

**Storicità del diritto, dignità dell'uomo,
ideale cosmopolitico**

Atti della giornata di studi in memoria di Giuliano Marini
Pisa, 3 febbraio 2006

a cura di
Claudio Palazzolo e Nico De Federicis

LIGUORI EDITORE

INDICE

<i>Avvertenza</i>	pag.	1
<i>Apertura dei lavori di Claudio Palazzolo</i>	»	3
PRIMA SESSIONE		
<i>Un professore pisano di Claudio Cesa</i>	»	9
FULVIO TESSITORE, <i>Giuliano Marini, la Scuola Storica e lo storicismo</i>	»	15
ALFRED DUFOUR, <i>Dans le sillage des travaux de Giuliano Marini sur l'École du droit historique. Autour des «Stimmen für und wider neue Gesetzbücher» de F. C. von Savigny</i>	»	39
GIUSEPPE ANTONIO DI MARCO, <i>Intorno alla riflessione filosofica di Giuliano Marini sulla musica, nel quadro di una discussione su: «esposizione della vita» e «oggettivazione/alienazione della prassi»</i>	»	65
MARIA CHIARA PIEVATOLO, <i>L'Archivio «Giuliano Marini»: un progetto bibliotecario e il suo senso filosofico</i>	»	111

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore

(Legge n. 633/1941: http://www.giustizia.it/cassazione/leggi/1633_41.html).

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati, anche nel caso di utilizzo parziale.

La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, è ammessa solo ed esclusivamente nei limiti stabiliti dalla Legge ed è soggetta all'autorizzazione scritta dell'Editore. La violazione delle norme comporta le sanzioni previste dalla legge.

Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile al seguente indirizzo: http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=legal

L'utilizzo in questa pubblicazione di denominazioni generiche, nomi commerciali e marchi registrati, anche se non specificamente identificati, non implica che tali denominazioni o marchi non siano protetti dalle relative leggi o regolamenti.

Liguori Editore - I 80123 Napoli
<http://www.liguori.it/>

© 2008 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati

Prima edizione italiana Aprile 2008

Stampato in Italia da OGL - Napoli

Palazzolo, Claudio (a cura di):

Storicità del diritto, dignità dell'uomo, ideale cosmopolitico/Claudio Palazzolo, Nico De Federicis (a cura di)

Napoli: Liguori, 2008

ISBN-13 978 - 88 - 207 - 4139 - 6

1. Scuola storica 2. Filosofia I. Titolo

Ristampe:

15 14 13 12 11 10 09 08 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a PH neutro, conforme alle norme UNI EN Iso 9706 ∞, realizzata con materie prime fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili.

SECONDA SESSIONE

Giuliano Marini, il diritto, la mitezza e la speranza di <i>Francesco Donato Busnelli</i>	pag. 117
BARBARA HENRY, <i>Ideale cosmopolitico e repubblica democratica: l'eredità di Giuliano Marini e le trasformazioni dell'età attuale</i>	» 121
GIUSEPPE CANTILLO, <i>Libertà soggettiva e libertà oggettiva nel pensiero di Giuliano Marini. Tra Hegel e Kant</i>	» 131
EUGENIO RIPEPE, <i>Giuliano Marini e la storicità del diritto: percorsi interpretativi di filosofia giuridica</i>	» 151
PAOLO TAVIANI, <i>Ricordo di Giuliano Marini</i>	» 177
Bibliografia di Giuliano Marini a cura di <i>Nico De Federicis</i>	» 181
<i>Indice dei nomi</i>	» 189

AVVERTENZA

Tre anni fa si spegneva nella sua casa pisana Giuliano Marini (1 febbraio 1932; † 28 gennaio 2005), uno dei maggiori studiosi italiani di filosofia politica e del diritto, da molti anni decano della Facoltà di Scienze politiche dell'Università di Pisa e membro di numerose società accademiche in Italia e all'estero. Il 3 febbraio 2006, a un anno dalla morte, la Facoltà di Scienze politiche, il Dipartimento di Scienze della politica e la Scuola Superiore Sant'Anna, le tre istituzioni alla cui fondazione Marini aveva dato un contributo fondamentale, hanno deciso di onorarne la memoria con una Giornata di studi dedicata alla sua figura e alla sua opera di studioso. L'incontro, intitolato "Storicità del diritto, dignità dell'uomo, ideale cosmopolitico", si è svolto in due sessioni; la prima ha avuto luogo presso l'Università di Pisa, la seconda presso la Scuola Sant'Anna. Numerosi gli studiosi, gli amici e i colleghi di Marini intervenuti.

Il presente volume raccoglie le memorie lette in quella occasione; a queste i curatori hanno ritenuto opportuno accludere in calce una scheda bibliografica delle opere di Giuliano Marini. Oltre che un doveroso omaggio all'uomo e allo studioso, i curatori sono certi che questo volume rappresenta un primo contributo per l'accostamento a quella "personale filosofia della politica e della morale" che l'Accademia dei Lincei riconosceva tra le motivazioni principali del premio "Luigi Tartufari" per le Scienze filosofiche conferito a Marini nel 2003.

La pubblicazione è stata possibile grazie ad un contributo dell'Università di Pisa, ad un contributo parziale a carico della ricerca PRIN (Cofin 2006): Teorie e pratiche della sfera pubblica, e ai fondi d'Ateneo concessi al Dipartimento di Scienze della politica. Si ringrazia il prof. Edoardo Massimilla per la preziosa collaborazione nella pubblicazione di questi atti.

I curatori

du principe de l'égalité civile et des institutions qui lui donnent forme en droit civil, qui montre un Savigny aussi profondément *conservateur*. C'est le cas enfin de la *conception de l'histoire* en général comme de la problématique spécifique de l'*histoire universelle du droit*, qui révèlent un Savigny fondamentalement *européen*. Dans ces différents cas, l'étude des «*Stimmen*» complète donc la connaissance que nous avons de la pensée du Fondateur de l'Ecole historique, à l'investigation et à l'exposé de laquelle Giuliano Marini a tant et si bien contribué par son oeuvre. C'est par ce modeste complément à la connaissance de Savigny que nous souhaitons rendre hommage aujourd'hui à la mémoire de notre collègue et de notre ami prématurément disparu.

INTORNO ALLA RIFLESSIONE FILOSOFICA DI GIULIANO MARINI SULLA MUSICA, NEL QUADRO DI UNA DISCUSSIONE SU:
«ESPRESSIONE DELLA VITA»
E «OGGETTIVAZIONE/ALIENAZIONE DELLA PRASSI»

di *Giuseppe Antonio Di Marco*

1. *Premessa*

Il mio ricordo di Giuliano Marini parte da un punto in cui si incrociano due aspetti importanti e ricorrenti della sua vita culturale, l'interesse al pensiero di Wilhelm Dilthey, autore centrale nella sua complessiva ricerca scientifica, e l'interesse particolare che, tra le arti, ha riservato all'ascolto musicale, interesse di cui spesso si avvertono echi nella sua stessa ricerca scientifica. La concretizzazione più significativa di questo intreccio è un lavoro del 1973, *Dilthey filosofo della musica*, in cui Marini ha oggettivato la sua sensibilità musicale nell'indagine sulle concezioni di filosofia dell'arte, e in particolare della musica, nell'autore tra quelli più propriamente "suoi", Dilthey, appunto. Perciò comincerò dall'analisi di questo lavoro del 1973.

2. *Il "romanticismo" come motivo genetico della filosofia della musica di Dilthey*

Seguendo un metodo affine a quello del suo autore, Dilthey, anche a proposito della riflessione filosofico-musicale di quest'ultimo, l'esposizione di Marini procede geneticamente all'interno della biografia

intellettuale diltheyana. Così, la considerazione della giovinezza di Dilthey diventa importante perché è lì che emerge un tema che avrebbe accompagnato tutta la sua riflessione sulla musica: il nesso che lega l'esperienza musicale all'esperienza religiosa. La stessa fanciullezza di Dilthey fu caratterizzata, da un lato, dall'educazione religiosa riformata, dato che suo padre era un teologo e un ecclesiastico, e, dall'altro lato, dalla sensibilità musicale trasmessagli dalla madre Laura Heuschkel, la quale era figlia del musicista Johann Peter Heuschkel, primo maestro di Carl Maria von Weber, iniziatore del nipote Wilhelm alla musica, tanto che in una lettera alla zia Maria Heuschkel, nella circostanza della scomparsa del nonno, egli dice che non può ascoltare alcuna musica senza pensare a lui. Altro elemento importante della biografia spirituale del giovane Dilthey, per comprenderne la sensibilità musicale, è l'amicizia con il musicista Bernhard Scholz, che sarebbe durata anche negli anni berlinesi successivi. Il contesto giovanile in cui Dilthey inizia a formare la connessione tra musica ed esperienza religiosa è da Marini così espresso: «Quella religiosità gli faceva apprezzare con particolare intensità la musica, come arte che esprime in suoni una condizione di serenità e di conciliazione, della quale la religione è il corrispondente naturale nell'ambito della vita spirituale del soggetto»¹. Dunque, nel giovane Dilthey l'esperienza musicale e l'esperienza religiosa si incontrano su un punto specifico: esprimere dentro la vita in un modo peculiare il momento della conciliazione. Già qui vediamo che il ragionamento procede in modo diverso da quello di Hegel, dove la musica nel sistema delle singole arti, e la vera religione nell'automanifestazione dello spirito assoluto, si trovano nei momenti di separazione, di uscita dello spirito fuori di sé, che attendono la conciliazione al grado successivo, costituito, rispettivamente, per la musica dalla poesia e per la religione dalla filosofia. È dunque sul terreno della separazione e dell'alienazione che possiamo stabilire in Hegel un parallelo tra la musica e la religione, e, sia pure in modo diverso che in Dilthey, trovare una parentela tra questi due ambiti della vita spirituale. Marini mette in luce anche l'importanza, già per il giovane Dilthey, della concezione romantica secondo cui la musica strumentale è la forma più pura e perfetta di musica, ossia è quella forma di musica che incarna nel modo più conseguente il senso di questa arte, perché è proprio attraverso la musica strumentale che si

¹ G. Marini, *Dilthey filosofo della musica*, Napoli, 1973, p. 11.

giunge a cogliere certe profondità della vita che la parola (poesia) e il concetto (filosofia) non possono esprimere. Ed è su questo punto – che è più della parola e del concetto – che si incontrano la musica e l'esperienza religiosa.

In questo quadro di problemi Marini collega – sempre assumendo egli stesso il metodo del suo autore – l'esperienza, l'*Erlebnis* del giovane Dilthey (il contesto familiare, la sensibilità religiosa e musicale) con le varie correnti spirituali che si sviluppano nel secolo XIX, giacché esse in qualche modo costituiscono degli antecedenti i cui echi si avvertono nella riflessione diltheyana sulla musica. Infatti, Marini dice che la soluzione di Dilthey al problema della musica, vale a dire la questione della collocazione e significato di quest'arte nel mondo spirituale, sarebbe potuta giungere solo dopo l'interessamento della cultura ottocentesca e in particolare romantica a questo problema. Per Marini è evidente l'affinità delle concezioni di Dilthey con le soluzioni del romanticismo. Certamente queste concezioni avrebbero assunto più tardi, al momento della fondazione delle scienze dello spirito, un significato più ampio, però questo nucleo romantico costituisce un elemento di continuità in tutto l'arco della riflessione diltheyana, perché in questa rimane costante «il senso [...] del mistero e dell'infinito [...] come residui irrisolti nell'edificio della conoscenza razionale»². L'inizio della riflessione romantica sulla musica è segnato, secondo Marini, da Wackenroder, il quale vede la musica come il momento sommo delle arti proprio perché solo essa può accedere ad una dimensione della vita inesprimibile in parole, il sentimento in sé. Nella riflessione di Schleiermacher, in un modo che Marini tende a vedere come il più significativo nel contesto della valutazione romantica della musica, c'è un'affinità tra la musica e il trascendentale che fonda l'esperienza religiosa, poiché la musica introduce nell'ambito dell'infinito, il quale può essere colto solo nel sentimento, e in quest'ambito l'uomo sperimenta il legame con la totalità delle sue manifestazioni spirituali. Ma questo costituisce il medesimo terreno su cui sorge l'esperienza religiosa. Quello che però mi sembra caratteristico del ragionamento di Marini, è che per lui la stessa riflessione di Schopenhauer, malgrado la polemica contro le filosofie del romanticismo, ha un carattere altrettanto romantico se considerata sotto l'aspetto della centralità e priorità attribuite alla musica tra le arti, in quanto

² *Ibid.*, p. 14.

essa è capace di giungere là dove non arriva il concetto, ossia alla volontà di cui esprime la struttura di dolore universale. Se la musica è quell'arte che giunge al livello del noumeno e del trascendentale, ciò significa che siamo piuttosto alle estreme conseguenze della riflessione romantica.

Ed è a questo punto che Marini arriva a mettere in luce la differenza di questo motivo romantico, mai abbandonato da Dilthey, rispetto a Hegel. Nella concezione estetica hegeliana indubbiamente l'"apparenza", per così dire, della descrizione della musica non è lontana dalla descrizione romantica, nel senso che in entrambe le interpretazioni la musica è quell'arte la quale raggiunge il mondo dell'interiorità. Ma il punto è che nella riflessione di Dilthey, almeno in un primo momento, la musica è un'arte che, per la sua capacità di raggiungere il mondo dell'interiorità, lascia dietro di sé la poesia, il teatro, la pittura, l'arte plastica. Invece in Hegel c'è un procedere per gradi, dove nella pittura predomina l'oggettività immediata delle forme spaziali, la pittura è superata dalla musica, in quanto quest'ultima rappresenta la soggettività astratta dell'interiorità dello spirito, ma, poiché questa astratta soggettività è un momento di scissione, la musica deve essere superata dalla poesia, che è il momento in cui si ricompone la scissione tra l'oggettività immediata della pittura e la soggettività astratta della musica. Pertanto la poesia qui assume una preminenza rispetto alla musica e costituisce l'arte suprema, anche se – come è caratteristico del discorso di Hegel, dove ad ogni punto finale della triade dialettica si fa sentire sempre il bisogno del passaggio alla triade successiva – la poesia conclude solo il primo grado dello spirito assoluto, l'arte, quindi deve essere a sua volta superata dalla religione, con la quale lo spirito esce di nuovo fuori di sé per poi riconciliarsi nella filosofia. Se si considera il pensiero estetico di Dilthey nel complesso del suo sviluppo, la questione del rapporto tra musica e poesia resta aperta, perché Dilthey oscilla, soprattutto nella maturità, ora verso la preminenza della poesia sulla musica, ora viceversa: per così dire, oscilla ora verso Hegel ora verso Schleiermacher. Ma in questa prima fase, genetica, della sua riflessione Dilthey indubbiamente inclina verso il polo schleiermacheriano, ossia verso il rapporto immediato, intuitivo con l'infinito, dove si può cogliere il nesso profondo tra musica e religione, in quanto entrambe capaci di mettere l'uomo in rapporto con la totalità delle manifestazioni spirituali. Sotto questo riguardo è chiaro che la musica diventa preminente

rispetto alla poesia, dunque alla parola, e rispetto alla filosofia, ossia al concetto.

Ma anche questo confronto con Hegel non fa che rafforzare l'idea che il motivo conduttore dell'interpretazione della posizione di Dilthey sulla musica è la comprensione storica e strutturale del concetto di "romantico". Il termine va inteso nel senso più ampio, perché io credo che qui stia la chiave non solo dell'interpretazione che Marini dà della filosofia diltheyana della musica, ma di tutta la posizione di lui stesso sulla musica. Vediamo perché. Sempre seguendo la tesi per cui la soluzione di Dilthey al problema della musica e della sua collocazione e significato nel mondo spirituale è possibile solo dopo l'interesse a questo problema nella cultura dell'Ottocento, Marini ritiene che la polemica che si sviluppa a metà di quel secolo tra Wagner e Hanslick costituisce uno sviluppo ulteriore di problematiche che restano romantiche. Da un lato, Wagner pone la necessità del rapporto della musica con le altre arti, e questo progetto si esprime pienamente nella concezione del dramma come opera d'arte totale. Qui la musica diventa capace di esprimere e suscitare sentimenti e passioni. Questa posizione di Wagner, sostenuta nello scritto del 1850, *L'opera d'arte del futuro*, Marini la commenta così: «Dov'era una derivazione da pensieri romantici, perché già Schopenhauer aveva visto nella musica l'espressione dei sentimenti, dolori e contrasti che agitano nel profondo la realtà: ed ora Wagner – che d'altronde lo stesso Dilthey in uno scritto del 1876 sul compositore designava "un seguace della filosofia di Schopenhauer" – affermava nella musica il potere di esprimere le passioni che agitano l'uomo e di suscitare di analoghe»³. Dall'altro lato Hanslick, in contrasto con la concezione wagneriana del nesso tra la musica e gli altri elementi artistici nel dramma totale, capace di esprimere e suscitare passioni e sentimenti, ritiene che invece nella musica prevale la forma sul contenuto. È ben vero che l'esperienza musicale nasce dalle passioni, dai sentimenti, e li evoca. E però, nel momento in cui questa dimensione emotiva e sentimentale assume forma, la struttura dell'opera non è più trasparente rispetto alla sua origine, perché la forma assume un significato in se stessa e come tale determina un proprio contenuto. Rispetto a tale contenuto autonomo, che scaturisce dalla forma dell'opera, quelle passioni e sentimenti, che erano all'origine dell'opera

³ *Ibid.*, p. 19.

stessa, diventano qualcosa di accidentale. Ebbene, anche a proposito di questa concezione, che sembra stare all'estremo opposto di quella romantica, Marini commenta: «In quella teoria antiromantica, v'era pure un nesso non facilmente trascurabile con la visione romantica della musica come arte somma, libera dai contenuti contingenti del mondo esterno ed esprimente ciò che v'è nello spirito umano di più libero dai condizionamenti esteriori, cioè il senso delle relazioni universali di cui consta lo spirito stesso. In quella professata astrattezza si poteva riconoscere l'espressione di una spiritualità pura, e perciò di un "contenuto" originale e specifico al fatto musicale; secondo una linea di pensiero che si potrebbe far risalire ad alcune intuizioni romantiche, come la visione dell'ineffabilità della musica, presente in Wackenroder, o come la considerazione schopenhaueriana della musica come arte che attinge non questo o quel sentimento, ma la realtà noumenica della volontà, o ancora come la concezione hegeliana della musica come struttura architettonica che si svolge nel tempo»⁴.

Se dunque è il "romanticismo", inteso in questo senso ampio, il filo conduttore della riflessione sulla musica nella prima metà del secolo XIX, nonché il contesto indiscutibile della genesi del pensiero filosofico-musicale di Dilthey, che questa problematica romantica mai abbandona in tutto lo svolgimento della sua riflessione estetica, nondimeno l'aspetto originale dell'opera diltheyana muove dalla fondazione delle "scienze dello spirito", ossia delle scienze dell'individuale, per giungere alla comprensione del mondo storico attraverso le espressioni della vita, positivamente oggettivate nei sistemi di cultura. È dunque, questo, un contesto non meno importante di quello romantico, in cui bisogna inserire la filosofia della musica di Dilthey. Infatti, Marini sostiene che nell'interesse di Dilthey alla dimensione musicologica, oggettiva, filologica, ovvero al lato delle scienze dello spirito come "scienze", non si poteva non avvertire un'eco delle contemporanee ricerche di scienza della musica variamente influenzate dal positivismo, benché il problema di Dilthey resti appunto quello di arrivare a una comprensione del mondo umano che sia certamente scientifica, ma di una scientificità opposta a quella positivista, la quale voleva invece procedere in questo campo in modo analogo a come si procede nel campo delle scienze naturali.

Indagato il contesto spirituale delle riflessioni musicali di Dilthey,

⁴ *Ibid.*, p. 20.

si tratta adesso, per Marini, di ricostruirne la struttura concettuale, anche perché esse, sia pure importanti entro il quadro complessivo dell'opera diltheyana, si presentano in modo frammentario, ovvero finalizzate ad un più ampio obiettivo filosofico, vale a dire la riflessione sull'arte come un sistema di cultura, cioè come una connessione strutturale, dinamica, che nasce dalla vita oggettivata nel mondo storico. Questo livello della riflessione è raggiunto da Dilthey passando da una fondazione semplicemente psicologica delle scienze dello spirito al problema del rapporto circolare tra vita, espressione della vita e comprensione della vita attraverso l'espressione. È qui, in questa sorta di spirito oggettivo che non si risolve nello spirito assoluto, che Dilthey colloca tutti i sistemi di cultura, tra cui l'arte e quindi la musica, la quale, perciò, va vista in questo più ampio quadro. Ed è a questo livello raggiunto dalla matura riflessione diltheyana che può essere poi ripresa e reinterpretata la questione dell'eventuale carattere della musica di arte somma tra le arti, del suo rapporto con la poesia, e, innalzando ulteriormente l'indagine, con le realtà che Marini chiama noumeniche o trascendentali. Insomma, si tratta delle questioni sollevate dalla cultura romantica, ma collocate nel contesto della riflessione diltheyana sul mondo storico, riflessione che certo romantica non è, ma dove tuttavia persiste un senso del mistero e dell'infinito come nucleo irrisolto della conoscenza scientifica e razionale, vale a dire dove persiste un motivo di metafisica, in senso lato, romantica. Ma allora è qui evidente che Marini, ricostruendo la connessione tra musica e sistemi di cultura in Dilthey, nonché le analisi storiche che questi fa delle espressioni musicali tedesche del secolo XVIII, al fine di indagarne le connessioni dinamiche e comprendere così la vita, fa uscire, attraverso l'interpretazione che egli fa di Dilthey, quelle che sono invece le sue proprie domande filosofiche sulla musica.

3. L'"espressione" come base del "comprendere musicale"

Le scienze dello spirito hanno per obiettivo una comprensione scientifica della vita, ma nella realizzazione di questo compito si trovano davanti a un problema: se il loro oggetto, la vita, è un fluire di passioni, sentimenti, insomma di esperienze vissute, come è possibile "comprendere", ossia portare a una formulazione razionale, quindi rigorosa e oggettivata, questo continuo fluire? Infatti il comprendere è l'organo

metodologico delle scienze dello spirito appunto in quanto esse vogliono essere delle “scienze”, e benché la metodologia qui impiegata sia diversa da quella ipotetico-deduttiva delle scienze della natura, tuttavia questa comprensione della vita vuole costruire pur sempre una scienza, quindi non può semplicemente riprodurre la successione delle esperienze vissute in perenne fluire. Allora, la condizione di oggettività della comprensione è data, man mano che matura la riflessione di Dilthey, sempre meno dalla psicologia e sempre più dalla mediazione delle forme oggettivate della cultura, cioè dall’“espressione”. Nel caso dell’arte, la condizione del conoscere oggettivo è il risultato della creatività individuale dell’artista. Perciò la musica, come d’altronde l’arte in generale, non è la liberazione dalla realtà, dai sentimenti, dalle passioni, ma è, al contrario, una delle espressioni della vita stessa; e la comprensione, che si rivolge a queste esperienze vissute, è mediata dall’espressione della vita nell’opera. «Il rapporto *Erleben-Ausdruck* [...] è essenziale alla creazione artistica, e parimenti essenziale è il rapporto di entrambi i momenti con il *Verstehen*, ove la comprensione si rivolge proprio, per la mediazione delle espressioni artistiche, agli eventi della vita»⁵. La stessa cosa vale per le altre forme dello spirito oggettivo. È vero che il comprendere mira alla vita, ma la condizione dell’oggettività della comprensione della vita è l’espressione, nell’arte è la mediazione dell’opera. Il comprendere ha come oggetto la vita, ma tra la vita e il comprendere si frappone l’espressione, nel nostro caso l’opera, la quale media il comprendere stesso. Quindi, nella matura riflessione di Dilthey la comprensione della vita non ha più la condizione della certezza nella psicologia, ma nell’ermeneutica, ossia nell’«interpretazione delle forme della cultura, tra cui l’arte, nelle quali le esperienze della vita trovano la loro espressione oggettivamente accertabile»⁶. Di conseguenza, la comprensione razionale della vita – nel senso che la razionalità assume nel procedimento delle scienze dello spirito – si fonda sull’esame di tutto il sistema di nessi che si stabiliscono tra l’esperienza psichica e le varie realtà sociali e culturali. Marini riporta un’annotazione di diario del 1860, in cui Dilthey dice che la vita consiste nel lasciare operare su di sé, tanto nell’esperienza contemplativa che in quella attiva, tutte le forze del mondo e lasciare venire fuori in forma unitaria tutti i caratteri del proprio essere: in

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ *Ibid.*

tal modo nasce il capolavoro della nostra esistenza. Commentando questa notazione, Marini sottolinea che in tutta la filosofia di Dilthey la vita deve essere vista come il complesso delle relazioni culturali e sociali, e che questa concezione si sarebbe sempre meglio precisata nell’indagine diltheyana matura, non più psicologica, ma ermeneutica, del complesso dei nessi tra strutture psichiche del singolo individuo e sistemi sociali e culturali.

Coerentemente con questo percorso, la comprensione della musica si fonda non più sull’analisi della psicologia dell’artista, ma sul complesso delle relazioni culturali in cui si colloca la sua creatività. Infatti, soffermandosi sul dramma wagneriano interpretato in questa nuova prospettiva, Dilthey mostra che Wagner si impadronisce di tutti gli aspetti del mito germanico per poi giungere a un’originale espressione musicale, quindi, potremmo dire, nei termini dell’annotazione del diario del 1860, che Wagner lascia operare su di sé tutte le forze del mondo che il mito esprime, e le lascia venire fuori in forma unitaria, ed è qui la genesi del capolavoro di un’opera d’arte totale – Dilthey si riferisce a quello che chiama l’“incanto” del *Lohengrin*.

Questa comprensione della vita fondata sull’espressione, e che dunque richiede l’indagine dei nessi complessivi tra strutture psicologiche del singolo e sistemi di cultura in cui egli vive, permette di parlare, nel caso della musica, di un “comprendere musicale”, cioè di un comprendere fondato non sulla psicologia dell’artista, ma sul nesso tra le esperienze vissute e i valori specificamente musicali in cui esse si esprimono e che sono qualcosa di più rispetto a quelle esperienze stesse. Infatti dice Dilthey: «Nell’*Erleben* il proprio essere non ci era comprensibile né nella forma del suo scorrere, né nella profondità di ciò che esso racchiude. Poiché il piccolo cerchio della vita cosciente si innalza come un’isola da profondità inaccessibili. Ma l’espressione (*Ausdruck*) innalza da queste profondità. Essa è creatrice. E così nel comprendere (*Verstehen*) la vita stessa diviene accessibile, accessibile attraverso una riproduzione della creazione. Certamente abbiamo dinanzi a noi soltanto un’opera; questa deve, per durare, essere fissata in qualche parte dello spazio: in note, in lettere...; ma ciò che così è fissato è una rappresentazione ideale di un decorso, di una connessione di *Erlebnis* (*Erlebniszusammenhang*) musicale o poetica»⁷. Quindi nel fissare in note, lettere ecc., vale a dire in qualche parte dello spazio,

⁷ Citato da Marini, *ibid.*, pp. 28-29.

le esperienze vissute, ciò che assume valore ai fini dell'opera d'arte è la realizzazione di un valore musicale, non l'esperienza psicologica da cui quest'opera è sorta. Dunque l'oggetto di una storia della musica non è il percorso dell'anima, ma il processo oggettivo, la connessione specificamente musicale che sorge nella fantasia dell'artista come espressione della vita. Nell'opera musicale certamente si esprimono delle esperienze vissute, ma vi è un di più, ossia nelle figurazioni musicali si traduce ciò che nell'anima del musicista è oscuro e indeterminato, cosicché non c'è un doppio mondo, un *Erlebnis* e una figurazione musicale, ma vi è una vita che si sperimenta direttamente nella creazione musicale e non come un processo psichico. «Questo rapporto tra l'esperienza spirituale del compositore e l'opera d'arte da lui creata è il luogo necessario di ogni attività creativa “ed insieme il segreto, che non può mai essere compiutamente svelato, di come successioni di suoni, ritmi, significhino qualcosa, che non siano essi stessi”⁸».

Se dunque si tratta di cogliere non più il rapporto tra le condizioni psichiche del compositore e la loro raffigurazione nella musica, ma i rapporti interni all'opera stessa come vita sperimentata nell'universo sonoro, ecco che qui intervengono tutte le possibilità espressive della musica, e in primo luogo il suo potere evocativo, giacché secondo Dilthey il peso della vita è troppo potente per rendere possibile il volo alla fantasia, e però il ricordo di esperienze passate, di sogni, di condizioni di vita, che altrimenti andrebbero perduti, è tradotto in chiare espressioni musicali e rivive anche nell'ascoltatore. Da questo specifico carattere della musica, ossia da questo carattere evocativo, capace di fare risuonare esperienze passate altrimenti perdute, tanto nel momento della creazione che nel momento dell'ascolto, nasce l'esigenza di quella che Dilthey chiama una «dottrina dei significati», nella storia della musica, come termine medio che unisce le parti teoriche della musicologia con la creazione dell'artista, con la sua vita, con l'evoluzione delle scuole musicali. Così in Bach abbiamo una connessione tra i valori musicali delle cantate, degli oratori e delle messe, e l'*Erlebnis* religioso, ossia la sensibilità del pietismo, la familiarità con i temi del dolore, della morte e della beatitudine. Questo *Erlebnis* religioso, espresso in quei valori musicali, assume una coscienza più chiara che non nelle indagini razionali, e proprio in Bach si vede che

⁸ *Ibid.*, p. 30.

non ci sono due mondi, l'*Erlebnis* psicologico e la musica, ma i mezzi musicali sono padroneggiati in modo tale che la religione è sperimentata direttamente nella dimensione specifica della musica. Anche nel *Messia* di Händel c'è il nesso tra un valore religioso sperimentato nella comunità e l'espressione musicale, senza che tra musica ed esperienza religiosa si stabilisca duplicità, anzi, l'espressione musicale come tale, ossia nel suo specifico valore musicale, porta a “rivivere” e “riprodurre” l'esperienza religiosa da cui quell'opera nasce. In Haydn il bisogno di calme e ordinate relazioni di vita risuona – anche qui senza creare un doppio mondo tra *Erlebnis* e musica – nell'uso della bellezza formale italiana e del contrappunto tedesco, mentre nelle sinfonie di Beethoven risuona – sempre senza la duplicità tra *Erlebnis* e musica – un energico e attivo avanzare, come se esse esprimessero un'azione drammatica con i suoi atti. Alla base dell'*Erlebnis* musicale di Mozart vi è l'unione della molteplicità dei caratteri per cogliere l'unità della vita. Mozart ha un *Erlebnis* puramente estetico, che fa proprie tutte le situazioni vitali, senza volere nulla trasformare, ma solo per dare espressione musicale a ogni esperienza vissuta, a tutto ciò che esiste. Per esprimere questa esperienza puramente estetica, non trasformatrice, della diversità e molteplicità delle esperienze vissute e dei caratteri, connessi nell'unità della vita, Mozart si serve di tutti i mezzi, vocali e strumentali, della musica del suo tempo. Invece in Beethoven gli *Erlebnisse* che giungono a espressione musicale sono completamente opposti: il contrasto tra la tirannia e i nuovi ideali politici, la fede nell'umanità, l'armonia di tutte le anime nobili che trovano espressioni in forme musicali nuove. Nel finale della *Nona Sinfonia* c'è lo specifico *Erlebnis* musicale di Beethoven, che non è questo o quell'altro aspetto della vita, ma la vita stessa del genere umano. Tuttavia, a differenza di Mozart, la vita non è la molteplicità di tutte le esperienze vissute, musicalmente comprese così come sono, bensì è qualcosa di elevato e che lotta contro la tirannia.

La comprensione della connessione tra l'esperienza psicologica dell'artista, gli eventi spirituali, la storia culturale e politica del tempo, i movimenti oggettivi della vita dello spirito, connessione che fa dell'opera una grandezza oggettiva, dotata di un autonomo significato, nel nostro caso di un significato musicale, accessibile ad altre intelligenze e ad altre sensibilità: insomma, la comprensione della vita sulla base dell'espressione, in questo caso musicale, comporta una conoscenza sia dei mezzi tecnici della musica sia di tutti gli altri ambiti della

storia dello spirito. «Le analisi storiografiche di Dilthey mostrano la corrispondenza sempre presente tra l'espressione musicale e i vari *Erlebnisse* che segnano la vita del compositore; e le analisi tecniche, spesso presenti, mostrano come questo rapporto si realizzi e sia possibile grazie a specifici mezzi musicali. E al di là di questo rapporto, giungendo all'esame degli *Erlebnisse* tradotti in musica, Dilthey si pone in condizione di ricostruire, oltre le varie forme espressive, la vita reale dello spirito, una *Geistesgeschichte* in cui gli eventi, i sentimenti, le condizioni di vita, che hanno trovato la loro traduzione in forme musicali, mostrano la loro parentela con altri eventi, sentimenti, condizioni, che hanno segnato la vita dello spirito nell'ambito dell'organizzazione politico-sociale, delle forme della cultura, della filosofia e dell'arte nelle sue varie forme»⁹. Così, nella musica di Schütz si esprime un cambiamento della società dove c'è un rapporto più libero con la vita. La musica di Bach è legata alla vita religiosa specificamente protestante, considerata proprio nella diversità dei suoi mezzi espressivi del culto, rispetto a quelli del culto cattolico. Mentre la musica di Bach è connessa alla religiosità mistica, quella di Händel è connessa a un'autocoscienza razionale dell'armonia dell'universo, e l'analisi degli affetti collega questa musica all'arte di Rubens e di Racine. La musica di Haydn, a cui sono estranee la poesia e la filosofia del suo tempo, è tuttavia oggettivamente connessa, sul piano della storia dello spirito, alla filosofia di Shaftesbury, ai poeti inglesi della natura, alle pagine scientifiche di Descartes. L'arte drammatica di Mozart segna una svolta spirituale, giacché egli raccoglie la tradizione dell'opera italiana, che esprime la vita dell'anima in modo naturale, come separata dalla realtà, grazie alla forza mimica della nazione italiana, e media questa tradizione con il dramma tedesco e la forza del contrappunto. In tal modo Mozart esprime ciò che non è in grado di fare il dramma parlato, ossia esprime la connessione dell'interiorità.

4. *Musica, metafisica, politica*

L'arte, la religione e la filosofia sono quelle espressioni della vita portatrici di intuizioni del mondo, *Weltanschauungen*. L'arte esprime queste intuizioni del mondo nella forma della fantasia e senza inten-

⁹ *Ibid.*, p. 41.

zioni pratiche. La religione è una visione generale del mondo e della vita espressa in forma intuitiva e soggettiva, ossia come esperienza vissuta dell'uomo singolo, che lo pone in rapporto con l'universo e con la totalità degli uomini. La filosofia, diversamente dalla poesia e dalla religione, esprime le intuizioni del mondo in forma organica e in modo da portarle a universale validità e a chiarezza concettuale; inoltre, ha anche finalità pratiche, cioè vuole operare sulla vita in senso riformatore, anche qui a differenza sia dell'intuizione religiosa del mondo, sia di quella artistica.

Il tentativo della filosofia di esplicitare la vita in termini di validità universale, quindi di portarla a chiarezza in forma concettuale, incontra un ostacolo nel fatto che la vita stessa è multilaterale, e i sistemi filosofici possono cogliere ciascuno solo un lato di questa multilateralità. Dilthey dice che la vita si presenta come un'oscura unità, un intreccio meraviglioso di ogni genere di domande. Ma l'enigma della vita non può mai essere vinto dalla conoscenza sperimentale, che si può allargare quanto si vuole, ma l'enigma si sposta soltanto, senza essere risolto. Viceversa, l'esperienza religiosa può raggiungere la soluzione dell'enigma o del mistero della vita, sia pure in forma soggettiva e intuitiva. Ed è così che, secondo Marini, il Dilthey maturo, accanto alla fondazione delle scienze dell'espressione della vita e all'indagine storica sui sistemi di cultura, insomma accanto all'indagine scientifica, ammette la religione come un'esperienza legittima di risposta soggettiva al mistero della vita e come legame con l'infinito, benché tale esperienza sia legata ai limiti soggettivi e delle varie epoche. In termini di storia della filosofia, se da un lato l'indagine di Dilthey sull'oggettivazione della vita nei sistemi di cultura guarda agli sviluppi disincantati che essa avrà nella ricerca storico-empirica di Max Weber, dall'altro lato, ovvero accanto a questa direzione, permane l'eredità di Schleiermacher. In verità, Dilthey oscilla tra due soluzioni, in quanto ora egli dà la preminenza alla poesia sulle altre arti e quindi anche sulla musica, ora invece ritorna sulla preminenza della musica sulle altre arti e quindi sulla poesia. Secondo Marini, quando Dilthey pone la poesia al sommo delle arti, in lui prevale una dimensione più razionale, concreta e riflessa, e sotto questo riguardo egli è più vicino a un'impostazione hegeliana. Quando invece pone al culmine delle arti la musica e le dà la preminenza sulla poesia, ecco che prevale la dimensione mistica, intuitiva e religiosa, e in questo senso egli è più vicino all'impostazione di Schleiermacher.

Ora, all'interno delle arti e quindi nella cerchia dei tipi di visioni del mondo, di cui l'arte è portatrice, quale è il ruolo della musica? Così come avviene nella pittura, nella poesia, o nelle altre arti in genere, anche le varie creazioni musicali sono legate a visioni del mondo e della vita, e tali visioni del mondo si manifestano in forma fantastica nei grandi compositori esaminati da Dilthey (Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven). Tuttavia, oltre alle connessioni che le creazioni musicali hanno con le varie visioni del mondo, «v'è anche un altro aspetto, nella musica, che Dilthey pone in chiara evidenza, e che la distanzia dalle altre arti: quello che in un'occasione è detto "il carattere per così dire metafisico della musica". È questo un aspetto che pone la musica in posizione privilegiata rispetto alle altre arti, che le dà un valore più alto e più pieno, e che l'avvicina alla coscienza metafisica o a quella sua incarnazione priva di concetti che è l'esperienza religiosa»¹⁰. In questo modo ritroviamo al culmine della riflessione del Dilthey maturo il tema da cui si era partiti, ossia che la musica riesce a raggiungere quegli aspetti del mistero e dell'infinito, quegli aspetti più profondi della realtà dove non arrivano il linguaggio e i concetti, e in questo essa ha un legame con l'esperienza religiosa. La musica assume un particolare potere espressivo rispetto alle altre arti in quanto essa è capace, come la religione, di arrivare a quel nucleo inesprimibile, a quell'enigma che è al centro dell'esperienza umana. Anche in questa matura riflessione diltheyana emerge dunque il legame particolare della musica con la religione, la quale è la coscienza soggettiva, intuitiva e quindi storicamente mutevole, del rapporto con l'infinito. Nella musica, come nella religione, si tratta del rapporto con l'infinito che avviene nel tempo.

Perciò Dilthey ribadisce la preminenza della musica strumentale: in essa l'oggetto non è determinato e perciò può essere dato dalla vita stessa. L'oggetto della musica strumentale, quando essa raggiunge le espressioni più alte, è la vita stessa, giacché la vita, proprio in quanto vita nella sua interezza, è, come abbiamo visto, un enigma, ossia un'unità che, anche allargando continuamente il cerchio della conoscenza sperimentale, sempre si ripropone come un enigma, e questo può essere colto ed espresso non con la ricerca filosofica, ma con l'intuizione soggettiva, che è caratteristica della religione, e con il potere evocativo delle esperienze passate perdute che la musica fa ri-

¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

suonare. La stessa musica vocale raggiunge per Dilthey il suo carattere metafisico solo grazie all'arte contrappuntistica e orchestrale propria della musica tedesca. In Bach e in Händel il carattere metafisico della musica è dato immediatamente dal loro oggetto, ossia dal nesso con l'esperienza religiosa, orientata più verso la mistica in Bach, più verso la razionalità in Händel. Invece in Mozart tale carattere metafisico della musica, capace di arrivare all'enigma insondabile della vita, appare indipendentemente dall'oggetto trattato, anzi in contrasto con esso, cosicché questo legame tra la musica e la religione si stabilisce anche dove l'oggetto trattato non è specificamente religioso, e ciò avviene grazie al fatto che la musica vocale è stata rielaborata con i mezzi della musica strumentale.

Dilthey dà alla musica la capacità di mediare i contrasti, esprimendo il legame della creatura finita con l'infinito, e questo sembra realizzare quella "coincidenza degli opposti" che l'antica metafisica vedeva realizzata in Dio. Dilthey pensa in generale a una capacità della musica di ricondurre a unità i momenti contrastanti della vita, potendo quest'arte esprimere unitariamente una varietà di caratteri e di situazioni umane, cosa che la parola e il concetto non riescono a fare. Uno di questi mezzi tecnici espressivi specifici della musica – ma, sostiene Marini, non il solo – è il contrappunto come un mezzo musicale capace di connettere voci e temi contrastanti tra loro¹¹. Questa capacità della musica di esprimere sentimenti e caratteri contraddittori in una connessione unitaria, come non potrebbe avvenire nella poesia e nella filosofia, è esemplificata in tre grandi capolavori. Nella scena della festa del *Don Giovanni* di Mozart la musica esprime metafisicamente la molteplicità del mondo e la sua connessione, e ciò avviene attraverso il contrappunto, di modo che i due aspetti della musica, quello tecnico e quello metafisico, «sono [...] ricondotti ad un unico carattere»¹². Nella *Nona Sinfonia* di Beethoven si esprime non un solo lato della vita, ma la vita in se stessa, «un sentimento universale, il

¹¹ Per Marini ciò non significa che questa capacità della musica di rappresentare insieme elementi tra loro contrastanti, si esaurisca nel contrappunto. È vero che Dilthey, quando parla della capacità della musica di realizzare la coincidenza degli opposti, sembra pensare alle due cose insieme, al mezzo tecnico espressivo del contrappunto e al carattere metafisico della musica, «ma forse la prima riguarda soltanto un caso particolare di quel potere superiore di comprensione della vita nella sua complessità e contraddittorietà che è proprio della musica, e che è espresso nella seconda convinzione» (*ibid.*, p. 52).

¹² *Ibid.*

sentimento di solidarietà tra tutti gli uomini e l'armonia divina»¹³. Anche in Bach vi è la comprensione dei grandi contrasti della coscienza religiosa, e il contrasto fra sentimenti contrapposti si esprime nella fuga. Infatti nella *Passione secondo San Giovanni* si esprimono il contrasto e la connessione tra la vivacità sensibile e la quiete religiosa. Insomma, la musica può esprimere al tempo stesso la molteplicità e l'unità della vita, può cogliere quell'enigma che la filosofia non coglie, perché i vari sistemi filosofici esprimono ciascuno un solo aspetto della vita, quindi non giungono al suo enigma, e invece la musica, proprio in questa capacità di cogliere l'armonia nelle dissonanze, si avvicina alla religione che entra in rapporto con l'infinito nel tempo: «Sempre, la grande musica mostra questo potere di esprimere in ideale unità questa ricchezza della vita, questa multilateralità dei sentimenti e delle passioni; il suo carattere metafisico-religioso sta nel suo potere di ricondurre ad unità ciò che la ragione da sola vede unilateralmente, poiché approda a costruzioni concettuali che colgono un solo lato della vita. Arte dotata di un carattere metafisico-religioso, la musica è anche arte del mistero, arte che giunge ad attingere l'enigma del mondo e della vita. Il suo oggetto specifico è la vita in se stessa, il residuo che vien lasciato dai sistemi filosofici, la vita in quanto nucleo inesprimibile in proposizioni razionali. Giungendo ad esprimere la vita qual è in se stessa, la musica ne coglie il carattere infinito, il rapporto dell'esperienza individuale con l'universo: è un rapporto che si ripete in ciascuno e in ciascun tempo con gli stessi caratteri formali, mutando i singoli contenuti, le singole rappresentazioni storiche del rapporto con l'infinito»¹⁴.

Ma questa affermazione relativa alla capacità della musica di cogliere la vita nel suo enigma di molteplicità di aspetti che si connettono in unità, e di giungere così là dove il concetto non arriva, poiché ogni sistema filosofico può cogliere della vita solo un lato per volta, presenta un'ambiguità, che Marini mette in luce come punto che rimane problematico nel pensiero di Dilthey. In un passo del saggio *Leibniz e la sua epoca*, Dilthey afferma che la musica del secolo XVIII liberò la visione cristiana dai limiti della determinatezza dei concetti religiosi, e così la innalzò a una dimensione sovratemporale dove troviamo solo i rapporti dinamici di questa disposizione d'animo metafisica. Secondo

Marini, così Dilthey arriva a sostenere che la musica non solo libera dai concetti e dall'unilateralità con cui essi colgono la vita, e in questo essa sarebbe vicina alla religione, ma libera anche dall'esperienza storica. Questa affermazione non sarebbe in perfetto accordo con altre che anche riguardano il carattere metafisico-religioso della musica, giacché questa mette sì in rapporto con l'infinito, come la religione, però tale rapporto avviene entro la sfera finita del tempo, quindi la musica non può liberare dall'esperienza storica, fosse anche quella che avviene nella dimensione religiosa, che ha per oggetto il rapporto con l'infinito. Infatti nella musica di Bach certamente si esprime l'interiorità, capace di elevare la religiosità protestante dell'individualità «interamente nell'eternità»¹⁵, come Dilthey stesso dice. Però in questa musica che eleva completamente nell'eternità, possiamo ascoltare al tempo stesso la differenza con la religiosità cattolica e le sue modalità espressive musicali; possiamo cogliere la peculiarità della religiosità tedesca come religione dell'interiorità e quindi la sua differenza con la religiosità biblico-eroica di Händel, legata all'Inghilterra e ad altre esperienze europee; con la religiosità di Haydn, legata al sentimento della natura, quale veniva dalla scienza naturale e dalla poesia e dalla filosofia inglesi; con la religiosità di Mozart che, come abbiamo più volte detto, esprime la ricchezza del mondo nell'unità della vita; con la religiosità della *Nona Sinfonia* di Beethoven, affine alla poesia di Schiller. Questo è parimenti un percorso di Dilthey, anzi il percorso più caratteristico per il fondatore della critica della ragione storica. Nelle esemplificazioni qui fatte la musica, così come la religione, divengono lo specchio fedele di un'epoca storica, non già nonostante, ma proprio in quanto entrambe aspirano a cogliere il mistero della vita come unità di molteplici lati, perché il rapporto con l'infinito avviene sempre nella dimensione finita della storia. Questo modo, proprio della musica e della religione, di mettere a tema la vita nella sua interezza, attraverso un rapporto immediato, intuitivo con il mistero ineffabile, è un'esperienza storicamente legata all'epoca in cui viene fatta.

Marini insiste sulla presenza in Dilthey di questi due motivi contrastanti. Posto che la musica, insieme con la religione, è capace di arrivare là dove il concetto non arriva, ossia alla vita nella sua interezza, all'enigma di come le molteplici e contrastanti forze del mondo

¹³ *Ibid.*¹⁴ *Ibid.*, p. 54.¹⁵ Citato da Marini, *ibid.*, p. 58.

si tengono al tempo stesso in unità, Dilthey ora accentua il carattere comunque storicamente determinato con cui la musica e l'esperienza religiosa raggiungono la vita stessa, quindi accentua la dimensione del finito in cui accade il rapporto con l'infinito, e qui c'è il fondatore delle scienze dello spirito e il critico della ragione storica; ora invece vede, nel carattere metafisico della musica e nella sua connessione con l'esperienza religiosa, la capacità di cogliere il significato ultimo della vita, elevandosi in una regione sovratemporale, e qui persiste un motivo di filosofia romantica. Marini lascia aperto questo contrasto che vede in Dilthey: «Cercare qual è l'aspetto più vero di quel pensiero val forse mutilare la ricchezza di una meditazione che ha aperto alla filosofia contemporanea un'avvincente pluralità di itinerari»¹⁶.

Mi domando però se questo lasciare aperta la contraddizione in Dilthey da parte di Marini non rifletta un problema che sia di lui stesso.

In un testo del maggio 2000, *Il mondo della musica nel pensiero di Alberto Caracciolo*, ritorna, anzi si accentua proprio questo problema che conclude il confronto con Dilthey. In Caracciolo assume importanza il problema del linguaggio ed è in questo contesto che Marini colloca la discussione del rapporto tra musica e filosofia. Le esperienze fondamentali del dolore, del male, della morte, di Dio, non sono, per Caracciolo, esperienze esclusive fatte a oggetto dalla filosofia, ma sono l'oggetto universale che si specifica nei vari linguaggi umani, tanto che già ascoltando umilmente e spregiudicatamente la realtà empirica, si può trovare un'affinità tra le varie arti, le quali affrontano questi problemi perenni in modi linguistici specifici¹⁷. La filosofia, sempre teoretica qualunque sia l'oggetto che indaga, come filosofia della musica o della poesia o di qualche altro oggetto, affronta sempre quei medesimi problemi specificati nelle forme linguistiche dell'oggetto su cui medita. Vediamo che mentre in Dilthey l'arte, e la musica in particolare, sono affrontate nel quadro del problema dell'"espressione" della vita, in Caracciolo lo sono nel quadro del problema del "linguaggio", dove si comprende l'interesse che ha per lui l'ultimo Heidegger. È evidente che il linguaggio musicale ha una

¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷ Cfr. *id.*, *Il mondo della musica nel pensiero di Alberto Caracciolo*, in E. Troeltsch *et al.*, *Mito, religione e storia*, a cura di D. Venturelli, Genova, 2000, p. 180. Vorrei ringraziare il dott. Alberto Pirni, dell'Università di Genova, per uno scambio di idee su questi temi, che avemmo a margine del convegno di Pisa dedicato a Giuliano Marini, e per avermi segnalato e regalato questo testo.

particolarità rispetto a quello delle altre arti, perchè nella musica il momento dell'esecuzione assume una rilevanza autonoma che nelle altre arti non c'è. Ma al di là di questo, esiste evidentemente anche un abisso tra un'enunciazione matematica e la parola della musica. La specificità del linguaggio musicale è data in Caracciolo dalla "storicità" in opposizione alla "convenzionalità" di altri linguaggi, ad esempio di quello matematico. Ma questa storicità il linguaggio musicale condivide con quello della filosofia, cosicché l'ermeneutica del linguaggio musicale può illuminare anche l'ermeneutica del linguaggio filosofico, e dato che i due linguaggi hanno ad oggetto quelle esperienze universali che sono presenti anche all'"umile" esperienza quotidiana, ecco che indagare questi nessi comuni tra i due linguaggi può servire a creare i fondamenti del dialogo tra gli uomini.

In corrispondenza della differenza tra linguaggio convenzionale e linguaggio storico, a cui appartengono quello musicale e quello filosofico, Marini descrive la differenza tra i concetti di "segno" e di "simbolo", che Caracciolo ritiene un criterio importante per l'ermeneutica del linguaggio musicale. Questa differenza, da Caracciolo solo accennata in un progetto di seminari musicali per il 1973-1974, Marini la interpreta così: «Avremo i *segni* nell'ipotesi di una concezione formalistica della musica, quale si ebbe nell'Ottocento con l'opera teorica di Eduard Hanslick: un'interpretazione che si trattiene entro una concezione autosufficiente della musica, dove un segno rimanda a un altro segno e ad insiemi di segni, togliendo qualsiasi interpretazione naturalistica della musica»¹⁸. Per Marini questo significa ridurre la musica a una pura relazionalità interna al sistema dei segni, senza un significato per la vita dello spirito. Invece la concezione opposta, quella dei simboli, è propria di «un'interpretazione dei suoni come eventi che rinviano ad altri eventi dello spirito»¹⁹, ossia non rimangono racchiusi in un auto-riferimento interno al sistema dei segni, ma rinviano a qualcosa di esterno a esso, essendo così «espressioni di ciò che avviene nello spirito»²⁰. Di questa concezione simbolica della musica si può considerare come la più compiuta espressione Hegel, il quale concepisce la musica come manifestazione di ciò che avviene nello spirito al momento della scissione, quando esso ha superato il grado dell'arte figurativa che impiglia

¹⁸ *Ibid.*, pp. 181-182.

¹⁹ *Ibid.*, p. 182.

²⁰ *Ibid.*

l'idea in immagini, ma non è ancora parola, come invece avviene nel grado successivo, la poesia, che invece si serve di parole ed è avviata verso la concettualità. È evidente che, fatte tutte le altre differenze, possiamo ascrivere alla concezione simbolica di cui qui si parla anche la musica, considerata come un'espressione della vita nella connessione dei sistemi di cultura di Dilthey, che Marini non nomina, ma giusto perché Hegel ne rappresenta l'elaborazione filosofica più completa.

Se nel caso del linguaggio musicale si può parlare di storicità e non di convenzionalità, di simbolicità come vicinanza ai temi universali che accomunano la musica alla filosofia, la quale a sua volta non ha questi temi come proprio oggetto specifico, ma solo li mutua dall'esperienza umana immediata, ecco che per Marini assume importanza un'altra proposta, espressa da Caracciolo solo in forma di enunciazione nel progetto seminariale del 1973-1974, cioè il carattere spazio-temporale del mondo, che viene a tema nel linguaggio musicale. Nell'interpretazione che Marini dà di quest'enunciazione, qui si tratterebbe, più che di spazio-temporalità della musica, di spazio-temporalità del mondo, che il linguaggio musicale esprime nelle modalità simboliche e storiche che gli sono proprie. Però al tempo stesso, rifacendosi a un'altra proposta enunciata in questo progetto, «antropologismo e cosmismo nell'interpretazione della musica»²¹, Marini commenta che questi due termini potrebbero correttamente intendersi non in riferimento al mondo costitutivamente spazio-temporale che la musica esprime nel suo specifico linguaggio, ma come due dimensioni interne alla musica stessa. L'antropologismo sarebbe la dimensione specificamente temporale della musica, e il cosmismo la dimensione spaziale: riguardo alla dimensione temporale, l'uomo è un essere storico che nella sua esperienza continuamente si comporta nei modi del tempo che egli vive, o del tempo passato che richiama a sé e rivive; la dimensione spaziale della musica sta nel fatto che essa esprime l'esperienza interna che per sua natura tende all'infinito. «Si può dire qui che l'esperienza musicale è intrinsecamente, per propria natura, quella di una storicità che vive al proprio interno la dimensione temporale e la dimensione spaziale; le due forme *a priori* kantiane dell'esperienza sensibile sono costitutive della simbologia musicale, ma si atteggiavano originalmente all'interno di essa: appunto, antropologismo e cosmismo»²².

²¹ *Ibid.*, p. 183.

²² *Ibid.*

Ma la storicità, che è spazialità e temporalità del mondo e della musica, rimanda in Caracciolo «dialetticamente ad altro da sé, all'eternità che è verità del cosmo»²³. Il ritmo può essere il termine medio tra la spazialità e la temporalità del mondo dell'esperienza, e la spazialità e la temporalità che stanno nella dimensione musicale, dove «diventano cosmismo ed eternità»²⁴. Infatti la musica ha in maniera privilegiata, dice Marini intendendo così Caracciolo, non solo la determinatezza spazio-temporale da cui sorge, ma anche il fatto che è possibile riprodurla in un'infinità di esecuzioni, e ascoltarla e riviverla dandole un'infinità di significati. E sottolinea l'affermazione di Caracciolo secondo cui, in questa dialettica di finitezza e infinità, la musica è affine alla filosofia perché quest'ultima dice cose diverse, ma tale diversità converge in un significato comune, costituito dai problemi che accomunano gli uomini, cosicché la diversità delle filosofie può essere la base non della discordia ma del consenso e dell'unità, la quale, proprio grazie a questa diversità, è un'unità dinamica. Quindi la musica e la filosofia hanno in comune l'oggetto, costituito dalle esperienze umane della morte, del male, di Dio, temi in sé unici, ma avvertiti in modi innumerevoli e infiniti: «sono storicizzazioni infinite di un unico oggetto infinito»²⁵. Perciò Marini ritiene che la concezione di Caracciolo «sia apparentata a quella dei grandi romantici, che più si erano immedesimati con la significatività e la unicità del fenomeno musicale. Wackenroder, Schleiermacher, Schopenhauer, sono i più profondi illustratori della musica come arte dell'ineffabile e del mistero, e del suo stretto carattere metafisico-religioso. Dilthey, un filosofo che potrebbe dirsi per certi aspetti tardo-romantico, può essere considerato l'interprete di questa concezione. Tra i suoi autori, prediletto tra i filosofi, Schleiermacher aveva espresso quel carattere specifico della musica. Il giovane Dilthey, in una notazione di diario, lo aveva scritto: "Lutero e Schleiermacher, i nostri due più grandi teologi, hanno detto che la musica è sorella della religione". Da questa prospettiva, si può intendere la concezione della musica propria di Caracciolo»²⁶. Questa parentela della musica con la religione, secondo Marini, si coglie in Caracciolo proprio quando egli, nell'avvicinarla

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 186.

²⁶ *Ibid.*, p. 185.

alla filosofia per il comune oggetto (il male, la morte, Dio) e per la capacità di esprimere questo unico oggetto infinito in modi infiniti, mette in luce come però la filosofia tenda a concludere questa vastità di orizzonti in un cerchio coerente, con la conseguenza che «se la musica ha il carattere della ineffabilità, la filosofia ha il compito di dire ciò che non può essere detto, e quindi di limitarlo»²⁷.

In tal modo Marini fa emergere lo stesso problema formulato nell'indagine su Dilthey e la musica. Questa è un'esperienza della vita dal significato metafisico, poiché nel tempo, ossia a partire dalla finitezza e dal condizionamento dell'esperienza storica, mette in relazione con l'infinito. In questo essa è vicina alla religione. Perciò, da un lato, la musica come espressione della vita, ossia come una connessione con un autonomo significato, specificamente musicale, non riducibile solo a rapporti psicologici, è inserita in connessioni strutturali più ampie, come la cultura, l'ordinamento sociale e politico dell'epoca in cui un'opera si forma. Dall'altro, ovvero oltre ad essere relazione con l'infinito che avviene nel tempo, la musica può liberare dalla determinatezza temporale dei simboli e degli stessi concetti filosofici proprio in quanto essa coglie la vita stessa nella sua interezza e ineffabilità, mentre i sistemi filosofici ne colgono solo un aspetto, dovendo portare i problemi perenni della vita a linguaggio (Caracciolo); oppure può sollevare la religione stessa dalla determinatezza storica e temporale dei dogmi, ed elevarla in una regione sovratemporale, quasi potesse liberare dalla storicità finita dell'esperienza, che pure è ciò che esclusivamente viene a espressione nei vari sistemi di cultura, in cui anche la connessione musicale di significato è inserita (Dilthey).

Poiché Caracciolo allarga il legame tra musica e religione anche alla politica, Marini cerca di interpretare questa ulteriore connessione riflettendo su altri due caratteri, visti da Caracciolo come complementari nella musica, la "demonicità" e la "catarsi". La demonicità può essere intesa o come dissoluzione di sistemi di cultura ed etici chiusi e definitivi, quindi come una dissoluzione capace di dare luogo a nuove aperture, oppure nel senso solo nichilistico, che dissolve in modo fine a se stesso. Ma alla dissoluzione si contrappone la catarsi, che cerca di superare la polarità fondamentale. Questa tematica, che si collega a Dostoevskij, si propone nel *Requiem* di Verdi, dove Caracciolo ritiene di cogliere un'esperienza fondamentale della contemporaneità.

²⁷ *Ibid.*, p. 186.

In questa composizione c'è il dolore infinito per la fine di questo mondo, che è segnato strutturalmente dal male, ma è anche il luogo in cui l'uomo vive l'eterno; c'è lo smarrimento verso l'ignoto rappresentato dall'altro mondo che si apre; infine c'è la speranza di elevarsi da quello smarrimento, la forza per reggere la novità sconvolgente di quest'altro mondo che si apre di fronte all'evento tremendo, e questa è l'esperienza della catarsi. Ora, il punto che mi pare da sottolineare, è che Marini, nel commentare questa tesi di Caracciolo, oltre a ribadire il punto della comunanza tra lo spazio musicale e quello religioso, mostra che la connessione tra demonicità e catarsi nella musica significa che quest'ultima, nella sua opera di distruzione di morali chiuse e dogmi consolidati, approfondisce e amplia i sistemi etici: «Tutto ciò si potrebbe riassumere nell'affermazione di una musica come verità; detto altrimenti, come ermeneutica che costantemente assolve ad un compito liberatore dal male e dal limite, e che al contempo instaura verità sempre più ampie, approfondite ed unificatrici»²⁸. In questo senso si può parlare della "politicalità" della musica. Quanto alla politicalità della religione, Marini fa riferimento alla religiosità di Caracciolo intesa come "ecumenismo", ossia come ampliamento della verità sia all'interno delle chiese cristiane, sia nel dialogo tra le varie religioni, in quanto questo dialogo è «scopritore e instauratore di una verità sempre ampliata e approfondita»²⁹. Anche in questa concezione dell'ecumenismo, all'interno delle chiese cristiane e tra le grandi religioni universali, come allargatore di verità, si vede la funzione etico-politica della dialettica tra demonicità e catarsi, ossia tra distruzione di sistemi dogmatici ed etici chiusi e instaurazione di verità sempre più ampie. Lo spazio comune tra la musica e la religione sta dunque nel fatto che la musica è un universo simbolico sempre innovatore e profetico, dove avviene il trapasso continuo della temporalità nell'eternità; e nella verità intesa come dissoluzione di spazi etici chiusi, per instaurare verità sempre più aperte e unificatrici in senso dinamico, sta la politicalità di entrambe. Marini ipotizza la possibilità di intendere questa funzione della verità come utopia, nominando Ernst Bloch, dove questi temi – musica, religione e politica come aperture di nuovi mondi – si congiungono.

Per chiudere il cerchio, mettiamo in relazione la tensione roman-

²⁸ *Ibid.*, p. 189.

²⁹ *Ibid.*

tico-religiosa verso la dimensione sovratemporale, come motivo, secondo Marini, affiorante persino nel Dilthey teorico del comprendere fondato sull'espressione, legata alla temporalità costitutiva della vita, con la dialettica tra demonicità e catarsi, interpretata in Caracciolo come ampliatrix di sistemi etici, ossia come instaurazione ecumenica di ambiti sempre più ampi di verità e perciò fondatrice del dialogo tra le religioni e tra gli uomini: abbiamo così il versante politico della riflessione propria di Marini, ossia l'ideale universale cosmopolitico che agisce nella storia, ma pur sempre "utopicamente" la supera. Perciò mi chiedo se il fatto che Marini lasci aperto in Dilthey, senza prendere posizione, il problema della compresenza di due aspetti, da un lato l'indagine sulla condizionatezza temporale delle espressioni storiche della vita, tra cui la musica, la religione e la filosofia, e dall'altro la convinzione di un nucleo misterioso della vita inaccessibile alla concettualizzazione filosofica, ma accessibile all'intuizione e alla musica, non celi un interesse di lui stesso alla questione del "meta-storico", benché sempre dotato di una valenza etico-politica.

5. *Espressione, oggettivazione, alienazione*

Queste riflessioni di Marini sulla musica, collocata tra le espressioni legate alla temporalità della vita, da un lato, e la tensione a cogliere il nucleo insondabile, infinito, eterno della vita stessa, dall'altro, mi sollecitano a un raffronto tra la categoria di "espressione della vita" in Dilthey e quelle di "oggettivazione" e "alienazione" – tra loro nettamente distinte – in Marx, raffronto attraverso cui vorrei esprimere le mie preferenze (diverse da quelle finora esposte) circa la concezione dell'arte e quindi anche della musica. Prima, però, vorrei premettere un ricordo personale. Nell'anno accademico 1990-91 tenni all'Università dell'Aquila un corso dal tema, *'Vita' e 'espressione' nella riflessione sulla musica di Wilhelm Dilthey*, utilizzando l'opera di Dilthey, *La grande musica tedesca del XVIII secolo*, e il *Dilthey filosofo della musica*. Lavoravamo due giorni sui testi e un altro giorno lo dedicavamo all'ascolto dei brani musicali trattati da Dilthey³⁰. Nell'inverno, passando per Pisa, volli fare a Giuliano una telefonata di saluto, nel corso della quale

³⁰ L'amico prof. Walter Tortoreto, dell'Università dell'Aquila, studioso di storia della musica, ci offrì delle belle introduzioni ai compositori che ascoltavamo, nell'aula di musica dell'Università, con illustrazioni pratiche.

ci trattenemmo affrontando sia tematiche musicali che di filosofia politica. Al termine mi salutò dicendo: «Grazie per il bel seminario privato».

Proseguendo idealmente quel "seminario privato", osserverei che quello che secondo Dilthey è «il segreto, non compiutamente disvelabile, di come il complesso di suoni in cui consiste l'espressione musicale abbia significati non chiaramente riconducibili all'*Erleben* nella sua totalità»³¹, può essere spiegato se si fa consistere la vita non in un fluire di *Erlebnisse* che giungono a espressione e lì acquistano chiarezza e determinatezza storica in base al "significato", lasciando un residuo insondabile, dove accedono l'esperienza musicale e quella religiosa, bensì nell'*«attività sensibile umana, prassi»*³². Questa attività sensibile umana è il processo *materiale* in cui gli individui producono e riproducono socialmente la loro esistenza, quindi stanno tra loro in relazioni sempre storicamente determinate, e queste relazioni materiali se le rappresentano nella coscienza così come esse mutano. In alcune fasi dello sviluppo storico finora avutosi, «i loro rapporti si rendono autonomi contro di loro [...] le potenze della loro stessa vita diventano strapotenti contro di loro»³³. Ciò accade con *«la divisione del lavoro*, il cui grado dipende dalla forza produttiva di volta in volta sviluppata»³⁴. Il rapporto di proprietà privata è espressione identica alla divisione del lavoro. Ad un certo grado dello sviluppo storico, la divisione del lavoro, ovvero il rapporto della proprietà privata, diventa inadeguata a questo sviluppo, giacché essa rende la massa degli uomini priva di proprietà e la pone in conflitto con un mondo di ricchezza e di incremento delle forze produttive giunto a un grado di universalità che non si poteva dare nelle fasi iniziali, sicché la stessa divisione del lavoro deve essere soppressa. Tale soppressione è la condizione di uno sviluppo onnilaterale degli individui, sviluppo che avviene sulla base materiale dello sviluppo precedente, ma senza che i rapporti sociali si rendano autonomi dagli individui stessi che li creano.

Se la storia reale si svolge a livello della vita materiale, produttiva e riproduttiva, degli individui in società, «la morale, la religione, la

³¹ Citato da G. Marini, *Dilthey filosofo della musica*, cit., p. 31.

³² K. Marx, F. Engels, *Werke*, Bd. 3, Berlin, 1978, p. 5; tr. it. F. Codino, *Opere*, V, 1845-1846, Roma, 1972, p. 3.

³³ «Marx-Engels-Jahrbuch 2003», hrsg. von der Internationalen Marx-Engels-Stiftung Amsterdam, Berlin, 2004, p. 100; tr. it. F. Codino, *Opere*, V, 1845-1846, cit., p. 79.

³⁴ *Ibid.*

metafisica e ogni altra forma ideologica, e le forme di coscienza che ad esse corrispondono, non conservano oltre la parvenza dell'autonomia. Esse non hanno storia, non hanno sviluppo, ma gli uomini che sviluppano la loro produzione materiale e le loro relazioni materiali trasformano, insieme con questa loro realtà, anche il loro pensiero e i prodotti del loro pensiero»³⁵. Il “non avere storia” della morale, della religione, dell'arte ecc., non significa che esse siano immobili e restino perennemente quello che sono, bensì che esse si trasformano non da se stesse, per loro logica interna, ma perché gli uomini trasformano il processo materiale della loro vita, e, insieme con le relazioni materiali, trasformano il loro modo di intuire, rappresentare e pensare queste relazioni. Perciò esse si trasformano di riflesso: dicendo che «non c'è una storia della politica, del diritto, della scienza, ecc., dell'arte, della religione ecc.»³⁶, si nega solo la possibilità di svolgere una storia della religione, della filosofia, dell'arte, autonomamente, ossia come sviluppo interno a queste forme della coscienza, non che esse non mutino. Ma questo mutamento, se colto come mutamento autonomo interno alla coscienza, quindi a ciascuna sfera, è illusorio, giacché ciò che effettivamente muta è la forma di produzione della vita materiale, a cui corrisponde un grado determinato di sviluppo della forza produttiva. Sta in questa base, e non nell'arte, nella religione, nella morale ecc., di per sé prese, la “storia”, e quello che ci appare illusoriamente come un'autonoma storia di quelle forme spirituali, riflette solo il modo antagonistico e separato con cui il mutamento nella vita materiale degli uomini si è svolto finora.

Nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844* Marx aveva descritto il passaggio storico dal rapporto di proprietà privata al comunismo. Benché l'arte non sia l'oggetto specifico della trattazione, dedicata alla critica dell'economia politica, il problema posto nelle pagine di Marx mi sembra adeguato per impostare anche riguardo all'arte, e quindi alla musica, un discorso per me più convincente rispetto a quello di Dilthey. Le pagine in cui questa rilevanza dell'impostazione materialistica per l'arte e per la musica viene fuori, sono quelle in cui la soppressione della proprietà privata è da Marx – che qui segue, almeno nella terminologia, Feuerbach – messa in relazione con tutta la problematica relativa allo sviluppo dei “sensi” umani, i quali costitui-

scono *essenzialmente* l'uomo nella sua totalità. In questo contesto, così come nelle successive *Ökonomische Manuskripte 1857/58*, note come *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, che prenderò in considerazione più avanti, è fuggacemente nominata la musica.

Nel rapporto della proprietà privata l'uomo diventa oggetto, ossia oggettiva le sue forze essenziali e si realizza, ma estraniandosi da questo oggetto, il che significa: dal suo stesso essere oggettivo. Perciò «il suo realizzarsi è il suo annientarsi»³⁷. Nella soppressione della proprietà privata l'uomo si appropria sensibilmente del suo essere, della sua vita e delle opere umane mediante se stesso. Questa appropriazione non è un godimento unilaterale o un avere qualcosa puro e semplice, giacché l'appropriazione sensibile umana, ossia l'appropriazione mediante l'uomo dell'uomo stesso, vale a dire delle sue oggettivazioni, estraniata nel rapporto della proprietà privata, significa un'appropriazione di questo essere in modo onnilaterale e totale, perché tale è l'essenza dell'uomo. «Tutti i rapporti *umani* che l'uomo ha col mondo, vedere, udire, odorare, gustare, toccare, pensare, intuire, sentire, volere, agire, amare, in breve tutti gli organi che costituiscono la sua individualità, così come gli organi che sono immediatamente nella loro forma organi comuni, sono nel loro comportamento *oggettivo* o nel loro *comportamento di fronte all'oggetto*, l'appropriazione di questo stesso oggetto»³⁸. Quindi il comportamento dei sensi dinanzi all'oggetto, che è un comportamento oggettivo, perché i sensi sono tali in quanto hanno un oggetto adeguato a ciascuno di essi, è anche l'appropriazione della totalità di questi oggetti, ossia dell'uomo stesso, da parte dell'uomo. L'uomo è la totalità differenziata degli oggetti della sua sensibilità, cioè di se stesso, perché gli oggetti della sensibilità sono l'oggettivazione dell'uomo stesso, quindi sono l'uomo stesso. Nel rapporto di proprietà privata si ha la contraddizione tra l'uomo, ossia la totalità differenziata dei sensi, e le sue oggettivazioni, ovvero le oggettivazioni dei sensi, le quali diventano alienazioni, giacché i sensi sono espropriati del loro oggetto e quindi annientati come sensi: ciò significa che l'uomo è espropriato dell'uomo, quindi è annientato. Anche l'opposizione tra l'agire e il patire, nel momento in cui essi diventano umani, cioè i loro oggetti e il loro comportamento di

³⁵ *Ibid.*, p. 116; tr. it. cit., p. 22.

³⁶ *Ibid.*, p. 99; tr. it. cit., p. 78.

³⁷ K. Marx, F. Engels, *Werke, Ergänzungsband (Schriften – Manuskripte – Briefe bis 1844), Erster Teil*, Berlin, 1973, p. 539; tr. it. N. Bobbio, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino, 1968, p. 115.

³⁸ *Ibid.*; tr. it. cit., p. 116.

fronte all'oggetto, che è realizzazione delle forze essenziali dell'uomo, non si estraniavano dall'uomo stesso nel rapporto di proprietà privata, scompare, perché sia agendo, sia patendo, l'uomo si appropria di queste sue forze essenziali ossia di se stesso. Infatti, anche «il patire umanamente inteso è auto-fruizione dell'uomo»³⁹.

Nel rapporto della proprietà privata, conformemente al carattere astratto del lavoro che ne è l'essenza soggettiva, ogni oggetto è appropriato solo quando esiste come capitale o quando è immediatamente usato (mangiato, bevuto, abitato), ossia l'"appropriazione" coincide astrattamente con l'"avere", e l'uso immediato è solo un mezzo di vita. Poiché la vita è qui niente altro che quella della proprietà privata stessa, la cui essenza soggettiva è il lavoro, l'uso immediato di un oggetto come mezzo di vita significa il suo uso in funzione della riproduzione dell'operaio, vale a dire in funzione dell'accrescimento del capitale. Quindi il senso dell'avere, a cui la proprietà privata riduce tutti i sensi fisici e spirituali dell'uomo, non è altro che l'alienazione di essi, ossia il radicale impoverimento dell'uomo. Questo impoverimento è la condizione perché l'essenza umana possa estrarre la ricchezza dal suo interno.

La soppressione della proprietà privata comporta la soppressione dell'unilateralità a cui è stata ridotta la totalità dei sensi, dei loro oggetti e delle manifestazioni umane, ed è perciò «la completa *emancipazione* di tutti i sensi e di tutti gli attributi umani»⁴⁰. Ciò è possibile perché questi attributi sono diventati, sia dal punto di vista del soggetto che dell'oggetto, umani, cioè i sensi sono diventati umani e i loro oggetti sono diventati umani. Questo diventare dei sensi umani sia dal punto di vista soggettivo che oggettivo, significa che, ad esempio, l'occhio diventa umano nel momento in cui il suo oggetto è diventato umano, ossia sociale, dunque «procede dall'uomo per l'uomo»⁴¹, e non in funzione dell'avere, cioè di un altro, unico senso, il che significa in funzione della proprietà privata di un altro uomo. Così è per tutti gli altri sensi. L'appropriarsi della realtà umana, ossia l'appropriarsi, da parte dei sensi, del loro rispettivo oggetto divenuto sociale, quindi umano; il diventare dell'occhio, dell'orecchio, del volere ecc., un occhio, un orecchio, un volere umani, dal momento che i loro oggetti, la

³⁹ *Ibid.*, p. 540; tr. it. G. della Volpe, *Opere filosofiche giovanili*, Roma, 1968, p. 229.

⁴⁰ *Ibid.*; tr. it. N. Bobbio, cit., p. 117.

⁴¹ *Ibid.*

pittura, la musica ecc., sono diventati oggetti umani ossia sociali, e non stanno a servizio di una sola sua manifestazione, l'avere astratto: tutto ciò significa che i sensi sono diventati fini a se stessi, «sono diventati immediatamente, nella loro prassi, dei teorici. Essi si riferiscono alla *cosa* in grazia della *cosa*»⁴². Non essendo finalizzati ad un unico senso, quello dell'avere, essi perdono la natura egoistica cioè dell'utilità individuale immediata, e l'utile diventa un utile umano, sociale. Questo utile sociale non è in contraddizione con l'appropriazione individuale, giacché tale contraddizione esiste nel rapporto di proprietà privata, mentre, diventando l'oggetto sociale ossia umano, i sensi e il modo di godimento degli altri uomini diventano al tempo stesso anche la mia propria appropriazione. Ma questo divenire umani e sociali dei sensi e dei loro oggetti, è un risultato storico, giacché l'occhio, l'orecchio ecc. che godono umanamente, sono diversi da quelli che godono in modo primitivo e rozzo. Da ciò consegue che l'uomo può oggettivare le sue forze essenziali, quindi realizzare la sua umanizzazione, solo diventando un uomo sociale e l'oggetto un oggetto sociale, e ciò è la conseguenza della soppressione del rapporto di proprietà privata, che pone l'uomo nell'utile egoistico.

Come detto sopra, questa appropriazione in forma sociale, quindi veramente umana, avviene sia dal versante soggettivo che da quello oggettivo.

Dal versante dell'oggetto, ogni oggetto e tutta la realtà oggettiva non diventano altro che la realtà delle forze essenziali dell'uomo, cioè ogni oggetto dei sensi umani è l'oggettivazione dell'uomo stesso, realizza e conferma la sua individualità, diventa l'oggetto proprio dell'uomo, anzi l'uomo stesso «diventa oggetto»⁴³. Ma il suo diventare oggetto, l'oggettivazione della sua stessa individualità, la conferma e la realizzazione di questa individualità, appunto in quanto individualità onnilaterale e quindi sociale umana, dipendono dalla natura dell'oggetto e dalla particolarità della forza essenziale ad esso corrispondente. Ogni affermazione, conferma e realizzazione dell'individualità, è la realizzazione di un'oggettivazione particolare conforme all'oggetto in cui si realizza; ecco perché l'uomo diventa oggetto, e l'oggetto è l'oggettivazione delle sue forze essenziali. Quindi, «un oggetto si presenta all'*occhio* in modo diverso da quel che si presenti

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 541; tr. it. cit., p. 118.

all'orecchio, e l'oggetto dell'occhio è diverso da quello dell'orecchio. La particolarità di ogni forza essenziale è appunto la sua *essenza particolare*, e quindi anche il modo particolare della sua oggettivazione, del suo *essere vivente, oggettivo e reale*⁴⁴, cosicché con tutti i sensi, e non solo nel pensiero, che è un aspetto della sua attività sensibile, l'uomo si oggettiva, ossia si afferma nel mondo oggettivo, diventa egli stesso oggetto come oggetto umano.

Dal versante soggettivo, «come soltanto la musica risveglia il senso musicale dell'uomo; come la più bella musica non ha per un orecchio non musicale *nessun* senso, [non] rappresenta un oggetto, dal momento che il mio oggetto può essere soltanto la conferma di una mia forza essenziale, e quindi può essere per me soltanto nella misura in cui la mia forza essenziale in quanto facoltà soggettiva è per sé, estendendosi il senso di un oggetto per me quanto si estende il *mio* senso [...]; così i *sensi* dell'uomo sociale sono *diversi* da quelli dell'uomo non sociale. Soltanto attraverso l'intero svolgimento oggettivo della ricchezza dell'essere umano, viene in parte educata, in parte prodotta la ricchezza della sensibilità soggettiva *dell'uomo*, e parimenti un orecchio per la musica, un occhio per la bellezza della forma, in breve i soli *sensi* capaci di un godimento umano, quei sensi che si confermano come forze essenziali *dell'uomo*»⁴⁵. Se l'oggetto dei sensi, di ogni senso, è l'oggettivazione reale dell'uomo, la conferma della propria individualità e la sua realizzazione, è evidente che ogni oggetto si estende quanto la facoltà di questo senso, di quella forza essenziale individuale. La forza di realizzazione e l'estensione di quell'oggetto – la musica, la pittura ecc. –, sono proporzionali a quanto è sviluppata la forza essenziale dell'individuo che in quel momento vede la pittura o sente l'opera musicale. Se l'orecchio musicale non è sviluppato o l'occhio non è educato, la pittura o la musica non acquistano nessun senso per l'individuo che guarda o ascolta. Ma allora, l'uomo sociale ha, rispetto all'uomo individuale, un occhio, un orecchio ecc., adeguati all'estensione di tutta la ricchezza che si è sviluppata storicamente.

Di conseguenza, l'appropriazione, da parte dell'uomo, del suo oggetto così come delle sue facoltà e delle manifestazioni delle sue forze essenziali in modo veramente umano, può avvenire solo in un processo storico, ossia attraverso lo svolgimento oggettivo della ric-

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*; tr. it. cit., pp. 118-119.

chezza dell'essere umano, il che significa: attraverso l'educazione dei sensi, delle facoltà essenziali dell'uomo, quindi dell'occhio a vedere, dell'orecchio ad ascoltare, e così via per tutti gli altri sensi, in cui vanno compresi non soltanto i cinque sensi convenzionali, ma anche il volere, l'amare ecc., cioè «i cosiddetti sensi spirituali, i sensi pratici»⁴⁶. L'educazione dell'occhio per la bellezza della forma, dell'orecchio per la musica ecc., sono l'opera di tutto lo sviluppo storico della ricchezza dell'essere umano e quindi della storia universale fino ad oggi. Infatti un uomo prigioniero di bisogni primordiali non può sviluppare questa totalità di capacità sensibili, perché se è affamato, esiste per lui solo l'esistenza astratta del cibo come cibo e non la forma umana dei cibi, vale a dire lo sviluppo del gusto, la differenziazione e l'educazione agli oggetti. Se esiste solo la fame come tale, non si ha sensibilità neanche per lo spettacolo più bello. Affinché questa sensibilità possa esserci, è necessario sviluppare l'oggettivazione sia teoretica che pratica dell'uomo per creare un senso umano, il quale non è un unico senso che lo degrada, come avviene nel lavoro alienato, ma consiste in una molteplicità e una totalità di forze essenziali e di oggetti adeguati a tutta la ricchezza dell'essere umano. Attraverso il movimento della proprietà privata la società che si sta formando, ovvero l'uomo sociale in formazione, trova il materiale per questa educazione, mentre la società già formata produce l'uomo totale in tutta la ricchezza del suo essere. In questa produzione dell'uomo come tale, ossia come ricchezza di forze sensibili e di oggetti adeguati a queste forze sensibili, l'oggetto è, come abbiamo visto, la manifestazione e la realizzazione di tutte le forze essenziali dell'uomo, le quali sono conformi alla natura dell'oggetto. Estendendosi l'oggetto tanto quanto si estende il senso corrispondente dell'individuo soggettivamente, è necessaria l'educazione di tutti i sensi, di tutte le forze essenziali, perché essi si sviluppino in modo umano, il che avviene storicamente producendo l'uomo sociale. Allora, con la soppressione della proprietà privata cade l'opposizione di soggettivismo e oggettivismo. Le opposizioni teoretiche, di cui questa tra soggettivismo e oggettivismo è espressione, possono essere risolte solo in maniera pratica, attraverso l'attività reale, non attraverso la filosofia, la quale vede questa soppressione solo come un compito teoretico, ma non le può sopprimere se non nell'alienazione del pensiero.

⁴⁶ *Ibid.*; tr. it. cit., p. 119.

L'unione di oggettivazione e di forze essenziali soggettive dell'uomo, quindi l'unione dei sensi e dell'oggetto di essi, si ha nella storia dell'industria, intesa sia come una parte del movimento universale dell'attività umana sia come un ramo speciale di questa attività. «La storia dell'*industria* e l'esistenza *oggettiva* già formata dell'*industria* [è] il *libro aperto* delle forze essenziali dell'uomo, la *psicologia* umana, presente ai nostri occhi in modo sensibile»⁴⁷. Tuttavia nella storia dell'*industria* avutasi finora, questa relazione si presenta come una scissione, perché l'*industria* è lavoro, cioè attività umana resa estranea a se stessa, quindi presenta l'uomo nella sua condizione di alienazione. Di conseguenza, la connessione tra *industria* e forze essenziali umane si presenta come una relazione di utilità esteriore, come qualche cosa di separato dall'essenza umana; a sua volta quest'ultima è stata vista finora come storia universale astratta, cioè come politica, come letteratura, come religione ecc., le quali sono considerate i veri atti dell'uomo come essere appartenente a una specie, in contrasto con l'*industria* che sarebbe mera esteriorità e utilità. Ma questa utilità esteriore c'è nell'*industria* non perché essa sia secondaria ed esterna rispetto alle forze essenziali dell'uomo, che invece si esprimerebbero nella politica, nella religione, nell'arte ecc., bensì proprio in quanto è nell'*industria* che queste forze essenziali si esprimono nella loro forma alienata. È a partire dal modo alienato con cui l'*industria* realizza l'unità tra le forze essenziali dell'uomo e la loro espressione, tra i sensi e i loro oggetti, che essa si presenta come una relazione esteriore di utilità. In realtà si tratta dell'estraniarsi dell'uomo stesso, che, anzi, proprio nell'*industria* è in gioco nella sua totalità, ma come totalità divenuta estranea a se stessa, come totalità unilaterizzata. Ciò ha avuto come conseguenza che da un lato le scienze naturali, le quali si sono fortemente sviluppate proprio con lo sviluppo storico dell'*industria*, e dall'altro la filosofia e la storiografia, sono rimaste tra loro estranee; le scienze naturali sono state considerate estrinseche rispetto agli atti dell'uomo come uomo, come essere appartenente a una specie, quindi solo in una relazione di mera utilità immediata con l'uomo, mentre invece la psicologia, la filosofia, la storia sarebbero scienze veramente umane. Ma poiché l'*industria* è l'espressione dell'attività dell'uomo come essere appartenente a una specie, ma in forma alienata, cioè essa è espressione dell'attività umana alienatasi a lavoro, quindi resa estranea

⁴⁷ *Ibid.*, p. 542; tr. it. cit., p. 120.

a se stessa, ecco che le scienze naturali, le quali sono connesse all'*industria*, quanto più si sono staccate dalla filosofia, dalla storiografia ecc., tanto più si sono intromesse nella vita dell'uomo in maniera pratica. Mediante questa intromissione reale, quindi nell'impadronirsi della vita attraverso l'*industria*, ossia dell'attività dell'uomo resa estranea a se stessa, le scienze naturali, pur conducendo a compimento la disumanizzazione dell'uomo e portando lo sviluppo dell'*industria* e della proprietà privata al massimo delle loro contraddizioni, ne preparano la soppressione e quindi preparano l'emancipazione dell'uomo.

Se si intende l'*industria* come la manifestazione, sia pure alienata, delle forze essenziali dell'uomo, ecco che, essendo l'*industria* «il rapporto storico *reale* della natura e quindi della scienza naturale con l'uomo»⁴⁸, si comprende, attraverso l'*industria*, «l'essenza *umana* della natura o l'essenza *naturale* dell'uomo»⁴⁹. Di conseguenza le scienze naturali diventano, appunto in quanto legate all'*industria*, ossia alla manifestazione (alienata) del rapporto reale della natura con l'uomo, la base della vita umana e, in conseguenza di ciò, della scienza dell'uomo, pur entro l'estraniamento. La storia è la preparazione a che ogni scienza abbia come base la sensibilità, intesa sia come coscienza sensibile che come bisogno sensibile, il che significa che ogni scienza, procedendo dalla sensibilità, procede dalla natura. «Tutta la storia è la storia della preparazione a che l'*uomo* diventi oggetto della coscienza *sensibile* e il bisogno dell'*uomo* in quanto *uomo* diventi bisogno»⁵⁰. Infatti, mentre nella società borghese la ricchezza è l'aver il denaro, cioè, da un altro punto di vista, è un impoverimento in quanto riduzione unilaterale delle forze sensibili umane, e il bisogno assume la forma misera del bisogno di avere in astratto, nel comunismo la povertà assume la forma della ricchezza in quanto essa è bisogno dell'altro uomo come totalità delle sue manifestazioni, cosicché il vincolo passivo diventa qui immediatamente attività e la ricchezza è al tempo stesso un aver bisogno dell'altro uomo. Di conseguenza termina la scissione tra scienza naturale e scienza dell'uomo perché l'una sussume l'altra in una sola scienza.

La crescente produttività del lavoro significa che occorre meno lavoro immediato per creare un prodotto maggiore, quindi «la ric-

⁴⁸ *Ibid.*, p. 543; tr. it. cit., p. 121.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 543-544; tr. it. cit., p. 122.

chezza sociale si esprime sempre di più nelle condizioni del lavoro create dal lavoro stesso»⁵¹, come avviene nella trasformazione del tradizionale mezzo di lavoro in un sistema automatico di macchine. Nella produzione capitalistica e nella sua divisione del lavoro, questo dato di fatto per cui l'aumento di produttività significa riduzione del lavoro immediato e crescente incremento della potenza delle condizioni del lavoro che il lavoro stesso ha creato, si esprime nel fatto che il lato oggettivo dell'attività sociale, ossia il lavoro oggettivato, non costituisce il «corpo sempre più potente»⁵² dell'altro lato, soggettivo, ossia del lavoro vivo; ma le condizioni oggettive del lavoro create dal lavoro stesso, che dovrebbero essere solo oggettivazioni, espressioni di questa soggettività, si esprimono invece come autonome e contrapposte al lavoro vivo, e più aumentano la potenza e la ricchezza nelle condizioni del lavoro create dal lavoro stesso, più queste condizioni, ovvero questa oggettività, si contrappongono al lavoro vivo, al soggetto, come un potere estraneo. «L'accento cade non sul fatto che l'enorme potere oggettivo, che il lavoro sociale stesso si è contrapposto come uno dei suoi momenti, sia o g g e t t i v a t o, ma sul fatto che esso sia a l i e n a t o, espropriato, estraneato, che appartenga non all'operaio, ma alle condizioni di produzione personificate, ossia al capitale»⁵³.

Questo sviluppo si verifica pienamente con la metamorfosi del capitale fisso da strumento di lavoro immediato, che l'operaio inserisce «come membro intermedio fra l'oggetto e se stesso»⁵⁴, in sistema automatico di macchine, costituito di organi meccanici e intellettuali rispetto a cui i lavoratori sono determinati solo come degli organi coscienti. La differenza tra la macchina e il tradizionale strumento di produzione non è quella di mediare l'attività dell'operaio nei confronti dell'oggetto, ma l'inverso, vale a dire è l'attività dell'operaio a mediare il lavoro della macchina, sorvegliando e regolando il meccanismo, ed evitando le interruzioni. Se prima era l'operaio ad animare lo strumento tradizionale mostrando la sua abilità nel maneggiarlo, adesso è la macchina stessa a possedere virtuosità e abilità rispetto all'ope-

⁵¹ K. Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie (Robentwurf) 1857-1858; Anhang 1850-1859*, Berlin, 1974, p. 715; tr. it. E. Grillo, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica, 1857-1858*, Scandicci, 1997, vol. II, p. 575.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 716; tr. it. cit., *ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 592; tr. it. cit., II, p. 401.

raio. L'attività di quest'ultimo è ridotta a una semplice astrazione di attività, regolata dal macchinario, e la scienza, grazie alla quale le macchine sono state costruite e costrette ad agire in modo conforme a uno scopo, non appartiene alla coscienza dell'operaio, ma agisce come una forza a lui estranea, come il potere della stessa macchina su di lui. In tal modo, «la appropriazione del lavoro vivo ad opera del lavoro oggettivato – della forza o attività valorizzante ad opera del valore per se stante –, che è nel concetto stesso del capitale, è posta, nella produzione basata sulle macchine, come carattere del processo di produzione stesso, anche dal punto di vista dei suoi elementi materiali e del suo movimento materiale»⁵⁵. Nella produzione capitalistica questo corpo oggettivo dell'attività si presenta in antitesi alla forza-lavoro immediata, cosicché il processo di oggettivazione del lavoro vivo è visto, dalla parte del lavoro, come un processo di espropriazione, e, dalla parte del capitale, come un'appropriazione del lavoro altrui. Tale antitesi di punti di vista inversi non è una semplice differenza di opinioni o di interpretazioni tra operai e capitalisti, ma è un'inversione effettiva. Questa inversione è una necessità meramente storica, vale a dire è determinata da un grado di sviluppo a cui sono giunte le forze produttive, ed è una necessità transitoria, il cui risultato è la soppressione della base e della forma di questo processo, ossia «la soppressione del carattere i m m e d i a t o del lavoro vivo come lavoro solamente s i n g o l o, o solo interiormente, o solo esteriormente generale [...], l'attribuzione all'attività degli individui di un carattere immediatamente generale o s o c i a l e»⁵⁶.

Ora, nella situazione in cui il lavoro è soppresso come lavoro immediatamente singolo al quale si contrappone astrattamente il momento sociale e generale, e in cui gli individui esplicano un'attività immediatamente sociale, i momenti oggettivi della produzione, ossia il lavoro oggettivato, l'aspetto oggettivo dell'attività, perdono il carattere di alienazione e diventano oggettivazione, corpo sempre più potente del lavoro vivo, ossia del momento soggettivo dell'attività. Le condizioni del lavoro create dal lavoro stesso e tutti i momenti della produzione vengono posti come proprietà degli individui in quanto essi si riproducono certo come singoli, «ma come singoli so-

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 584-585; tr. it. cit., II, p. 391.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 716; tr. it. cit., II, p. 576.

ciali»⁵⁷. Quindi l'oggettivazione, ossia il lato oggettivo che il lavoro si contrappone come uno dei suoi momenti, non è, in quanto oggettivo, alienazione, ma lo è solo entro determinate condizioni sociali, dove la creazione del corpo oggettivo dell'attività va in antitesi alla forza-lavoro immediata presentandosi, in modo non semplicemente ideale, ma effettivo, dalla parte del lavoro come espropriazione e dalla parte del capitale come appropriazione del lavoro altrui. Quindi, l'oggettivazione appare come alienazione solo se c'è l'inversione, per cui l'espropriazione da un lato è appropriazione dall'altro. «Gli economisti borghesi sono a tal punto prigionieri degli schemi di un determinato livello di sviluppo storico della società, che la necessità della oggettività e delle forze sociali del lavoro si presenta loro inscindibile dalla necessità della alienazione e di queste stesse forze in opposizione al lavoro vivo»⁵⁸. Ma il fatto che nelle macchine il capitale tenda a darsi la sua figura più adeguata come valore d'uso all'interno stesso del processo di produzione, non significa che il valore d'uso delle macchine cessa se esse cessano di essere capitale e vengono sottomesse ad un altro rapporto sociale. Ciò significherebbe che il capitale è il rapporto sociale più adeguato per l'esistenza e l'impiego delle macchine, cioè, di nuovo, che l'oggettivazione delle forze sociali nel lavoro deve presentarsi solo e necessariamente nella forma dell'antitesi tra il corpo oggettivo del lavoro e la soggettività del lavoro vivo, come processo di espropriazione dal punto di vista del lavoro e come appropriazione del lavoro altrui dal punto di vista del capitale, insomma – poiché questi sono i poli opposti di un medesimo rapporto – nella forma dell'alienazione: «Dal fatto che le macchine sono la forma più adeguata del valore d'uso del capitale fisso, non consegue minimamente che la sussunzione sotto il rapporto sociale del capitale sia il rapporto sociale di produzione ultimo e più adeguato per l'impiego delle macchine»⁵⁹.

Infatti, con lo sviluppo della grande industria la creazione della ricchezza viene a dipendere sempre meno dal tempo di lavoro o dalla quantità di lavoro impiegato per produrla, e sempre più «dalla potenza degli agenti che vengono messi in moto durante il tempo di

lavoro»⁶⁰. La capacità produttiva di questi agenti – macchine, combinazione delle attività umane e sviluppo delle relazioni umane – non sta nel tempo di lavoro impiegato a produrli, come avviene per la forza-lavoro dell'operaio che deve riprodursi mediante il salario, ma dipende dal grado di sviluppo della scienza e della tecnologia, e dalla sua applicazione alla produzione. Perciò, «in questa trasformazione non è né il lavoro immediato, eseguito dall'uomo stesso, né il tempo che egli lavora, ma l'appropriazione della sua produttività generale, la sua comprensione della natura e il dominio su di essa attraverso la sua esistenza di corpo sociale – in una parola, è lo sviluppo dell'individuo sociale che si presenta come il grande pilone di sostegno della produzione e della ricchezza»⁶¹. Di conseguenza, in questa trasformazione la misura della ricchezza non può più consistere nell'appropriazione del tempo di lavoro altrui e nell'espropriazione del lavoro vivo, facendo del tempo di lavoro supplementare la condizione del tempo di lavoro necessario, onde riprodurre e aumentare il valore di scambio: «Il pluslavoro della massa ha cessato di essere la condizione dello sviluppo della ricchezza generale, così come il non-lavoro dei pochi ha cessato di essere condizione dello sviluppo delle forze generali della mente umana»⁶². Crolla la produzione basata sul valore di scambio, cessano la miseria e l'antagonismo tra lavoro oggettivo e lavoro vivo, generati dal «furto del tempo di lavoro altrui su cui poggia la ricchezza odierna»⁶³, e «[subentra] il libero sviluppo delle individualità, e dunque non la riduzione del tempo di lavoro necessario per creare pluslavoro, ma in generale la riduzione del lavoro necessario della società ad un minimo, a cui corrisponde poi la formazione e lo sviluppo artistico, scientifico ecc. degli individui grazie al tempo divenuto libero e ai mezzi creati per tutti loro»⁶⁴. La contraddizione del rapporto capitalistico di produzione sta nel fatto che il capitale tende a diminuire il tempo di lavoro necessario riducendolo a un minimo, e a questo scopo favorisce lo sviluppo delle scienze della natura per rendere, con le macchine, la creazione della ricchezza indipendente dal tempo di lavoro impiegato. Ma questa riduzione del tempo di la-

⁵⁷ *Ibid.*⁵⁸ *Ibid.*⁵⁹ *Ibid.*, p. 587; tr. it. cit., II, p. 394.⁶⁰ *Ibid.*, p. 592; tr. it. cit., II, p. 400.⁶¹ *Ibid.*, p. 593; tr. it. cit., II, p. 401.⁶² *Ibid.*⁶³ *Ibid.*⁶⁴ *Ibid.*; tr. it. cit., II, p. 402.

voro necessario gli serve per valorizzare il tempo di lavoro superfluo, ovvero la ricchezza creata, mediante la misura limitata del valore di scambio, perchè solo in questo modo esso riesce a conservarsi come capitale. Così esso evoca tutte queste forze produttive eccedenti il lavoro immediato, volendole però utilizzare come mezzi per produrre sulla base limitata della misura della ricchezza in base al tempo di lavoro, ma in tal modo crea «le condizioni per far saltare in aria questa base»⁶⁵. Tali condizioni sono il sapere sociale generale, la scienza, lo sviluppo delle relazioni umane e lo sviluppo dei singoli come singoli sociali, condizioni, queste, diventate forza produttiva immediata.

L'economia effettiva è risparmio di tempo e riduzione al minimo dei costi di produzione, il che comporta sviluppo della produttività. Dal punto di vista dell'economia borghese l'aumento della produttività significa che il tempo risparmiato, se non è investito in lavoro che produce valore di scambio, quindi se non è appropriato dal capitale ed espropriato al lavoro vivo, è tempo libero in antitesi al tempo di lavoro. Perciò l'aumento della produttività intesa nel senso dell'economia borghese, cioè il risparmio di tempo necessario in funzione della creazione di tempo di lavoro supplementare per valorizzarlo come valore di scambio, comporta la rinuncia al godimento. Invece dal punto di vista della negazione dell'economia borghese – negazione resa possibile proprio dallo sviluppo di quelle forze produttive sociali che lo stesso capitale ha evocato da un lato per risparmiare tempo di lavoro necessario, ma dall'altro lato per continuare a misurare inadeguatamente quelle forze sulla base del tempo di lavoro –, questo risparmio di tempo non significa rinuncia al godimento, bensì aumento della produttività nel senso di creazione, grazie al tempo divenuto disponibile per gli individui e per tutta la società, di mezzi per godere, giacché «la capacità di godere è una condizione per godere, ossia il suo primo mezzo, e questa capacità è lo sviluppo di un talento individuale, forza produttiva»⁶⁶. Infatti il tempo risparmiato è impiegato per il pieno sviluppo artistico e scientifico dell'individuo, il quale è una forza produttiva in quanto capacità di godimento. Tale sviluppo onnilaterale dell'individuo reagisce sulla capacità produttiva del lavoro, e dal punto di vista del processo di produzione immediato può considerarsi come produzione di capitale fisso. «Questo capitale

fisso è l'uomo stesso»⁶⁷, appunto perché quest'ultimo è capacità di godimento, la quale è a sua volta il primo mezzo di produzione di godimento, vale a dire il capitale fisso per produrre godimento. Il tempo libero, che non è in opposizione al lavoro se non nella forma capitalistica di società, è perciò «sia tempo di ozio che tempo per attività superiori»⁶⁸, e trasforma il suo possessore in un soggetto diverso, perché egli può svilupparsi in senso artistico e scientifico. Solo come un tale soggetto diverso egli entra nel processo di produzione immediato, che è disciplina per l'uomo in divenire, ed esercizio, ossia scienza materialmente creativa e che si oggettiva, per l'uomo divenuto, cioè per l'uomo che ha nel cervello tutto il sapere accumulato della società, per il singolo sviluppatosi e riprodottosi come singolo sociale. Finché esiste un lavoro che richiede pratica operazione manuale, come l'agricoltura, esso è, sia per l'uomo che diviene che per quello divenuto, contemporaneamente disciplina ed esercizio.

Da questi punti di vista Marx critica la posizione di Adam Smith, il quale vede nel lavoro, qualunque sia il valore delle merci che il lavoratore riceve in cambio, sempre rinuncia al godimento e al tempo libero. Questa rinuncia è il valore costante del lavoro, che non può mutare il suo valore perché un'ora di lavoro, quale che sia la quantità di merci che l'operaio può comprare, resta sempre un'ora risparmiata ovvero sacrificata al tempo libero. Perciò il lavoro è pena ed è in astratta antitesi al tempo libero, mentre la libertà e la felicità consistono nel riposo. Ma, secondo Marx, a Smith non passa minimamente in mente che un uomo, nel suo stato normale di salute, abilità e destrezza, abbia invece anche bisogno di lavorare e di eliminare il riposo. Certamente la misura del lavoro si presenta come un qualcosa di esterno, ossia come scopo da raggiungere e ostacoli da superare, ma Smith neanche sospetta che questo dovere superare ostacoli possa essere una manifestazione di libertà e che gli scopi esterni, sfrondati dalla pura necessità esteriore, siano scopi che l'individuo stesso pone, dunque «realizzazione di sé, oggettivazione del soggetto, e perciò [...] libertà reale, la cui azione è appunto il lavoro»⁶⁹. Evidentemente Smith sta pensando, facendole divenire eterne, alle forme storiche dove il lavoro si presenta in modo coercitivo esterno, come avviene nel la-

⁶⁵ *Ibid.*, p. 594; tr. it. cit., *ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 599; tr. it. cit., II, p. 410.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 505; tr. it. cit., II, p. 278.

voro schiavistico, servile e salariato, in particolare egli sta pensando a quest'ultimo, giacché, ad esempio, anche il lavoro semiartigiano del medioevo non è classificabile come lavoro coercitivo, rinuncia. E allora si comprende come, dinanzi a questo tipo di lavoro coercitivo, il non lavoro debba presentarsi come libertà e felicità. Ma rendendo naturale ed eterna solo la forma di lavori storicamente determinati, Smith sta concependo l'oggettivazione del lavoro solo come alienazione, e così ha in mente solo il lavoro antitetico e, in connessione a questo, il lavoro che o ha perduto, dal tempo della pastorizia, o non si è creato ancora le condizioni oggettive per essere un momento di autorealizzazione dell'individuo, lavoro oggettivato come proprietà del lavoro vivo, e in tal senso qualcosa di attraente.

Viceversa Fourier ha compreso che l'obiettivo ultimo è la soppressione non della semplice distribuzione, bensì della produzione capitalistica. Infatti la mancanza di proprietà per l'operaio e l'appropriazione del lavoro altrui da parte del capitale, sono due poli opposti di un medesimo rapporto, che si presenta come ineguale distribuzione, ma questa ineguale distribuzione è la condizione del rapporto capitalistico, quindi è una condizione ineliminabile della produzione. «Questi modi di distribuzione sono i rapporti di produzione stessi, solamente *sub specie distributionis*»⁷⁰. Perciò, il fatto che le macchine nascano in antitesi al lavoro vivo come un potere che lo domina e lo fa diventare frantumato e accessorio, non significa che cesseranno di essere agenti della produzione quando diventeranno proprietà degli operai associati: questo fatto dimostra che nel primo caso la distribuzione ineguale, cioè il non appartenere all'operaio ed essere capitale, è una condizione del modo di produzione capitalistico, mentre nel secondo caso la modificata distribuzione comporta una diversa e modificata produzione. Tuttavia Fourier considera il lavoro, una volta soppresso il modo di produzione fondato sul capitale, come un gioco. Invece da quanto detto – ossia che c'è non solo il lavoro come coercizione, ma un lavoro dove lo scopo esterno è fatto proprio dal soggetto, e superare ostacoli diventa manifestazione di libertà – consegue che «un lavoro realmente libero, per esempio comporre, è al tempo stesso la cosa maledettamente più seria di questo mondo, lo sforzo più intensivo che ci sia»⁷¹. Questo carattere di manifestazione di libertà

e di autorealizzazione dell'individuo – che non significa affatto che il lavoro sia un gioco – è possibile solo se il lavoro materiale assume carattere sociale, cioè se il lavoro individuale è posto immediatamente come lavoro sociale e viceversa, e se esso ha carattere scientifico e nello stesso tempo è lavoro universale, dove il soggetto si presenta come l'attività che regola le forze naturali e non come una forza naturale essa stessa, addestrata allo scopo.

Dilthey ha posto l'oggettivazione nella forma dell'espressione della vita e non dell'alienazione. Perciò anche la musica non rappresenta, nel sistema delle arti, come in Hegel, un momento di uscita dello spirito fuori di sé, quindi l'astratta soggettività che si supera e si riconcilia nella poesia, per poi essere l'arte stessa superata dalla religione, la quale a sua volta rappresenta la scissione dello spirito assoluto che si riconcilia con se stesso nella filosofia. L'oggettivazione della vita storica non è, dunque, alienazione, ma è un momento in cui la vita giunge a esprimersi in connessioni di significati, sulla cui base è possibile la comprensione di essa. Come abbiamo visto, l'espressione porta alla luce ciò che della forma dello scorrere della vita vissuta, e delle profondità di ciò che esso racchiude, è inaccessibile all'esperienza psicologica immediata. Nel porre l'esigenza di una dottrina dei significati, si riconosce che le condizioni di certezza non stanno nella semplice intuizione dell'esperienza vissuta propria o nell'immedesimazione in quella altrui, ma che ogni sfera oggettivata della vita ha significati, rapporti dinamici e valori che sono specifici, quindi ci sono specifici valori musicali, specifici valori poetici, religiosi ecc. su cui il comprendere poggia. Certo, questi significati non stanno in una regione esterna alla vita (almeno non dovrebbero, perché abbiamo visto che qui c'è la contraddizione, messa in luce da Marini, tra le affermazioni diltheyane circa il carattere storico delle manifestazioni della vita e quelle circa la capacità della musica e della religione di liberare dalla determinatezza delle loro stesse rappresentazioni storiche, legate all'epoca, e di portare in una regione sovratemporale di puri rapporti dinamici della disposizione d'animo sottesa a quelle manifestazioni storiche), ma comunque essi provengono dalle profondità dell'*Erleben*. Così, l'autonomia oggettiva dell'espressione rispetto all'immediata esperienza psicologica, e la possibilità di fondare su di essa una comprensione che rende accessibile la vita nelle sue profondità, testimoniano che le oggettivazioni della vita non costituiscono un'alienazione, ma che, al contrario, innalzano da profondità le quali

⁷⁰ *Ibid.*, p. 717; tr. it. cit., II, p. 576.

⁷¹ *Ibid.*, p. 505; tr. it. cit., II, p. 278.

divengono comprensibili proprio attraverso di esse. La comprensione non è, dunque, coscienza immediata, perché è fondata su una dottrina dei significati, ma senza che, per arrivare a questa comprensione non immediata, si debba passare per la scissione, la soggettività astratta. Insomma, la circolarità dell'ermeneutica non è né psicologia né negazione della negazione; non c'è né immediatezza né "presupposto posto" dialetticamente.

Inoltre, la vita quale si esprime nelle varie sfere o forme oggettivate, ciascuna con uno specifico valore (musicale, filosofico, religioso), costituisce un tutto. Perciò la comprensione della vita, fondata sull'espressione, mette in connessione l'esperienza psicologica dell'individuo con i sistemi sociali e culturali, allargando man mano questi nessi, prima tra un'espressione della vita dello spirito e tutte le altre nell'epoca storica in cui queste espressioni innalzano dall'*Erleben* e si organizzano in connessioni significative, e successivamente tra le espressioni delle varie epoche scoprendo affinità. Queste affinità mettono in luce la totalità dell'uomo pur, anzi, proprio nella differenza specifica delle epoche storiche, secondo il criterio per cui la vita è, dall'individuo all'epoca e all'intera storia, un lasciare operare su di sé tutte le forze del mondo e farle giungere a forme unitarie in cui consiste il capolavoro dell'esistenza. Intero, oggettivazione e possibilità di coglierla non come alienazione, dunque.

Però qui sta il problema. La vita, di cui i valori musicali, artistici, scientifici, sociali, politici ecc., insomma di cui le oggettivazioni sono espressioni, è intesa come *Erleben* e non come attività sensibile⁷², ossia produzione materiale della propria esistenza, fatta socialmente da parte degli individui. "Produzione" qui è intesa nel senso più ampio, vale a dire non solo come lavoro, nel qual caso essa assumerebbe immediatamente la forma dell'alienazione, essendo il lavoro, nel linguaggio dei *Manoscritti del 1844*, l'essenza soggettiva della proprietà privata, quindi l'attività alienata dell'uomo, la quale caratterizza solo le epoche storiche in cui si sviluppa la divisione del

⁷² Marx precisa che così (attività sensibile) è da intendersi la sua concezione della sensibilità umana in opposizione a quella di Feuerbach, per il quale essa è certezza o intuizione sensibile. Feuerbach, pur affermando la distinzione degli oggetti sensibili da quelli del pensiero, non coglie il lato attivo di questi oggetti, lato sviluppato invece dall'idealismo, ma solo in relazione al pensiero. Quanto questa concezione di Marx, espressa nelle *Tesi su Feuerbach* e nell'*Ideologia tedesca*, tra il 1845 e il 1846 insieme con Engels, sia già presente nei *Manoscritti del 1844*, dove è dichiarato il pieno accordo con Feuerbach, è questione che non posso qui affrontare.

lavoro ovvero il rapporto di proprietà privata. Ma produzione sono anche «le relazioni degli uomini sotto gli aspetti piacevoli e liberi»⁷³. Come abbiamo visto, il lavoro ha l'accezione di sacrificio, rinuncia, solo in forme storiche determinate, quelle in cui si presenta come lavoro coercitivo esterno, rispetto a cui il non lavoro sarebbe libertà e felicità. In queste epoche storicamente determinate, il lavoro non si è ancora creato le condizioni per cui esso sia autorealizzazione dell'individuo, raggiungimento di scopi che diventano scopi posti dall'individuo stesso, il che, come abbiamo visto, non significa che esso sia gioco, ma implica un superamento di ostacoli, quindi uno sforzo oltremodo intenso, come nel caso del comporre. Dilthey vede il capitalismo come estrema conseguenza dell'evoluzione del "sistema naturale" moderno e del concetto della legge naturale. Questo sistema naturale è caratterizzato da una tendenza analitica in quanto, per poter comprendere una forma storica e i valori della persona, deve solo scomporli. Esso ha agito politicamente attraverso le varie rivoluzioni moderne, quali la seconda rivoluzione inglese e quella francese. Ma, data questa tendenza analitica a scomporre la forma storica e la persona, che è più della legge naturale e non è riducibile ad essa, il risultato è stato che «i principi del diritto naturale hanno potuto provocare la dissoluzione della società antica, ma non creare un nuovo ordinamento stabile. Non ci si può sottrarre alla forza della relativa dimostrazione del Comte. E la condizione odierna della società offre nuove prove»⁷⁴. Il Rinascimento rese possibile il passaggio all'industria e al commercio, grazie a cui il sistema naturale agì sull'ordinamento giuridico mediante il diritto romano. Questo diritto liberò la persona singola dai vecchi legami riguardo alla proprietà, al diritto familiare e al diritto pubblico, cosicché «il contratto, in cui le volontà cooperano sovranamente, diventò forma fondamentale di tutti i rapporti giuridici»⁷⁵. Ecco così affermato il nesso tra la tendenza analitica del sistema naturale, il contrattualismo fondato sull'atomismo delle singole volontà sovrane, e lo sviluppo dell'industria e del commercio, che richiedono la libertà di movimento individuale tra i soggetti dello scambio. Questo sviluppo del sistema naturale anali-

⁷³ K. Marx, F. Engels, *Werke*, Bd. 3, cit., p. 197; tr. it. cit., p. 210.

⁷⁴ W. Dilthey, *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, tr. it. G. Sanna, Firenze, 1974, vol. I, p. 311.

⁷⁵ *Ibid.*

tico ha avuto conseguenze sul diritto statale, che assume come base il contratto tra individui astratti, i quali creano tale contratto con la loro volontà e, avendolo creato, possono anche scioglierlo. Infine, il sistema naturale produce nell'economia «la terribile conseguenza del capitalismo. Il capitale mobile ha potenza illimitata in seno all'odierno ordinamento giuridico, allo stesso modo come la ebbe nell'impero romano. Esso può fare e disfare a suo talento; è simile ad una bestia dai mille occhi e dai mille artigli e senza coscienza, che può rivolgersi dove più le talenta»⁷⁶. Qui, in un certo modo, neanche da Dilthey è negato il nesso tra le scienze della natura moderne e l'industria. Però questo nesso è visto come influsso di un "sistema naturale", cioè delle connessioni dinamiche e dei rapporti di significato, in cui si esprime la vita spirituale moderna, sull'industria e sul commercio a partire dal "Rinascimento"; e il rapporto capitalistico di produzione – che invece costituisce, a mio avviso, la base materiale dell'ideologia del "sistema naturale" e non viceversa – qui viene visto come una conseguenza mostruosa di esso, e viene assimilato al dominio che esso ebbe nell'impero romano, magari trascurando il fatto che a determinarne la nascita non vi è solo la circolazione libera delle merci e del denaro, ma vi è anche la possibilità che «il possessore di mezzi di produzione e di sussistenza trov[er] sul mercato il *libero lavoratore* come venditore della sua forza-lavoro e *questa sola condizione storica* comprende tutta una storia universale»⁷⁷, in quanto con ciò si annuncia un'epoca intera della produzione materiale. Questo scambio tra libero possessore di denaro e libero possessore di forza-lavoro si conclude con un'appropriazione del tempo di lavoro altrui senza scambio sotto l'apparenza di uno scambio, e qui, in questa massima estraniamento, si creano le condizioni antagonistiche per la soppressione della divisione del lavoro e del rapporto di proprietà privata. Questa via Dilthey evidentemente non può percorrere, giacché l'intera vita economica moderna, quindi non solo l'antagonismo tra capitale e lavoro ma anche la sua soppressione pratica, gli apparirebbero come estrema conseguenza del sistema naturale, con la sua tendenza a scomporre analiticamente le forme storiche, mancandone così proprio il carattere "vivente" e

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Id.*, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. I: *Der Produktionsprozess des Kapitals*, Frankfurt-Berlin-Wien, 1969, p. 141; tr. it. D. Cantimori, *Il capitale. Critica dell'economia politica*, Libro primo, Roma, 1994, p. 203.

umano in quanto esse sono più delle leggi naturali. Ma in tal modo si assume, per dirla nei termini dei *Manoscritti* marxiani del 1844, la storia dell'industria solo come una storia esteriore di utilità, quindi come una connessione estrinseca all'essere dell'uomo, laddove invece proprio in questa storia materiale viene fuori la totalità dell'uomo. Se questa storia si presenta come un rapporto di esteriorità con l'uomo, è perché qui la produzione si svolge in forma di lavoro, quindi l'oggettivazione delle forze essenziali dell'uomo diventa un'alienazione. Si tratta perciò sempre di espressione di qualità sostanziali umane, ovvero di forze produttive, bisogni e godimenti umani, ma in una forma unilaterale astratta che è storicamente determinata, e che prepara la sua soppressione facendo così venire meno *praticamente*, ossia sulla base della soppressione di un rapporto sociale determinato, la contrapposizione tra la scienza della natura e la scienza dell'uomo, le quali sono reciprocamente l'una la base dell'altra.

Il dire che il sistema naturale scompone analiticamente ogni forma storica, la quale è più della legge naturale, e che la conseguenza di questa tendenza analitica è il capitalismo, sembrerebbe alludere a qualcosa che, sebbene lontanamente, può far pensare a un movimento di auto-estraniazione della vita. Ma perché un'espressione della vita storica – essendo anche l'ordinamento sociale capitalistico una di queste espressioni – si presenta con un carattere mostruoso pur innalzando dalle profondità della vita? È evidente che spiegarlo con la prassi sociale umana che si estranea e si sopprime in questo carattere estraniato, non sarebbe per Dilthey un approccio soddisfacente, perché questo coglierebbe solo un aspetto della vita, quello più esterno. Invece la religione e la musica sarebbero capaci di cogliere la vita nella sua totalità, perché questa è un mistero non esprimibile in parole e concetti, e meno che mai in rapporti sociali di produzione a cui corrispondono gradi di sviluppo delle forze produttive materiali. Ma messe così le cose, e capovolto, alla fine, il rapporto tra forme spirituali e base materiale della vita sociale, l'esito in una metafisica romantico-religiosa mi sembra che venga di conseguenza. Quindi è inevitabile dire che la musica del XVIII secolo porta in una regione sovratemporale esprimendo, dei concetti religiosi cristiani liberati dalle determinatezze storiche, solo i rapporti dinamici della disposizione d'animo ad essi caratteristica, dove mi chiedo in che senso i rapporti in questa regione sovratemporale dovrebbero essere dinamici, almeno che non si scelga la soluzione speculativa di porre

a principio del movimento la negazione della negazione, via, questa, non percorribile da Dilthey, perché i sistemi filosofici esprimono la totalità della vita solo in un aspetto, essendo legati al concetto e al linguaggio, mentre la religione e la musica possono arrivare in questa sfera grazie alla loro familiarità con l'inesprimibile. Che i due sistemi delle scienze, della natura e dello spirito, nonché la critica della ragione storica, possano convivere con questa metafisica romantico-religiosa, non dovrebbe sorprendere, perché qui la scienza non è considerata come organo della prassi sociale, intesa nel senso di attività sensibile umana – unica base, quest'ultima, veramente storica sia della scienza della natura che di quella dell'uomo, nonché dell'illusione religiosa e della sua soppressione.

Come visto, Marini lascia aperta l'oscillazione in Dilthey tra critica della ragione storica e tendenza verso un nucleo eterno, insondabile della vita. A me sembra che tenda anche a farla propria, se la colleghiamo con l'osservazione che egli fa sulla musica, come tempo che trapassa nell'eternità, grazie alla sua relazione con lo spazio religioso, filosofico, politico e utopico. Ma ciò mi sembra coerente con la concezione della vita storica nella circolarità di *Erleben*-espressione-comprendere, diversa dalla concezione che la colloca nel movimento della produzione sociale degli individui.

L'ARCHIVIO «GIULIANO MARINI»:
UN PROGETTO BIBLIOTECARIO E IL SUO SENSO FILOSOFICO

di *Maria Chiara Pievatolo*

Immanuel Kant, nella *Prefazione* del 1787 alla *Critica della ragion pura* (B VII), scriveva che la scientificità di una disciplina si misura sulla base della continuità del suo progresso e dell'accordo fra coloro che la praticano. Kant non ravvisava questa continuità e questo accordo nella metafisica del suo tempo; lo stesso problema viene da taluni posto, oggi, per quanto riguarda le cosiddette scienze umane. Conservare e rendere accessibili opere altrimenti disperse negli scaffali delle biblioteche può rendere facile quello che finora non lo è stato – soprattutto in campi ove, come ha insegnato Giuliano Marini, è essenziale un serio, severo e rigoroso confronto col testo.

Un filosofo come Platone, che ha molto riflettuto sulla comunicazione del sapere, faceva così parlare Socrate, poco prima dell'esecuzione della sua condanna: «non convinco Critone che io sono quel Socrate che ora dialoga, [...] bensì egli crede che io sia quello che fra poco vedrà morto» (*Fedone*, 115c-d). Chiunque legga ora questa pagina, si rende conto delle sue ragioni: il Socrate che noi conosciamo è quello che dialoga con noi attraverso il testo, e non quello che due millenni e mezzo fa è ritornato alla polvere. Ma tendiamo a dimenticare che quel Socrate con cui discutiamo è vivo perché ha avuto allievi come Platone, che hanno tramandato i suoi discorsi, sia pure con media diversi dai suoi, e continuato il suo pensiero. Le idee non