stato*, fondamentale nell’ascolto responsabile, richiama un’altra intuizione che Kant sviluppa nella *Critica della ragion pura*. In effetti, dal momento che la scoperta della reciprocità nelle determinazioni causali (ciò che accade nell’*Einstand* adorniano) “consiste nell’unità sintetica dell’appercezione di tutti i fenomeni”, bisogna specificare che tale reciprocità d’azione è possibile soltanto perché la ragione contiene le regole dell’unità sintetica a priori attraverso le quali possiamo *anticipare* l’esperienza: la struttura sintetica dell’esperienza è infatti, secondo Kant, regolata dallo schematismo trascendentale. A livello musicale, dal momento che è la presenza delle categorie tecnico-formali a rendere possibile la comprensione del molteplice musicale in un’unità sintetica, e visto anche che tali categorie sono organizzate come un sistema di sistemi (la tonalità), per poter sussumere *una* di tali categorie è necessario che la coscienza dell’ascoltatore responsabile “anticipi” in un certo senso l’esperienza corrispondente alla totalità del pezzo. Soltanto possedendo a priori qualcosa come un *sentimento* della totalità, l’ascoltatore può situare i dati sotto una categoria che occupa una certa posizione nel sistema formale del pezzo. In questo senso, la “comprensione del molteplice in un’unica intuizione” – che corrisponde all’*Einstand* o *Kairós* di Adorno – si può realizzare soltanto se l’atto di richiamare in memoria i dati del molteplice musicale, ormai irrimediabilmente trascorsi, procede contemporaneamente a un’anticipazione del *non ancora stato*<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Come giustamente suggerisce R. Tiedemann, curatore di TH.W. ADORNO, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1993 (trad. it. di L. Lamberti,

Così, se è vero che non si percepisce veramente la prima misura di una sinfonia se non quando si è ascoltata anche l'ultima, occorre aggiungere all'idea della sospensione del tempo e all'inversione nella catena delle determinazioni causali l'idea, ugualmente centrale, dell'anticipazione del *non ancora stato*: che non è la stessa cosa del semplice futuro. Il futuro è qualcosa che si fronteggia situandosi nel presente, il *non ancora stato* è un passato che si "prevede"<sup>6</sup>. Notiamo ancora che nella nozione adorniana di ascolto responsabile non soltanto l'ultima misura di una sinfonia è *causa* della prima (che si deve già cercare di percepire come *effetto* di una causa che non mancherà di prodursi), ma l'appercezione di questa prima misura in quanto *effetto* è possibile soltanto se la coscienza dell'ascoltatore ha idealmente coperto l'intero arco formale della composizione, si è piazzata sull'ultima nota, e comincia a comprimere la composizione a ritroso in un'azione, via via sempre più grandiosa, di unificazione progressiva dei dati d'ascolto sotto categorie sempre più complesse. Si capisce così che in musica per Adorno non esistano soltanto un tempo "fisico" (quello dello svolgimento della composizione) e un tempo "psicologico-reversibile" che

---

*Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino 2001), è interessante confrontare quanto Kant scrive nella *Critica della Ragion pura* (A 832, B 860; trad. it. Einaudi, Torino 1957, p. 806): «Sotto il governo della ragione, le nostre conoscenze non possono affatto costituire una rapsodia, ma devono piuttosto costituire un sistema... Per sistema, d'altronde, io intendo l'unità di molteplici conoscenze sotto un'idea. Questa idea è il concetto razionale della forma di un tutto, in quanto sia l'estensione del molteplice, sia la posizione reciproca delle parti, vengono determinate a priori da tale concetto». Cfr. anche C.S. MAHNKOPF, *La filosofia musicale di Adorno*, cit., p. 145: «La nozione adorniana di tempo [...] comprende i seguenti caratteri: in primo luogo il tempo è organicamente coerente nella mediazione degli opposti; in secondo luogo è dinamico come fondamento unificante passato e futuro e nel senso di una promessa del non-ancora stato, dunque è anche parzialmente teleologico; in terzo luogo è orientato verso il vissuto, dunque è legato alla distinzione di Bergson tra *temps durée* e *temps espace*; in quarto luogo, con la polifonia, è pluristratificato, e soltanto in questo presenta una componente spaziale».

<sup>6</sup> Cfr. TH.W. ADORNO, *Il fido maestro sostituto*, cit., pp. 101-102: «Bisogna cercare di produrre la sensazione che nel primo suono o accordo di un periodo musicale sia già contenuto tutto quel che segue [...]. Ma questo postula, nientemeno, che tutti gli elementi di una composizione, per quanto diversi di costituzione, vengano sintetizzati in un'unità attraverso la loro differenziazione, che tutte le dimensioni vengano rapportate tra loro. In composizioni ben organizzate tutti i momenti sono funzioni reciproche. Solo la densità dell'organizzazione, la totalità delle relazioni tra i diversi fenomeni dà alla composizione quell'interna esattezza, quella specie di logicità specifica che prima [qui Adorno si riferisce all'avvento della Nuova Musica] sembrava instaurata dall'esterno grazie alle relazioni del sistema tonale e ai suoi contrassegni».

ordina la comprensione a ritroso, ma che un ascolto responsabile presupponga anche l'anticipazione del *non ancora stato*, per modo che il tempo musicale risulti interamente pretensionato dalle categorie tonali custodite nella coscienza dell'ascoltatore responsabile<sup>7</sup>.

L'ascolto responsabile – o ascolto strutturale – implica quindi, come abbiamo appena visto, sia l'inversione nella catena delle determinazioni causali, che l'anticipazione dell'esperienza: un'operazione resa possibile dal fatto che la competenza tonale dell'ascoltatore contiene le regole dell'unità sintetica a priori attraverso cui si possono fare anticipazioni sulla forma. Un esempio di brano la cui comprensione adeguata è permessa soltanto dall'ascolto responsabile è il primo tempo della *Sinfonia Eroica* di Beethoven, citato a questo proposito da Adorno stesso. Beethoven riesce a tenere insieme questo movimento di una lunghezza fino ad allora impensabile innervando il dettato di una serie di corrispondenze formali: il primo tempo dell'*Eroica* è infatti particolarmente ricco di temi, con profili diversi, che sono però dal punto di vista armonico tutti derivati dal primo tema. Ascoltando il secondo, il terzo e perfino il quarto tema del movimento iniziale l'ascoltatore responsabile, appercependo la parentela o meglio la filiazione armonica dei temi successivi dal primo, coglie i nessi strutturali del brano e stabilisce un rapporto causale fra le successive apparizioni del tema e la sua prima formulazione (avendo naturalmente avuto cura di ascoltare il primo tema, da cui sgorga l'intero movimento, sia come causa che come effetto delle cause che produrrà nel corso del processo formale). Ma l'elemento più vistoso e più interessante dell'*Eroica* dal punto di vista dei meccanismi dell'ascolto responsabile è il celeberrimo *do diesis* della settima battuta. Qui l'ascoltatore ideale ipotizzato da Adorno si trova a fronteggiare una situazione inusuale perché Beethoven introduce, com'è prassi, la tonalità di impianto del pezzo (*mi bemolle maggiore*) che presenta un preciso profilo armonico. Ma prima che l'ascoltatore abbia potuto

---

<sup>7</sup> Cfr. TH.W. ADORNO, *Il fido maestro sostituto*, cit., p. 55: «L'altra [faccia del problema dell'ascolto] è di completare tale ascolto di momento in momento, con una capacità di percezione che sappia racchiudere in sé quel che è passato e quel che verrà. Non si tratta di compiere riflessioni teoriche sulle uguaglianze e le differenze, ma di ricordare in maniera più o meno inconscia, accanto alle diversità, anche le somiglianze. Ciò è però possibile solo dopo che ci si è chiariti il problema della pluridimensionalità del decorso musicale, del fatto che il momento attuale reca in sé elementi costitutivi dei momenti precedenti. Una volta che si è afferrato il concetto di questa pluridimensionalità del tempo, e ci si pone attenzione, essa diventerà gradualmente un fattore vivo e presente all'ascolto».

cominciare con calma a raccogliere i dati di un molteplice in *mi bemolle maggiore*, e prima quindi che sia riuscito a anticipare l'esperienza sulla base della tonalità dichiarata da Beethoven, si trova davanti a un *do diesis* che non ha nessuna giustificazione nella tonalità di *mi bemolle*. Questo significa che chi ascolta non sa più se deve prepararsi al *non ancora stato* di un'imminente modulazione, cioè a un improvviso cambio di tonalità annunciato dal *do diesis*, oppure se deve categorizzare il *do diesis* come altro. All'interno dei sofisticati meccanismi di comprensione dei dati trascorsi, e della proiezione di possibili conseguenze dipendenti dal tipo di categorizzazione privilegiata, l'ostacolo rappresentato da questo *do diesis* momentaneamente non categorizzabile non è affatto una faccenda da poco: siamo all'inizio del pezzo e un'errata attribuzione di tale elemento pregiudicherebbe l'intero sistema delle previsioni formali.

Senza scendere troppo nei dettagli di questo stupefacente movimento di sinfonia che Beethoven organizza come un'inesorabile rete paronomastica di rimandi interni, andiamo a vedere dove il compositore si decide finalmente a chiarire la natura di quel *do diesis*, che dall'inizio del pezzo se ne sta piantato come una spina nella sensibile coscienza dell'ascoltatore responsabile. La spiegazione del *do diesis* apparso nella misura 7 si trova nella misura 416, cioè dopo 409 misure in cui si distende l'arco sontuoso di questo primo movimento di sinfonia. Nella misura 416, Beethoven ripropone infatti il primo tema, che sappiamo essere in *mi bemolle maggiore*, nella tonalità di *re bemolle maggiore*, il cui tono può essere tradotto enarmonicamente (cioè cambiando semplicemente il nome alle note) con *do diesis*. Insomma Beethoven impone all'ascoltatore responsabile un'attesa di 409 misure che mettono a dura prova il suo senso di responsabilità, ma alla fine lo accontenta rivelandogli inequivocabilmente che l'identità di quel *do diesis* iniziale era il *non ancora stato* di un'ennesima riproposizione del primo tema nella tonalità di *re bemolle*. Quando però chi ascolta appercepisce dopo tutto questo tempo l'identità dinamica del *do diesis* della misura 7 col *re bemolle* della misura 416, accede finalmente al *Kairós*: a quell'effetto di sospensione del tempo – un breve istante di immortalità – che la forma beethoveniana e una competenza affinata accordano a chi sa bene ascoltare. Si può aggiungere che per un ascoltatore allenato, come si suppone sia l'adorniano *bewußte Hörer*, la rivelazione nella coda del movimento dell'identità strutturale di due elementi così distanti è, fin dall'inizio, dell'ordine delle certezze assolute: la falsa sorpresa dell'identità dinamica di due elementi separati

nel tempo è infatti completamente interna alle convenzioni formali della sinfonia classica, e fa parte del repertorio noto a ogni buon ascoltatore.

Da questa breve esemplificazione sull'*Eroica* si vede bene che il sistema tonale, per Adorno, funziona come un sistema universale di categorie che media la produzione e la ricezione dei contenuti musicali conferendo all'elemento, o momento particolare, il suo specifico significato all'interno della composizione. Del resto, è Adorno stesso in *Quasi una fantasia* e nel frammento n. 36 del *Beethoven* a comparare esplicitamente la struttura dell'armonia tonale in Beethoven al sistema epistemologico kantiano, ed è proprio il parallelo con Kant a stabilire le basi della concezione adorniana dello status filosofico di Beethoven. Kant aveva infatti preservato la struttura razionale della conoscenza oggettiva dagli attacchi dello scetticismo empirico trasferendola dall'ordine naturale in quanto tale alla struttura necessaria, *a priori*, dei processi mentali, ricollocando il fondamento dell'oggettività nel sistema conoscitivo del soggetto. Esattamente allo stesso modo, secondo Adorno, Beethoven preserva l'oggettivo sistema formale della tonalità all'interno dello stile classico trasferendo i suoi fondamenti nel soggetto compositore<sup>8</sup>. Soltanto il carattere "universale" della tonalità, come ribadisce più volte Adorno, garantirà poi all'ascoltatore responsabile di poter quasi doppiare il processo compositivo e di impadronirsi così del senso della musica riferendolo allo stesso sistema categoriale che ha permesso all'autore di strutturarlo.

In questo senso, si potrebbe osservare per concludere che un'invenzione formale come quella citata dell'*Eroica* è possibile soltanto in un regime di condivisione della stessa struttura categoriale da parte di chi emette e di chi riceve il messaggio. È vero infatti che in fondo Beethoven non ha fatto altro che adottare il tradizionale stratagemma di presentare l'eroe, il *do die-sis*, sotto le mentite spoglie del mendicante per meglio preparare le delizie dell'agnizione nella coda del primo tempo della *Sinfonia*. Ma il gioco dei travestimenti e delle agnizioni, che Beethoven sfrutta nell'*Eroica* sino al limite delle capacità di comprensione dell'ascoltatore, è possibile soltanto all'interno di un quadro governato da regole per le quali un orecchio particolarmente attento sa benissimo che un eroe travestito, in un certo tipo di storia, porta sempre su di sé la chiave del proprio travestimento.

---

<sup>8</sup> A questo proposito, seguiamo l'argomentazione che Colin Sample svolge nel suo brillante saggio *Adorno on the Musical Language of Beethoven*, contenuto in "The Musical Quarterly", vol. 78, n° 2, summer 1994, p. 381.