

## IL PENSIERO ESTETICO-MUSICALE IN *GEIST DER UTOPIE*

### Abstract

The essay outlines Bloch's conception of music which forms the heart and the main trunk of the book of 1918. In fact, music is for Bloch the essential medium of the process of man's self-understanding and self-realisation he calls «encounter with oneself». Distinctive characteristic of music is to «auscultate» and express in experimental anticipations the «real thing», man's and world's essence in its perennial movement towards its accomplishment. In this large section Bloch expounds a concise history of music, the core of a «spontaneous-speculative» aesthetics, and the main lines of a theory of music with utopian inspiration. The essay sketches these moments and places them both in the context of their origin and in the frame of a reception not yet commensurate with level and relevance of this thought.

**Keywords:** Aesthetics; Music; Anthropology; Utopia; Bloch

### 1. *Tempo di crisi e ricorso all'estetico*

Nel nostro tempo, segnato da crescente dispersione, disorientamento ed esplosioni di distruttività, si volge sempre più spesso lo sguardo ai fenomeni estetici<sup>1</sup>. Nella perdurante crisi degli ambiti della vita sociale e politica, personale e culturale, e non da ultimo delle “scienze dello spirito”, si attribuisce sempre più spesso all'arte, anziché alla filosofia, la funzione di conferire senso all'esperienza. L'estetica viene così considerata come un “campo” in cui si delineano tendenze contrastanti o concomitanti il processo di razionalizzazione della modernità, che possono eventualmente concorrere a un “ampliamento” della razionalità<sup>2</sup>.

L'opera di Ernst Bloch ha indisconoscibilmente carattere estetico e letterario, senza che la letterarietà sia qui un fatto decorativo o puramente stilistico. L'opera del “filosofo della speranza”, alla ricerca del senso e dell'essenza, include la poeticità tra i suoi elementi costitutivi, con un equilibrio metodico tra produttività poetica e impegno concettuale che ha ben pochi equivalenti nel secolo passato. Rimane anzi un fenomeno unico, visto anche alla luce delle tendenze postmoderniste, in quanto contiene elementi risolutivi (certo raramente percepiti e recepiti) proprio di quei problemi da cui tali tendenze

---

1 Diversi autori hanno rimarcato la “rinascita dell'estetica”: W. SCHULZ, *Metaphysik des Schwebens*, Neske, Pfullingen 1985; W. WELSCH (a cura di), *Die Aktualität des Ästhetischen*, Fink, München 1993; W. JUNG, *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*, Junius, Hamburg 1995. Negli ultimi decenni però la letteratura estetica è stata dominata da caratteri quali l'annullamento della soggettività, la decostruzione senza ricomposizione, l'iconoclasmo, la rinuncia alla temporalità qualitativa: tutti tratti che l'estetica di Bloch intendeva combattere o prevenire.

2 Così C. KLINGER, *Flucht Trost Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, Hanser, München 1995; T. EAGLETON, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford 1990.

sono state motivate<sup>3</sup>.

L'opera di Bloch è stata concepita e iniziata nei primi decenni del Novecento, in una situazione molte volte descritta come epoca di crisi intellettuale e di disgregazione culturale. Già la dissertazione di dottorato di Bloch discute criticamente le principali posizioni filosofiche di inizio secolo, finendo per registrare la loro insufficienza nei confronti delle questioni fondamentali, riguardanti la verità e il senso<sup>4</sup>. Questo esame critico viene approfondito nel lungo capitolo di *Geist der Utopie*<sup>5</sup> dedicato alla «Atmosfera spirituale nel nostro tempo»<sup>6</sup>. Il libro, in cui Bloch cerca di dare una prima espressione compiuta ed eloquente al suo «nuovo pensiero», prende proprio le mosse dal vuoto della cultura e dal fallimento dell'intellettualità contemporanea, contagiata dalla vacuità della vita sociale e dall'improvviso entusiasmo per l'insensatezza della guerra.

### 2. L'oscuro del presente e l'attimo

Nei suoi scritti giovanili Bloch esprime molte volte lo stato vuoto e desolato del presente con la metafora dell'«oscuro»<sup>7</sup>, che è analoga e parallela a quelle del «freddo», dell'«opaco», del «grigiore», della «povertà»<sup>8</sup>, ma ancor più delle altre implica un contrasto dialettico con la luce e una sotterranea tendenza verso il chiarirsi e illuminarsi, e per questo viene assunta come la metafora centrale per designare la condizione del Sé e del presente vissuto<sup>9</sup>, e anzi diventa la cifra più perspicua del «fenomeno originario» che

3 Cfr. A. CZAJKA, *Tracce dell'umano. Il pensiero narrante di Ernst Bloch*, Diabasis, Reggio Emilia 2002; EAD., *Poetik und Ästhetik des Augenblicks. Studien zu einer neuen Literaturauffassung auf der Grundlage von Ernst Blochs literarischem und literaturästhetischem Werk*, Duncker & Humblot, Berlin 2006.

4 E. BLOCH, *Kritische Erörterungen über Rickert und das Problem der modernen Erkenntnistheorie*, Baur, Ludwigshafen a.R. 1909.

5 E. BLOCH, *Geist der Utopie. Erste Fassung* (1918), in Id., *Gesamtausgabe*, in 16 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1959-1977, vol. XVI, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1971; nuova edizione rielaborata, Paul Cassirer, Berlin 1923; rielaborazione della seconda stesura nel 1964 in *Gesamtausgabe*, vol. III, dove appare con il titolo *Geist der Utopie. Zweite Fassung*; trad. it. di V. Bertolino e F. Coppellotti *Spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Firenze 1980.

6 Id., *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., pp. 235-342: questo capitolo non è più compreso nelle edizioni successive.

7 *Ibidem*, p. 430: «il cammino è oscuro»; *ibidem*, p. 375: «noi oscuri»; *ibidem*, p. 388: «sprofondati nel buio».

8 E. BLOCH, *Durch die Wüste. Frühe kritische Aufsätze* (1923), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1964, p. 9: «Siamo poveri e opachi»; *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., p. 295: «Siamo poveri e ricchi ad un tempo»; *ibidem*, p. 345: «Fuori si è fatto grigio e freddo attorno a noi».

9 Sullo sfondo mistico della metafora si veda: M. WAGNER-EGELHAAF, *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart 1989, spec. pp. 13-26, 28-31, 32-36, su Bloch 38-40. Sulla metafora del «freddo» si veda: M. FRANK, *Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext*, in Id. (a cura di), *Das kalte Herz. Texte der Romantik*, Insel, Frankfurt a.M. 1978, spec. p. 280 e s. Sulla metafora della luce: H. BLUMENBERG, *Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung*, in «Studium generale», 10 (1957), pp. 432-447; K. E. BECKER, *Licht – [L]umière[s] – Siècle des Lumières. Von der Lichtmetapher zum Epochenbegriff der Aufklärung in Frankreich*, Diss., Köln 1994, spec. pp. 1-94; H. PONGS, *Das Bild in der Dichtung*, vol.

caratterizza il mondo stesso nel suo essere immediato, disgregato e inafferrabile, come può essere additato attraverso la mediazione della sensibilità umana.

L'oscuro dell'attimo vissuto è infatti la formula specifica con cui Bloch ha espresso, fin dalla sua prima intuizione giovanile, l'esperienza fondamentale che l'essere umano ha del proprio esistere e di tutta la realtà, sociale e naturale, in cui è inserito e di cui è partecipe, anzi «intessuto»<sup>10</sup>.

Non è infatti soltanto alla situazione intellettuale e culturale, né solo alla realtà politica e sociale, che si riferisce la metafora dell'oscuro. «Oscuro» è proprio anzitutto chi avverte l'oscurità: l'essere umano, che nel suo «sono» avverte se stesso come oscuro e inquieto e rimane tale anche quando esce fuori di sé volgendosi al mondo per cercare il proprio autentico «io», il Sé ancora sempre mancante. Bloch ricorre a osservazioni personali e a fenomeni della vita quotidiana per descrivere l'opacità e in trasparenza dell'esistere immediato<sup>11</sup>. L'esistente non può cogliersi mentre sta vivendo, nell'atto puntuale e cioè nell'attimo del suo esistere. Può solo anticipare tale atto (soprattutto nello sperare) o ritenerlo retrospettivamente (nella memoria), ma sempre in modo improprio, inadeguato, insufficiente<sup>12</sup>.

Ma nell'attimo dell'esistere può accadere anche qualcosa di più «solido»: l'esperienza coinvolgente dello «stupore»<sup>13</sup>. Lo stupore arriva del tutto inatteso, al di fuori della sequenza ordinaria e ordinata della temporalità, spesso occasionato da circostanze del tutto inappariscenti o comunque sproporzionate al loro effetto. Tuttavia è proprio lo stupore che rende possibile un'esperienza improvvisa, più diretta, fulminea, dell'oscuro dell'attimo vissuto e insieme del suo possibile illuminarsi, oppure, viceversa, del suo possibile fissarsi nella tenebra definitiva. Un'esperienza però mediata da quella che Bloch chiama «intenzione simbolica», ossia dal presentarsi di una cosa o situazione come attimo carico di significato, rinviante allo sciogliersi dell'enigma della sua densa immediatezza<sup>14</sup>.

Per cogliere e seguire l'indicazione cifrata dello stupore occorre però la decisione di farsi incontro a se stessi, al proprio Sé, come “domanda”, puramente come “domanda”. Solo lasciandosi coinvolgere dalla domanda che l'esistere è a se stesso, senza presumere di poterla “costruire” e quindi liquidare sulla base di qualche materiale dato, si può intravedere la scia baluginante di una risposta.

I, *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen* (1927), Elwert, Marburg a.d.L. 1960, spec. p. 7 e s.

10 Cfr. G. CUNICO, *Critica e ragione utopica. A confronto con Habermas e Bloch*, Marietti, Genova 1988, p. 276; A. CZAJKA, *Doświadczenie podstawowe: ciemność chwili, którą żyjemy*, in «Literatura na Świecie», 6 (167), 1985, pp. 295-318; EAD., *Dunkel des gelebten Augenblicks als Ausgangs- und Zielpunkt der Philosophie. Ernst Blochs philosophische Anthropologie in nuce*, in G. FLEGO, W. SCHMIED-KOWARZIK (a cura di), *Ernst Bloch – Utopische Ontologie*. Secondo volume del *Bloch-Lukács-Symposiums 1985 in Dubrovnik*, Germinal-Verlag, Bochum 1986, pp. 141-151.

11 BLOCH, *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., p. 363 e s.; ID., *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, cit., p. 237; trad. it. cit., p. 216.

12 ID., *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., p. 370.

13 *Ibidem*, p. 364.

14 *Ibidem*, p. 365; ID., *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, cit., p. 244; trad. it. cit., p. 223.

### 3. L'esperienza estetica come incontro con se stessi

Nella «figura della domanda incostruibile» suscitata dallo stupore può avvenire così l'«incontro con se stessi», che dà il titolo alla parte principale di *Spirito dell'utopia* e che è il tema di fondo dell'intera opera. Questo incontro è ciò che dà luogo alla genuina percezione dell'essenziale «verità» [*Wahr-nehmung*] dell'esistere e dell'essere tutto, almeno in un'anticipazione appena balenante ma rivelatrice. Questa percezione, mediata da un'«intenzione simbolica», si svela subito come un atto estetico.

Bloch descrive anzitutto l'incontro con una cosa, un oggetto d'uso senza particolare bellezza o importanza artistica: una «vecchia brocca» della regione renana<sup>15</sup>. In un simile oggetto hanno trovato la loro «misura» il bisogno e il desiderio di un tempo, che non sono nell'essenziale diversi dal bisogno e dal desiderio dell'oggi. Perciò nell'incontro con la brocca non solo ci si avvede di se stessi nell'altro da sé, ma in questo altro, nel suo odore, nel suo colore, nella sua forma, si trova la propria «misura», anche se non è ancora la nostra misura definitiva, che rimane soltanto intravista, come «in un lungo corridoio illuminato dal sole, che termina con una porta»<sup>16</sup>.

Questa percezione dell'essenziale viene poi lumeggiata da Bloch attraverso l'intersezione tra gli sviluppi storici delle arti e le ricerche storiche e teoriche su di esse. L'arte infatti viene vista come il luogo privilegiato della «formazione di senso». Così essa può apparire dopo un secolo di intense riflessioni e discussioni, che da accurate indagini nei diversi campi specialistici hanno portato al sorgere di rilevanti concezioni complessive<sup>17</sup>. Mi riferisco in particolare alle teorie di Robert Zimmermann, Eduard Hanslick, Theodor Lipps, Alois Riegl, Wilhelm Worringer e Adolph Loos, confrontandosi con le quali Bloch sviluppa la propria visione dell'arte come «incontro con se stessi»<sup>18</sup>.

Questa essenza dell'arte è vista da Bloch incarnata e attualizzata nella pittura e nella scultura dell'Espressionismo<sup>19</sup>. Prendendo congedo da una lunga tradizione che cercava l'essenziale dell'umano in forme chiuse corrispondenti a un mondo ordinato, fisso e

15 ID., *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., p. 14. Cfr. P. CIPOLLETTA, *La tecnica e le cose. Assonanze e dissonanze tra Bloch e Heidegger*, Angeli, Milano 2001, pp. 98-123.

16 ID., *Geist der Utopie, Gesamtausgabe*, Band 16, p. 14 e s.; ID., *Geist der Utopie, Gesamtausgabe*, Band 3, p. 19 (trad. it., cit., p. 14).

17 Cfr. W. TATARKIEWICZ, *Dzieje szczęści pojęć*, PWN, Warszawa 1975, pp. 166-168; trad. it. di O. Burba e K. Jaworska: *Storia di sei idee*, Aesthetica, Palermo 1997, p. 167 e s.

18 Cfr. H. GEKLE, *Die Tränen des Apoll. Zur Bedeutung des Dionysos in der Philosophie Ernst Blochs*, Diskord, Tübingen 1990, pp. 21-28. Certo Bloch sembra non tener conto di altri importanti autori del suo tempo, come Benedetto Croce, Wilhelm Dilthey, Karl Lamprecht, Adolf von Hildebrand, Hermann Usener, Gottfried Semper, le cui concezioni peraltro non potevano essergli sconosciute.

19 È una delle stranezze della recezione di Bloch che la sua opera sia spesso caratterizzata come «espressionistica» (sia pure in senso superficiale), mentre gli studiosi dell'Espressionismo non la tengono pressoché in nessun conto. Cfr. TH. W. ADORNO, *Große Blochmusik*, in «Neue Deutsche Hefte», April 1960, p. 14 e s.; poi: *Blochs Spuren*, in ID., *Noten zur Literatur II*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1961, pp. 131-151, spec. 144-145; E. SIMONS, *Das expressive Denken Ernst Blochs*, Alber, Freiburg-München 1983; A. MÜNSTER, *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982, pp. 181-197; C. UJMA, *Ernst Blochs Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus*, Metzler, Stuttgart 1995, pp. 163-242.

sicuro, questo movimento viene interpretato come la prima forma di arte che sorge in un mondo dominato dal caos, dal crollo di ogni ordine e valore<sup>20</sup>, per cercare consciamente un nuovo senso del tutto nella creazione artistica. È all'arte che in questa epoca di crisi e di transizione viene attribuito il ruolo della fondazione che rende possibile il conoscere e l'agire in senso autentico<sup>21</sup>.

Il problema centrale dell'arte espressionistica, secondo Bloch, non è la forma, bensì esprimere ciò che si sente mentre si vede una cosa e quindi rappresentare il «volto interno» tanto del soggetto quanto dell'oggetto<sup>22</sup>. Il compito decisivo del lavoro alla sperimentazione e determinazione delle forme è quello di «raggiungere nuove relazioni con gli oggetti e un nuovo simbolismo oggettuale», di produrre un nuovo tipo di ornamentazione<sup>23</sup> che non sia più vuota decorazione, bensì uno spazio per «configurazioni e proiezioni dell'io» sature di dinamismo e temporalità<sup>24</sup>, uno spazio «disteso su tutte le opere dell'arte come ritorno e reinserimento in patria, come camera dell'anima, come luogo logico e metafisico dello spirituale, come impianto del mondo nell'ampiezza della soggettività resa oggettiva»<sup>25</sup>.

L'invisibile essenza perseguita e presagita diviene percepibile nelle immagini di questa arte, che propriamente non vuole essere semplice arte, bensì «l'inquietudine e l'attività insite nel concetto del mondo incompiuto, ma da portare a compimento in senso umano»<sup>26</sup>.

#### 4. La musica come organo dell'essere se stessi nel presente

Secondo Bloch, tuttavia, il più genuino «incontro con se stessi» avviene nella musica, considerata come l'arte per eccellenza soprattutto nell'epoca della «lontananza di Dio», nella quale non solo è svanita la Trascendenza, ma anche il mondo esteriore, preso nella morsa delle scienze e delle tecniche, è diventato ancora più estraneo e tenebroso di prima<sup>27</sup>.

20 Cfr. BLOCH, *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., p. 362: «il nostro triste sapere che il redentore è morto, ma come se fosse stato assassinato già nella mangiatoia».

21 Cfr. *Der Blaue Reiter. Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc*, nuova ed. a cura di Klaus Lankheit, Piper, München 1984, pp. 38, 318. Sul rapporto di Bloch con le teorie di Klee e Kandinskij si veda: R. BOTHNER, *Kunst im System. Die konstruktive Funktion der Kunst für Ernst Blochs Philosophie*, Bouvier, Bonn 1983, capp. I-II.

22 BLOCH, *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., p. 43 e s.; *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, cit., p. 41 e s.; trad. it. cit., p. 35 e s.

23 Sul tema si veda M. LATINI, *Il possibile e il marginale. Studio su Ernst Bloch*, Mimesis, Milano-Udine 2005; EAD., *Introduzione. Poetica dell'ornamento*, in E. BLOCH, *Ornamenti. Arte, filosofia e letteratura*, a cura di M. Latini, Armando, Roma 2012, pp. 15-30.

24 ID., *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., p. 46 e s.; *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, cit., p. 44; trad. it. cit., p. 38 e s.

25 ID., *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., p. 47.

26 *Ibidem*, p. 49.

27 ID., *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., p. 229; *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, cit., p. 203; trad. it., cit., p. 180.

La musica diventa ora l'organo della ricerca della verità proprio in quanto non è un'arte della contemplazione, bensì dell'anelito e dell'«infiammarsi», anzi addirittura «un'unica teurgia soggettiva», capace di «donare i simboli genuini» per illuminare l'oscuro della nostra «intima sala gotica»<sup>28</sup>.

Grazie al suo peculiare *medium*, il suono, con il suo carattere di “mediazione-immediata”, la musica è l'arte più vicina all'uomo nella sua intima soggettività e nella sua esistenza temporale: il suono si produce solo in sequenze temporali che devono essere eseguite sempre entro le coordinate del tempo concretamente vissuto.

La musica ha lo straordinario potere di collegare una sequenza temporale strutturata all'oscuro dell'attimo vissuto, assumendo la funzione di una «chiaroveggenza del chiarodire», là dove ogni altra forma di chiaroveggenza si è ormai spenta<sup>29</sup>. Si tratta peraltro per Bloch di una funzione trascendentale: quella di incorporare l'*apriori* (*in fieri*) del tempo del divenire se stessi, del divenire umani.

La sua filosofia della musica, che è fondamentale per tutta la sua concezione dell'arte, si pone così un compito di scoperta rivelativa, analogo a quello assunto da Winckelmann o da Riegl per le arti figurative nei due secoli precedenti<sup>30</sup>.

### 5. Storia della musica: i “tappeti” e la scala degli “io”

Il lungo capitolo di *Spirito dell'utopia* dedicato alla «Filosofia della musica» è suddiviso in tre sezioni: 1) Storia della musica, 2) Estetica musicale, 3) Teoria della musica.

Nella ricostruzione della storia della musica Bloch sottolinea anzitutto il manifestarsi relativamente tardi dell'arte musicale, rispetto ad altre forme della vita culturale; poi la sua «non-contemporaneità» (asincronia) ed «eccentricità» rispetto agli stadi di sviluppo della vita economico-sociale<sup>31</sup>; infine il suo essere sempre «giovane», creativa, innovativa, nel costante tentativo di adeguazione al presente nell'apertura al futuro<sup>32</sup>.

Per esporre convenientemente le tappe di questa storia, Bloch propone di utilizzare il concetto di «tappeto» come «forma pura» e come «correttivo» della realtà effettiva<sup>33</sup>.

28 Id., *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., pp. 231-234; *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, cit., pp. 205-208; trad. it. cit., pp. 182-184.

29 Id., *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., p. 233; Id., *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, cit., p. 207; trad. it. cit., p. 184.

30 Id., *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., p. 157; Id., *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, cit., p. 124 e s.; trad. it. cit., p. 111.

31 Id., *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., pp. 89-91; *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, cit., pp. 56-59; trad. it. cit., pp. 52-54.

32 Id., *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., pp. 92-95; *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, cit., pp. 60-63; trad. it. cit., pp. 55-57.

33 Id., *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., p. 97. Cfr. E. MATASSI, *I “tappeti musicali” e la Geschichtsphilosophie della musica in Ernst Bloch*, in D. FERRARO, G. GIGLIOTTI (a cura di), *La geografia dei saperi. Scritti in memoria di Dino Pastine*, Le Lettere, Firenze 2000, pp. 421-438; G. SANTUCCI, *Librarsi oltrepassando. L'ascolto nell'experimentum musicae di Ernst Bloch*, Mimesis, Milano 2007, pp. 109-114; B. M. KORSTVEDT, *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 7-18; F. RAMPININI, *Musica e utopia. Ernst Bloch e*

I “tappeti” sono modelli flessibili e mobili che raccolgono le creazioni musicali affini in linee caratteristiche e “canoniche”, che non sono vincolati a singole epoche e forme e non si susseguono in modo unilineare, ma si dispongono come grandi arcate in una scala ascendente di forme musicali in cui si esprimono diversi tipi di «io», di soggettività umana creativa e «geniale»<sup>34</sup>.

Bloch distingue tre “tappeti”: il primo comprende «l’infinito cantare tra sé e sé, la danza e la musica da camera», e corrisponde all’espressione elementare del sentire umano; il secondo comprende il *Lied* chiuso, l’opera giocosa di Mozart, l’oratorio, le *Passioni* e le Fughe di Bach, e corrisponde all’io “piccolo”, quello greco dell’equilibrio tra mondo interno ed esterno, quello «naturale» di Mozart e quello «solo liricamente cristiano» di Bach; il terzo comprende il *Lied* aperto, l’opera di azione (*Fidelio*, *Carmen*), l’opera trascendente di Wagner, i corali e le sinfonie di Beethoven e Bruckner, e corrisponde all’io drammatico, «ontologicamente cristiano», impegnato a cercare e obbiettivare utopicamente se stesso, alla volta dell’ancora sconosciuto e irrealizzato compimento musicale dell’interiorità e della sua essenziale realtà<sup>35</sup>.

Attraverso questi “tappeti”, che sono intrecci molto più complessi e concreti di semplici schemi, è possibile un “incontro” coinvolgente e produttivo con le singole personalità creative e le loro creazioni e insieme collegarle e compararle fra loro e con il loro obiettivo comune: l’espressione dell’ignota indicibile essenza del Sé e dell’essere.

## 6. Principi di un’estetica “spontanea, speculativa”

Al termine della rassegna delle principali figure e opere della storia musicale, Bloch ne riassume i risultati in alcune osservazioni generali che sfociano nell’abbozzo un’estetica generale valida per tutte le arti.

Bloch sottolinea anzitutto il carattere soggettivo e intersoggettivo della musica, in quanto, più di ogni altra arte, esiste solo se viene eseguita da qualcuno e ascoltata da qualcuno. Avviene così una specifica apertura dei soggetti, un loro allargarsi e intrecciarsi insieme.

Inoltre il suono è vicino a noi, immediato, ha una realtà penetrante, incisiva. D’altra parte, però, rimane indefinito quanto al suo contenuto emozionale o ideale. Bloch dice che il «significato» della musica emerge solo dal suo «uso», ossia dall’incontro tra i soggetti, non dalla qualità tecnica del suono o dal programma dell’autore<sup>36</sup>. Tale significato

*la filosofia della musica*, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 70-78. Mentre Bloch si limita a richiamarsi a G. LUKÁCS (riferendosi implicitamente a ID., *A lélek és a formák*, Franklin-Tarsulat, Budapest 1910; *Die Seele und die Formen*, Fleischel, Berlin 1911, pp. 236, 359; trad. it. di S. Bologna: *L’anima e le forme*, SE, Milano 2001, pp. 170, 249), questi autori ricordano opportunamente l’uso metaforico dell’espressione nella letteratura antica e soprattutto il suo forte *revival* all’epoca del giovane Bloch. Non si può escludere neppure un’eco del titolo dell’opera *Stromata* (o *Stromateis*) di Clemente Alessandrino.

34 ID., *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., pp. 96-98.

35 *Ibidem*, pp. 97-99.

36 *Ibidem*, pp. 158-162.

è oggetto di «presentimento» (intuitivo: *Ahnung*), non di comprensione (intellettuale).

La musica è costituita da atti spontanei, “accidentali”, singolari, che hanno realizzazione momentanea nel presente vissuto e si muovono in sequenze temporali<sup>37</sup> in direzione di una meta che è ancora sconosciuta e «senza nome», così come la gioia che da essi promana<sup>38</sup>. L’espressione musicale non è traducibile in parole, ma è necessario riflettere su di essa e tentare di parlarne.

Come la musica, l’arte in quanto tale è un atto di «percezione della verità» [*Wahrnehmung*], un modo privilegiato di esperire se stessi e il mondo, capace di cogliere adeguatamente il presente vissuto, di arricchirlo di nuovo sguardo e nuovo ascolto, di aprirlo a un possibile futuro compiente che nell’arte giunge a «pre-apparire»<sup>39</sup>. L’arte, secondo il criterio dell’«illuminazione estetica» formulato da Bloch, deve mostrare infatti «come le cose potrebbero essere portate a compimento senza cessare apocalitticamente»<sup>40</sup>. Anche l’arte dunque è una ricerca religiosa dell’assoluto, ma cerca l’*ultimum* nell’aldiquà, cerca la trascendenza nell’immanenza<sup>41</sup>.

Nell’arte vengono a definirsi l’io e la volontà del soggetto, così come il suo oggetto, ma quel che li determina è l’essenza intuita e anzi colta nella sua peculiare, non oggettivistica “evidenza” grazie al presagire e al rimemorare utopico [*Eingedenken*] che qui opera in forma particolarmente concentrata. Oggetto dell’arte è «l’elemento bruciante, enigmatico della verità»<sup>42</sup>, il costante domandare che trova «adeguato adempimento» nell’opera di volta in volta eseguita<sup>43</sup>.

L’estetica stessa deve essere spontanea come l’arte, ossia lasciar filtrare l’immediatezza dell’esperienza diretta del presente, e insieme deve essere speculativa, ossia lasciar intravedere l’assolutezza dell’essenziale cui la stessa arte è utopicamente votata<sup>44</sup>.

In tal modo, pur sottolineando il ruolo importante della forma, Bloch vuole contrastare la tendenza formalistica largamente diffusa nell’estetica e nella critica musicale e artistica del tempo<sup>45</sup>. In una lettera a Lukács Bloch rivendica il primato della vita sulla forma: la funzione della forma non è quella di giudicare e condannare la vita, bensì quella di «approfondirla poeticamente»<sup>46</sup>. Si tratta dunque di cogliere e far vivere la forma nella sua funzione intrinseca alla sostanza, come “atto” nel senso aristotelico e goethiano di *entelechia* e di *energia*, come causa efficiente immanente, come elemento attivo dell’essere.

---

37 *Ibidem*, pp. 163-165.

38 *Ibidem*, pp. 171 e 175 e s.

39 *Ibidem*, p. 182 e s.

40 *Ibidem*, p. 183.

41 *Ibidem*, p. 183 e s.

42 *Ibidem*, p. 213.

43 *Ibidem*, p. 182.

44 *Ibidem*, p. 187.

45 *Ibidem*, pp. 178-182.

46 E. BLOCH, *Briefe 1903-1975*, a cura di Karola Bloch e altri, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985, p. 40 e s.



## 7. Teoria della musica

La terza parte della trattazione della musica in *Spirito dell'utopia* concerne la teoria musicale, che ha per oggetto «i mezzi, le formule e le forme» della musica, e cioè il suo materiale, la sua costruzione e il suo specifico modo di “accadere”, di essere “evento”.

Il “materiale” della musica è il suono, con la sua capacità di trasmettersi e di produrre effetti, che fuoriesce dall'elemento naturale e genera «riferimenti sempre più innaturali»<sup>47</sup> per potersi definire in modo indipendente. Nella storia della musica questo processo è stato rigorosamente ordinato mediante regole e con la dottrina dell'armonia, ma la pressione dell'impulso ad autodefinirsi si è fatta sempre più forte fino a portare a una tonalità «fluttuante» o soppressa, ovvero con accordi «vaganti» o intermittenti e con «centri variabili»<sup>48</sup>.

Questo estenuarsi o negarsi della tonalità è tipica della “nuova musica”. Qui la conclusione dell'opera deve essere basata su qualcosa di diverso dalla “tonica” armonica tradizionale<sup>49</sup>. La nuova armonia sorge sulla base del “ritmo”, che è la formula della costruzione musicale. Nel ritmo la tensione dell'impulso interno del suono viene trasmessa ai rapporti spaziali, così che la musica viene a toccare il mondo plasticamente esperibile<sup>50</sup>. Il ritmo, «incontro della plastica con l'armonia», è per così dire il lato esterno della musica, senza il quale essa non sarebbe propriamente percepibile. Certo questo ruolo strutturalmente essenziale del ritmo si evidenzia soprattutto in Beethoven, in cui il tempo giunge a compiersi come «forma di evento» di ogni cosa fino a rivelare nel suo approdo il «mistero originario della musica» come un mistero essenzialmente ritmico, che corrisponde intimamente al pulsare della nostra anima<sup>51</sup>.

Qui il ritmo prepara l'apice del “contrappunto”, che costituisce la vera “forma” sostanziale, ovvero «l'ultima relazione trascendentale» della musica<sup>52</sup>, in quanto è appunto quella «forma di evento» che organizza la fluida sostanza temporale del materiale musicale, in accordo con la vita segreta del Sé e delle cose. Il contrappunto permette di liberare le singole voci e le loro dissonanze, inserendole in un tessuto armonico caratterizzato da una tensione costruttiva inquieta e «porosa». Nel compenetrarsi della «interna necessità [*Müssen*]]» con il mondo esterno e i suoi processi la compresenza [*Nebeneinander*] casuale del dato si trasforma nella «compresenza dell'esistere presente degli uomini pervenuta al concetto di sé». È specialmente il momento dello «sviluppo» e del contrasto dei temi della sonata che fa emergere combinazioni nuove, intensità inaspettate<sup>53</sup>.

In Beethoven il contrappunto non è più architettonico, come in Bach, bensì «drammatico»:

47 *Id.*, *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit., p. 188.

48 *Ibidem*, p. 191.

49 *Ibidem*, p. 190 e s.

50 *Ibidem*, p. 196.

51 *Ibidem*, p. 198 e s.

52 *Ibidem*, p. 201.

53 *Ibidem*, pp. 202-207.

Il respiro del ritmo non permette più che le voci si mescolino in una mera poltiglia sonora [...]. Al contrario, l'energia ritmica costruisce in profondità: attrae a sé [...] un accadere polifonico riassumendo le sezioni verticali, privilegiando [...] i semplici culmini chiarificatori, i punti in cui le note si congiungono a formare le sonore colonne portanti della gloria raggiunta e proprio per questo sono in grado di mettere l'avventurosa armonia dinamico-ritmica [...] al servizio di un nuovo dio: il contrappunto della successione<sup>54</sup>.

Muovendo dal nesso tra il secondo e il terzo «tappeto», Bloch traccia così un quadro evolutivo «crescente» del contrappuntismo della musica moderna, che prelude a una nuova musica del futuro, alla «ultima musica»<sup>55</sup>:

Si danno dunque quattro grandi gerarchie di contrappunto, che posseggono una relazione costitutiva, sebbene da integrare con l'ascolto e la creatività [...], con le sfere etico-metafisiche dell'io. Mozart così è greco, presenta il piccolo io mondano, leggero, è il contrappunto attico, la gioia pagana [...]. Bach è medioevale, presenta il piccolo io spirituale, con la sua struttura energeticamente e santamente chiusa, [...] è il contrappunto architettonico; ripieno di speranza e amore [...]. Beethoven, Bruckner e Wagner sono barocchi, vanno, conducono nel grande io mondano e luciferino, cercante, ribelle, sconsolato di ogni dato, pieno di combattivi presentimenti di una vita superiore [...]: sono i maestri del contrappunto drammatico e dell'assalto al cielo interiore. Ma ciò che ancora manca, il grande io spirituale, i tre gradini superiori dell'essere-uomini, la musica pienamente arrivata sarà l'arte del successivo tempo del Regno; e l'essere arrivata di questa musica inimmaginabile, coronato dal linguaggio e dalla vittoria, condenserà il contrappunto della successione nella simultaneità di un enunciato, di un significato compreso [...], di un linguaggio profetico di per se stesso musicalmente ultrachiaro, del compiuto incontro con se stessi, del Logos ispirato, ispirante<sup>56</sup>.

Bloch considera dunque il contrappunto drammatico come la realizzazione attualmente adeguata della musica e dell'essere-uomini. In esso diventa udibile un tempo diverso, «spontaneamente vibrante»<sup>57</sup> e si prepara il vero «contrappunto trascendentale»<sup>58</sup>, ossia la consonanza del tempo vissuto con la sua pienezza presagita, l'«evento» [*Ereignis*] del *novum* compiente. Nello specchio dell'opera musicale diventa così possibile scorgere la profondità raggiungibile dell'umano e di qui prendere l'avvio verso la «buona fine».

In *Spirito dell'utopia* Bloch proclama dunque la ricerca di una nuova parola poetica, capace di sospendere sia le divisioni settoriali del mondo sia i tentativi di cancellarle; capace anzi di illuminare l'orizzonte della vita e far così emergere «il valore simbolico del vivere umano»<sup>59</sup>. La musica è il mezzo privilegiato per attingere questo valore, ma neppure le sue realizzazioni finora riuscite hanno ancora trovato per esso il linguaggio ultimamente adeguato. Il procedimento musicale è il modello finora più riuscito di illu-

54 *Ibidem*, p. 206.

55 *Ibidem*, p. 210 e s.

56 *Ibidem*, p. 211 e s.

57 *Ibidem*, p. 197.

58 *Ibidem*, pp. 210-212, 222-227.

59 *Ibidem*, p. 72.

minazione dell'attualità vissuta, che diventa il modello per il pensiero filosoficamente presagente e penetrante della verità non ancora apparsa, della «seconda verità»<sup>60</sup>, non fattuale né logica, se non nel senso della «seconda logica», dell'«ultima logica»<sup>61</sup> del pensare oltrepasante, del «messianismo teoretico»<sup>62</sup>.

### 8. Contesto, ricezione, attualità

La filosofia della musica di Bloch è nata in un contesto, come quello germanico, segnato dall'eredità della letteratura e del pensiero dell'epoca romantica, intensamente interessata alla demoniaca creatività ed espressività musicale (basti pensare a Jean Paul Richter e a E. T. A. Hoffmann, da un lato, e a Schopenhauer e Nietzsche, dall'altro) nonché dall'esperienza di una produttività di livello e ampiezza senza pari nel mondo in questo campo nell'Ottocento (da Beethoven e Schubert fino a Wagner, Bruckner, Mahler, Richard Strauss) proseguita con innovazioni epocali nel Novecento (da Busoni e Schönberg a Berg e Webern). Al contempo era un tempo di vivace critica musicale e di ricca ricerca storica e teorica, da cui erano emerse opere eminenti come l'*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [Abbozzo di una nuova estetica della musica] di Ferruccio Busoni (1907) e l'*Harmonielehre* [Manuale di armonia] di Arnold Schönberg (1911). L'opera di Bloch si confronta con questi lavori e queste creazioni<sup>63</sup>, si impegna in puntuali discussioni e mira a una sintesi personale che inserisce la musica nella linea più avanzata della ricerca umana dell'essenza e del senso, combinando una «filosofia della storia musicale» con una teoria delle forme della soggettività e un'«etica e metafisica dell'interiorità» orientate utopicamente verso l'«incontro con se stessi».

Questa concezione filosofica della musica, così come la visione estetica più generale che ne è profondamente segnata, non ha avuto un'accoglienza e una ricezione adeguata alla sua rilevanza e originalità. L'ampio capitolo di *Spirito dell'utopia* ricevette dure critiche<sup>64</sup>, cui Bloch replicò aspramente e sarcasticamente<sup>65</sup>. Un'eccezione fu la recensione positiva di Max Martersteig<sup>66</sup>, così come il giudizio lusinghiero del grande direttore d'orchestra Otto Klemperer, che aveva dato il parere decisivo per la pubblicazione

60 *Ibidem*, pp. 275 e 339; ID., *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, cit., pp. 223 e 260; trad. it. cit., pp. 201 e 241.

61 ID., *Geist der Utopie. Erste Fassung*, cit. p. 369; ossia la «logica etico-speculativa» (*ibidem*, p. 339) dell'ontologia utopica.

62 *Ibidem*, p. 336 e s.

63 Cfr. A. CZAJKA, "Wann lebt man eigentlich?" *Die Suche nach der "zweiten" Wahrheit und die ästhetische Erfahrung (Musik und Poesie) in Ernst Blochs Geist der Utopie*, in «Bloch-Almanach», 19 (2000), pp. 103-157, spec. 147-150.

64 Cfr. spec. P. BEKKER, *Musik und Philosophie*, in «Frankfurter Zeitung», 8.4.1919.

65 E. BLOCH, *Einige Kritiker*, in ID., *Durch die Wüste [Attraverso il deserto]*, Paul Cassirer, Berlin 1923; nuova ed. rimaneggiata, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1964, pp. 60-71.

66 M. MARTERSTEIG, *Geist der Utopie*, in «Zeitschrift für Bücherfreunde», April/Mai 1919.

del libro<sup>67</sup>. La critica di lettori di impronta marxista<sup>68</sup> non sarà, almeno per molti anni, meno tenera, anche di fronte alla più sobria esposizione delle idee musicali di Bloch nei decenni successivi e in *Das Prinzip Hoffnung*; solo a partire dagli anni Settanta<sup>69</sup> si avrà una lettura positivamente ricettiva, anche se per lo più condizionata dalla prevalente influenza della filosofia della musica di Adorno<sup>70</sup> e da un'ottica privilegiante i nessi con la critica sociale e l'anticipazione di nuovi rapporti sociali, che lasciava in ombra gli aspetti più originali sia antropologico-estetici che ontologico-religiosi del pensiero blochiano. Decisamente più equilibrata e attenta anche a questi decisivi aspetti la lettura delle studiose e degli studiosi italiani, cui si devono lavori pregevoli e illuminanti l'intero pensiero musicale di Bloch<sup>71</sup>.

La "storia degli effetti" di *Geist der Utopie* è dunque tutt'altro che esaurita. Il libro segna una svolta estetica nella filosofia che non solo resta di grande attualità per tutte le discipline umanistiche, ma, soprattutto con la sua filosofia della musica, continua a indicare l'insostituibile e decisivo significato di questa dimensione estetica per tutti gli ambiti della ricerca filosofica aperta alle grandi questioni dell'uomo e del mondo, del senso e dell'identità, del tempo e del futuro, dell'esistenza e dell'essere.

67 Cfr. E. BLOCH, *Gedenkrede zum Tode Otto Klemperers*, ms., Ernst-Bloch-Zentrum, Mappe 113.

68 Paradigmatico il giudizio di «irrazionalismo elitario» dato da Otto K. WERCKMEISTER, *Ernst Blochs Theorie der Kunst*, in «Neue Rundschau», 79 (1968), Nr. 2, p. 233 e s.

69 Cfr. H. PAETZOLD, *Neomarxistische Ästhetik I: Bloch-Benjamin*, Schwann, Düsseldorf 1974; H. MAYER, *Musik als Luft vom anderen Planeten. Ernst Blochs "Philosophie der Musik" und Ferruccio Busonis "Neue Ästhetik der Tonkunst"*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 5.10.1974; G. TÜNS, *Musik und Utopie bei Ernst Bloch*, Diss., Freie Universität Berlin 1981; MÜNSTER, *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*, cit., pp. 147-180; W. MATZ, *Musica humana. Versuch über Ernst Blochs Philosophie der Musik*, Lang, Frankfurt a.M. 1988.

70 Cfr. E. MATASSI, *I controversi sentieri dell'utopia. Le filosofie della musica di E. Bloch e di Th.W. Adorno a confronto*, in «Colloquium philosophicum. Annali del Dipartimento di Filosofia», 2 (1995/96), Firenze 1997, pp. 47-71.

71 Cfr. G. VATTIMO, *Linguaggio, linguaggio artistico, linguaggio musicale*, in A. CARACCIOLLO (a cura di), *Musica e filosofia. Problemi e momenti dell'interpretazione filosofica della musica*, il Mulino, Bologna 1973, pp. 25-46; M. GARDA, *La fenomenologia della coscienza musicale. Musica e utopia nello "Spirito dell'Utopia" di Ernst Bloch*, in «Musica/Realtà», 5 (1984), nr. 14, pp. 109-134; C. MIGLIACCIO, *Musica e utopia. La filosofia della musica di Ernst Bloch*, Guerini, Milano 1995; E. MATASSI, *Bloch e la musica*, Marte, Salerno 2001; nonché gli altri studi citati alla nota 17.