Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Scienze filosofiche

Tesi di Laurea

La filosofia della musica di Adorno.

Ovvero come fare musicologia col martello.

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore
Ch. Prof. Daniele Goldoni

Laureando
Raul Catalano
Matricola 835717

Anno Accademico 2011/2012

Dove i raggi del sole non giungono, pur giungono i suoni.

S. Kierkegaard, *Enten - Eller*

INDICE

- **Introduzione** **9**

- **Capitolo primo: Filosofia, musica e società** **11**
- § 1.1 – Che ascoltatore sei? 11
- § 1.2 – *De gustibus est disputandum* 13
- § 1.3 – Pseudoindividualizzazione e feticismo musicale 14
- § 1.4 – Diventerai una *star* 15
- § 1.5 – *Just for fun!* 16
- § 1.6 – Karo Kraus 18

- **Capitolo secondo: La vera musica** **19**
- § 2.1 – Premessa 19
- § 2.2 – Perché Schönberg? 20
- § 2.3 – La voce di Schönberg 21
- § 2.4 – La voce di Stravinskij 23
- § 2.5 – Introduzione alla *Filosofia della musica moderna* 24
- § 2.6 – Materiale musicale vs compositore 25
- § 2.7 – *Schonberg's playlist* 27
- § 2.8 – "*Sii più monotono!*" 28
- § 2.9 – Musica e tempo 29
- § 2.10 – Verità 31
- § 2.11 – Al culmine della disperazione 32

- **Capitolo terzo: Stravinskij restaurazioni** **35**
- § 3.1 – In-autenticità 35
- § 3.2 – Pubblicità regresso 36
- § 3.3 – Soggettività 38
- § 3.4 – Tempo e corporeità 39
- § 3.5 – Stravinskij, Schönberg e l'abbandono dell'autenticità 41

- **Capitolo quarto: Ado', ma che t'ha fatto il jazz? 43**
- § 4.1 – Da Stravinskij al jazz 43
- § 4.2 – *Über jazz* 44
- § 4.3 – Sociologia del jazz 46

- **Capitolo quinto: *Music & Media:* il confronto con Benjamin 49**
- § 5.1 – Premessa 49
- § 5.2 – L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica 50
- § 5.3 – La perdita dell'aura 51
- § 5.4 – L'ascolto strutturale 53
- § 5.5 – L'impiego dei nuovi media 55
- § 5.6 – L'arte è una cosa seria 58
- § 5.7 – Dalla riproduzione alla produzione: la musica elettronica 59

- **Capitolo sesto: L'invecchiamento della musica moderna 61**
- § 6.1 – Contestualizzazione 61
- § 6.2 – Appropriazione indebita 62
- § 6.3 – La tecnica ed il silenzio 64
- § 6.4 – Che fare? 66

- **Capitolo settimo: Un'informalità 69**
- § 7.1 – *Ricominciamo* 69
- § 7.2 – L'eredità di Schönberg ed il serialismo integrale 71
- § 7.3 – Del rapporto tra normatività e libertà 73
- § 7.4 – L'improvvisazione 75
- § 7.5 – *Vers une musique informelle* 78

- **Capitolo ottavo: Il grande Ludovico van 81**
- § 8.1 – Perché Beethoven? 81
- § 8.2 – Borghesia rampante 83
- § 8.3 – Progresso mitologico/regresso illuministico 86
- § 8.4 – *Humanitas* e speranza 89
- § 8.5 – La *Missa* è finita, non andate in pace 94
- § 8.6 – Musica è filosofia? 96

- **Capitolo nono: Teorie estetiche** **101**
- § 9.1 – Premessa 101
- § 9.2 – Arte, società, estetica 102
- § 9.3 – Utopia, negatività, sofferenza 105
- § 9.4 – Il bello, il brutto e il bello naturale 108
- § 9.5 – Assalto finale all'industria culturale 111

- **Capitolo decimo: Più cattivi che buoni: i critici di Adorno** **115**
- § 10.1 – Premessa 115
- § 10.2 – Middleton 116
- § 10.3 – Goldoni 120
- § 10.4 – Fubini 122
- § 10.5 – Sgalambro 124

- **Conclusione** **127**

- **Bibliografia** **129**

Introduzione

<<Perché frequentare Platone, quando un sassofono può farci intravedere altrettanto bene un altro mondo?>>[1] si chiese una volta Emil Cioran. Chissà se anche Theodor Wiesengrund Adorno, uno dei filosofi contemporanei più "invischiati" nell'analisi filosofico-sociologica del fenomeno musicale, si è mai trovato di fronte allo stesso bivio. Una parziale risposta potremmo trovarla nelle parole di Thomas Mann, che si avvalse della collaborazione del filosofo francofortese nella scrittura di alcune parti del *Doktor Faustus*. Egli disse di Adorno che <<quest'uomo singolare ha rifiutato in tutta la vita di decidersi tra la professione della filosofia e quella della musica. Troppo era sicuro di mirare allo stesso scopo nei due diversi campi. La sua mentalità dialettica e la tendenza sociologico-filosofica s'intrecciano con la passione musicale in un modo che affonda le radici nei problemi del nostro tempo>>[2].

Ma, al di là del suddetto bivio e del suggestivo tentativo di trovare una sintesi tra musica e filosofia, due *dee* che difficilmente riescono a convivere senza uno sminuimento reciproco[3], a che pro rispolverare la filosofia della musica adorniana, aspramente criticata sin dalle sue prime apparizioni perché troppo tragica, spietata e aristocratica?

Proviamo allora a riformulare la domanda: che interesse può suscitare oggi il pensiero di un filosofo, che dichiarava di apprezzare soltanto Beethoven e Schönberg e che considerava la musica leggera un <<narcotico, un trionfo della banalità>>[4] e il jazz una musica <<pseudo individualistica, fatta di regole cieche>>[5]?

Nel tentativo di rispondere a simili domande e di capire su cosa si basino affermazioni così drastiche è racchiuso il senso della nostra ricerca. Nella prima parte, seguendo le indicazioni cronologiche di Petrucciani[6] e le preziose puntualizzazioni di Serravezza[7], illustreremo i concetti cardine della filosofia musicale di Adorno. Nella seconda parte del lavoro invece prenderemo in considerazione la precisa e ben documentata critica di Middleton[8] con la volontà, da un lato, di non nascondere gli eccessi delle tesi adorniane e, dall'altro, di farne risaltare gli aspetti di maggiore attualità.

---

[1] E. M. Cioran, *Sillogismi dell'amarezza*, Adelphi; Milano 2011 (8° ed), p. 100.
[2] T. Mann, *Romanzo di un romanzo. La genesi del Doctor Faustus*, in *Scritti minori;* Milano 1958, p. 132.
[3] A tal proposito, sempre Cioran riteneva che <<senza l'imperialismo del concetto, la musica avrebbe preso il posto della filosofia: sarebbe stato il paradiso dell'evidenza inesprimibile, un'epidemia di estasi.>> (E. Cioran, *ivi*, p. 99).
[4] Cfr. Th. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica*, in *Dissonanze*, Feltrinelli; Milano, 1974, p.15.
[5] Cfr. Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna;* Einaudi; Torino 2002, p. 164.
[6] S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno*; Laterza; Bari 2007.
[7] A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, Dedalo libri; Bari, 1976.
[8] R. Middleton, *Studiare la popular music*; Feltrinelli, Milano, 2009 (3° ed).

Capitolo primo
Filosofia, musica e società

1.1 – Che ascoltatore sei?

Sviluppare una riflessione il più lineare possibile è una vera e propria impresa in riferimento alla filosofia di Adorno, pensatore che ha fatto dell'asistematicità il proprio credo filosofico. Tuttavia non è il caso di darsi per vinti già in partenza e, per questo motivo, cominceremo col prendere in considerazione quanto detto dal filosofo francofortese nell'*Introduzione alla sociologia della musica*[1]. Lo scritto in questione è articolato in dodici saggi, nati dall'esigenza adorniana di chiarire la relazione esistente tra musica, classi sociali e le relative ideologie. Per illustrare l'evoluzione contemporanea di questa triade, Adorno prende in considerazione le peculiarità del comportamento dei soggetti, ovvero gli ascoltatori. Con questa tipologia dell'ascolto il filosofo intende dimostrare, di converso, come il campo musicale e culturale siano stati letteralmente inglobati nelle dinamiche su scala industriale di produzione e consumo.

Secondo Adorno si possono distinguere sei modelli di ascoltatori: il primo è quello dell'*esperto* che, generalmente, è un tutt'uno col musicista professionista. Esso è <<colui che ascolta in modo perfettamente adeguato, è pienamente cosciente cui di norma non sfugge nulla e che in pari tempo sa rendersi conto di quello che ha ascoltato>>[2].

Il secondo tipo consiste nel *buon ascoltatore*: ciò che lo contraddistingue è una discreta capacità di seguire la logica di composizioni complesse anche se non dispone di un notevole bagaglio di conoscenze tecniche e teoriche. Secondo Adorno esso <<capisce la musica all'incirca come uno capisce la propria lingua anche se sa poco o niente della grammatica e della sintassi>>[3].

Il terzo è invece il *consumatore di cultura* che rappresenta, agli occhi di Adorno, il primo sintomo del disfacimento in cui è caduta vittima la musica nella società contemporanea. <<Il conformismo e il convenzionalismo – osserva il filosofo – definiscono sufficientemente il carattere sociale di questo tipo di ascoltatore>>[4] in

---

[1] Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*; Einaudi, Torino 2002.
[2] *Ivi*, p. 7.
[3] *Ivi*, p. 8.
[4] *Ivi*, p. 10.

quanto egli sente il bisogno di collezionare dischi e cimeli d'autore, di informarsi frequentemente sulle riviste specializzate per accrescere la propria cultura musicale ed è abbonato, "a scatola chiusa" e con grande entusiasmo, a qualsiasi stagione concertistica sia venuto a conoscenza.

Il quarto tipo consiste nell'*ascoltatore emotivo*, ovvero colui che utilizza la musica come tranquillante, come un diversivo per scaricare le tensioni accumulate quotidianamente e che, per questo, si disinteressa a qualsiasi ascolto che richieda la minima tensione o sforzo concettuale. Alla luce di simili premesse, questo ascoltatore predilige la musica leggera o popolare e, per questo, è su di lui che si rivolgono le premure dell'*industria culturale*[1].

Il quinto, ovvero l'*ascoltatore risentito o astioso*, si può ulteriormente distinguere in due sottospecie: l'amante della musica preromantica ed il *fan* del jazz. Il primo identifica nell'operato di Bach e Vivaldi l'apice della composizione musicale di tutti i tempi; perciò si rinchiude nel loro culto esclusivo[2]. Il secondo è persuaso invece della superiorità del jazz rispetto a qualsiasi altro tipo di musica e, per questo, reagisce sdegnosamente a qualsiasi obiezione al suo credo musicale. Il fondamento della propria posizione è solitamente motivato su una tradizionale superiorità del jazz rispetto alla musica "commerciale" e su una sua maggiore immediatezza rispetto alla musica classica. Tuttavia, rileva Adorno, egli non si rende conto del fatto che anche <<il jazz è incatenato alla musica commerciale>>[3] e che <<il suo è un ascolto statico. Disprezza la vita musicale ufficiale in quanto slavata e illusoria, ma non sa spingersi oltre questa constatazione e si rifugia in epoche del passato che ritiene al sicuro dalla predominante mercificazione, dalla reificazione. Ma con la sua rigidità è tributario di quella stessa reificazione cui si oppone>>[4].

Il sesto tipo consiste, infine, nell'ascoltatore esclusivo di musica leggera che, per lui, rappresenta niente più che un passatempo. Questo è, secondo Adorno, il modello perfetto di ascoltatore di cui l'*industria culturale* ha un crescente bisogno, in quanto esso ascolta passivamente qualsiasi canzone gli venga impacchettata a dovere. Sebbene la facciata del suo modello di ascolto può essere riassunta con la sacrosanta richiesta di "essere lasciati in pace", il suo è invece un ascolto "morboso"[5] e, soprattutto,

---

[1] Cfr. *ivi;* pp.11-13.
[2] Cfr. *ivi*, pp.14-15.
[3] *Ivi*, p. 18.
[4] *Ivi*, pp.13-14.
[5] <<La struttura di questo tipo di ascolto assomiglia a quella del fumare, e viene definita più dal disagio che si prova quando si spegne la radio che dal godimento, per modesto che esso sia, che si prova finché

perfettamente strutturato dai bombardamenti pubblicitari dei mass-media. Per questo motivo, l'ascoltatore *per passatempo* è quello presente al massimo grado nella società occidentale. Per Adorno, inoltre, <<risulta difficile collegarlo a un determinato gruppo sociale>>[1] o ad un <<preciso profilo politico, in quanto si adegua – in campo musicale come anche nella realtà quotidiana – a qualsiasi forma di dominio che non pregiudichi troppo apertamente il suo standard di consumatore>>[2].

1.2 – *De gustibus est disputandum*

Come avrete già intuito, Theodor W. Adorno ne ha per tutti. Ma le sue critiche, lungi dall'essere un pettegolezzo musicale fine a sé stesso, hanno delle solida fondamenta sociologiche e filosofiche. Continuiamo allora nella nostra ricostruzione, prendendo adesso in considerazione il saggio intitolato *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*. Questo saggio venne originariamente pubblicato da Adorno nel 1938 a New York dalle pagine della rivista dell'*Istituto per la ricerca sociale* diretto da Max Horkheimer. Adorno infatti, che era di origini ebraiche come la maggior parte degli esponenti dell'Istituto, fu costretto ad abbandonare la Germania a partire dal 1934 a causa della persecuzione del regime nazista[3].

Il contatto con la società statunitense, in cui capitalismo e liberismo costituivano un monolite ideologico incrollabile, si rivelerà decisivo per confermare alcune intuizioni adorniane, tra cui quella dell'*industria culturale*. <<Il concetto di gusto – scrive il filosofo - è superato in quanto non c'è più una scelta: l'esistenza del soggetto stesso, che potrebbe conservare questo gusto, è diventata problematica quanto, al polo opposto, il diritto alla libertà di una scelta che non gli è più empiricamente possibile. […] Per chi si trova accerchiato da merci musicali standardizzate, valutare è diventata una finzione>>[4].

Adorno dunque ribadisce la propria convinzione: alle spalle dell'innocente acquisto di un disco e prima ancora di ogni giudizio musicale, opererebbero le stesse dinamiche massificanti e reificate della produzione industriale. Tali dinamiche, oltre che svuotare di senso il concetto di gusto individuale renderebbero insulsa e superficiale ogni nostra

---

essa è accesa>> (*ivi*, p. 20).
[1] *Ivi*, p.22.
[2] *Ivi*, p. 23.
[3] Cfr. S. Petrucciani, *Introduzione ad Adorno.*, p. 148.
[4] Th. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica* in *Dissonanze*, pp. 9-10.

esperienza musicale. Continua infatti Adorno: <<la musica leggera alberga nelle brecce del silenzio che si aprono tra gli uomini deformati dall'ansia, dalla routine e dalla cieca obbedienza. Questa musica viene percepita solo come uno sfondo sonoro: se nessuno è più in grado di parlare realmente, nessuno è nemmeno più in grado di ascoltare>>[1].
L'impressione di eccessivo catastrofismo che si potrebbe avere leggendo queste parole è giustificata, ma è innegabile la sua attualità se pensiamo a come la musica venga "sparata" nelle orecchie dei clienti in negozi e locali per indurli a spendere e consumare più allegramente, per non parlare, infine, del subdolo accompagnamento musicale di ogni rèclame pubblicitaria.

1.3 – Pseudoindividualizzazione e feticismo musicale

Ad ogni modo, accettare senza obiezioni quanto detto sin qui da Adorno non è facile. Sembra infatti paradossale che le idee liberali e capitalistiche, proprio quelle che fanno del culto dell'individuo il proprio vanto, possano portare ad un simile livellamento degli individui. Tuttavia, come aveva già compreso Marx, quel culto è soltanto di facciata, dato che <<la produzione non produce solo l'oggetto del consumo ma anche il modo di consumo, essa produce non solo soggettivamente ma anche oggettivamente. La produzione crea quindi il consumatore>>[2].
In questo senso la speculazione adorniana è perfettamente coerente con quanto sostenuto da Marx, ed infatti Adorno riconosce esplicitamente il proprio debito nei confronti del materialismo storico[3]. Tuttavia egli procede oltre Marx, focalizzandosi sulle conseguenze del capitalismo avanzato sull'arte e sul mondo culturale. Come sottolinea Serravezza, Adorno si rende conto del fatto che <<l'industria della musica opera su radici oggettive per creare il gusto e le abitudini dei consumatori, ma nel contempo si preoccupa di lasciare ai soggetti dell'esperienza l'illusione di essere liberi, padroni dei propri gusti, delle proprie preferenze: in ciò consiste il fenomeno della "pseudoindividualizzazione">>[4].
Con questa espressione Adorno allude alla condizione di qualsiasi *consumatore* di musica persuaso di realizzare semplicemente il proprio gusto ed un proprio desiderio

---

[1] *Ivi*, pp. 10-11.
[2] K. Marx, *Per la critica dell'economia politica;* Editori Uniti; Roma 1971, p. 180.
[3] Cfr. Th. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica* in *Dissonanze*, p. 21.
[4] A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, p. 123.

con l'acquisto di un disco, quando invece ciò che ha tra le mani gli non è che l'ennesimo *feticcio* dello sfruttamento sociale degli individui. Anzi, rileva Adorno, la musica rispetto alle altre merci ha una natura particolare: di essa non appare a prima vista il carattere commerciale (o il valore di scambio, per dirla con Marx), e perciò il circolo vizioso su cui si alimenta la feticizzazione dell'arte diventa ancor più difficile da smascherare: <<la musica serve in America essenzialmente alla pubblicità di merci che bisogna procurarsi per poter ascoltare della musica>>[1].

1.4 – Diventerai una *star*

Le conseguenze infauste della mercificazione della musica non finiscono qui. Adorno accenna anche ad una crescente diffusione in ambito musicale del culto delle star hollywoodiane. <<Il principio della *star* è diventato universale. Ormai non sono *stars* solo le celebri personalità: le opere stesse cominciano ad acquistare questa funzione, e gradualmente si edifica un pantheon dei *best-sellers.* […] Questa selezione si riproduce in un circolo fatale: ciò che è più conosciuto ha maggior successo, e per questo viene continuamente eseguito e dunque sempre meglio conosciuto>>[2].

A tutti questi aspetti, che potrebbero rientrare nell'*ordinaria amministrazione* della feticizzazione musicale, se ne aggiungono altri ancor più subdoli. Infatti si può facilmente verificare nel *fan* un bisogno di immedesimazione col proprio idolo, al punto da generare la necessità di documentarsi sul minimo dettaglio biografico del personaggio di successo. Secondo Adorno, tale immedesimazione è negativa sotto diversi punti di vista in quanto: promuove un atteggiamento totalmente acritico e passivo nei confronti di questo o quel regista/attore/musicista; diffonde il pregiudizio psicologistico secondo cui per comprendere veramente l'operato di un artista sia necessario conoscerne la storia personale e, soprattutto, rende più "umani" i vari idoli, illudendoci di poter diventare delle celebrità, a patto di impegnarci seriamente in tal senso (ovvero, acquistando la biografia ufficiale dei nostri idoli per carpirne il segreto del successo.

---

[1] Th. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica,* in *Dissonanze*, p. 21.
[2] *Ivi*, pp. 17-18.

1.5 – *Just for fun!*

Adorno ritiene inoltre che siamo sottoposti ad un sistema talmente ben congegnato da non farci rendere conto di nulla di quanto detto finora. Tale sistema sarebbe così pervasivo da riuscire ad assorbire al proprio interno anche le forme di contestazione più radicali, abbattendone in tal modo ogni potenzialità sovversiva. Continua infatti Adorno: <<i veicoli dell'opposizione allo schema autoritario si riducono a testimoniare l'autorità del successo commerciale; […] mentre il *piacere dell'attimo* diventa un pretesto per sgravare l'ascoltatore dal pensiero, trasformandolo così in compratore convinto sulla linea della minima opposizione. […] La liquidazione dell'individuo è il vero suggello del nuovo stadio della musica>>[1]. L'espressione <<il piacere dell'attimo>> è particolarmente importante nell'economia della riflessione adorniana: scomponendola potremmo comprenderne a pieno il significato.

Nell'*attimo* si trova sintetizzato un nuovo modo di accostarsi alla musica, ovvero l'ascolto regressivo. Si tratta di <<un tipo di ascolto per individui regrediti, inchiodati a uno stadio di sviluppo infantile. […] Essi fluttuano tra una dimenticanza illimitata e attimi di ravvisamento improvviso, che scompaiono immediatamente; ascoltano atomizzando e dissociano ciò che ascoltano, precludendosi così la capacità di riconoscere coscientemente la musica>>[2].

Ancor più importante è il riferimento al piacere. Quella che a noi sembra una legittima aspettativa, cioè trarre da una canzone un po' di svago e distrazione, è il simbolo perfetto, secondo Adorno, dello scadimento della musica nella società contemporanea. Ridotta a mera fonte di relax per il lavoratore stressato, la musica, come tutta l'arte, si è *disartizzata*, ossia ha rinunciato alla propria autonomia e dignità per diventare niente più che un trastullo.

<<L'esperienza artistica – sostiene Adorno in *Teoria estetica* - è autonoma unicamente quando rigetta il gusto del godimento. […] Il tradizionale modo di comportarsi nei confronti dell'opera d'arte era di ammirazione. Quello con l'arte non era un rapporto di incorporazione, ma al contrario l'ascoltatore scompariva nella cosa oggettiva. […] Per chi ha con l'arte quella relazione genuina in cui egli estingue se stesso, l'arte non è oggetto. […] Il concetto di godimento artistico è stato un cattivo compromesso tra l'essenza sociale e l'essenza antitetica alla società dell'opera d'arte. Essendo già inutile ai fini dell'autoconservazione – la società borghese non glielo perdonerà mai del tutto -, l'arte deve almeno affermarsi per una sorta di valore d'uso che sarebbe modellato sul

[1] *Ivi*, p. 17
[2] *Ivi*, pp. 32-33.

piacere dei sensi>>[1].

Il bersaglio polemico di Adorno è evidentemente il concetto kantiano, ben radicato nell'immaginario occidentale, dell'arte vista come fonte di "piacere disinteressato". A lungo andare, questa concezione ha comportato una netta separazione tra l'arte ed il mondo esterno a cui essa si rivolge, alimentando il luogo comune dell'arte come luogo di evasione individuale rispetto ad un ambiente sociale insoddisfacente e sfruttatore.
Kant infatti, nella *Critica del giudizio*, definiva il gusto estetico come <<la facoltà di giudicare un oggetto o un modo rappresentativo mediante un compiacimento, o un dispiacimento, senza alcun interesse. L'oggetto di un tale compiacimento si chiama bello>>[2]. Il bello diventa in tal modo <<ciò che piace universalmente senza concetto>>[3], mentre l'idea di bellezza consiste nella percezione <<di una forma senza rappresentazione di uno scopo>>[4].
Perciò, secondo Adorno, solo dopo aver destrutturato una simile visione si potranno gettare le basi per un'arte impegnata ad affrontare le incongruenze sociali e non più deputata ad un loro abbellimento o nascondimento. In quest'aspetto Adorno è molto più vicino all'Hegel dell'*Estetica* che considerava l'arte, accanto alla religione e alla filosofia, come mezzo per la manifestazione sensibile della verità. <<Quando l'arte è presente nella sua massima perfezione, - scrive Hegel - è *essa* a possedere proprio nelle sue immagini il genere di esposizione più essenziale e più corrispondente al contenuto della verità. […] Questo sarebbe l'originario, vero posto dell'arte come supremo interesse dello spirito>>[5].
Tuttavia il rapporto di Adorno con l'estetica hegeliana non può essere definito sulla base di un mero appiattimento concettuale. Anzi, Adorno sentirà a più riprese la necessità di distinguere la propria posizione rispetto a quella hegeliana, e proprio in relazione al ruolo di preminenza da assegnare alla musica rispetto alle altre arti. Come rileva Serravezza, mentre <<in Hegel la musica è solo una parte dell'edificio del sistema, un piccolo elemento di articolazione nel disegno di una enciclopedia universale, nelle pagine adorniane la musica rifiuta il ruolo di mera presenza sonora o di "settore" della cultura, aprendosi all'intero mondo umano per il tramite delle proprie

---

[1] Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009; pp. 19-21.
[2] I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi; Torino, 1999; p. 46.
[3] *Ivi*, p. 55.
[4] *Ivi*, p. 72.
[5] G. W. F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997; pp. 119-120.

particolarità>>[1]. Ovviamente, si tratterà della musica intesa adornianamente, cioè la musica "seria". Soltanto questa potrebbe per il filosofo francofortese riuscire nell'impresa di squarciare il velo ideologico di falsità che l'industria culturale conferisce a tutto ciò che tocca, assumendo su di sé <<le speranze, le delusioni, le inquietudini della contemporaneità>>[2].

1.6 – Karo Kraus

Prima di passare alla disamina del concetto adorniano della verità nell'arte e quello ad esso relativo della musica "seria", è necessario fare un altro piccolo inciso per completare la ricostruzione della formazione intellettuale di Adorno. Un altro pensatore che influenzò fortemente il filosofo fu infatti il viennese Karl Kraus. Adorno, poco più che ventenne si trasferì da Francoforte a Vienna per completare i suoi studi musicali sotto la guida del compositore Alban Berg, ed è molto probabile che nell'effervescente ambiente culturale della Vienna dei primi anni del Novecento, egli avesse incontrato gli spregiudicati pensieri krausiani a proposito delle consuetudini mondane[3] e pseudoculturali[4]. A tal proposito, Serravezza ritiene che <<i testi adorniani risentono sia della lezione stilistica di Kraus (che è senz'altro ispiratore della loro scrittura aforistica ed antiaccademica), sia del suo moralismo estetico, del suo forte impegno valutativo, che giunge al limite dell'intemperanza, della sua forte esigenza di "verità" artistica, del suo radicalismo>>[5]. E sfogliando la raccolta di aforismi di Kraus, *Detti e contraddetti*, si può infatti trovare scritto che <<tutta l'arte sembra essere soltanto arte per l'oggi, se non è arte contro l'oggi. Fa passare il tempo – non lo caccia via! […] L'arte può venire soltanto dal rifiuto. Solo dal grido, non dalla rassicurazione. L'arte, chiamata a consolare, abbandona con una maledizione la stanza dove l'umanità è morta. Il suo compimento è là dove non c'è più speranza>>[6].

---

[1] A. Serravezza, *Introduzione* in Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, op.cit., p. XXVII
[2] *Ivi*, p. XXVIII.
[3] <<Gli altri lavorano al tavolino e si svagano in società. Io mi svago al tavolino e lavoro in società. Perciò evito la società>> (K.Kraus, *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano 1977, p. 149).
[4] <<Cultura è quella cosa che i più ricevono, molti trasmettono e pochi hanno>> (*Ivi*, p. 210).
[5] A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*; p.12.
[6] K. Kraus, *Detti e contraddetti*; p.290.

Capitolo secondo
La vera musica

2.1 – Premessa

Dopo aver introdotto alcuni aspetti della dirompente *pars destruens* della musicologia adorniana, prendiamone in considerazione quella *costruens* in riferimento alla musica moderna. Da quanto detto sin qui potrebbe sembrare che per Adorno la vera musica coincida con quella classica tout court, poiché essa non suscita nelle masse di ascoltatori lo stesso entusiasmo della musica leggera e del jazz. Ma, rileva Adorno, nonostante la <<cerchia dei conoscitori di 'musica classica' è numericamente sempre più esigua>>[1] neanche questa musica è sfuggita alla *longa manus* dell'industria culturale perché <<nel carattere dell'esecuzione e per la vita stessa degli ascoltatori, essa è identica alla produzione commerciale di massa>>[2].

Tuttavia, una piccola forma di reazione alle sirene tentatrici dell'apparato culturale sembra essere ancora possibile ed è individuata da Adorno nella scuola viennese capeggiata da Arnold Schönberg.

[1] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 13.
[2] *Ivi*, p. 16.

2.2 – Perché Schönberg?

Nei primi anni del Novecento alcune composizioni firmate dal maestro austriaco, oltre che dai suoi allievi Alban Berg ed Anton Webern, avevano suscitato scalpore per la loro provocatorietà. Queste composizioni, costruite secondo le ferree leggi della dodecafonia[1], erano contraddistinte da un'atonalità "sconvolgente e terrificante" per le orecchie di ascoltatori abituati alle sinfonie classiche. Simili innovazioni non nascevano solo da un'esigenza stilistica: privando infatti il pubblico di qualsiasi appiglio tradizionale Schönberg intendeva denunciare la parvenza <<falsamente democratica di una società borghese che intorbida ogni cosa con i suoi processi di massificazione, di deviazione opportunistica, apologetica e mercantile del sapere>>[2]. Egli guardava inoltre con insofferenza ai rapporti di prevaricazione sociale che stritolano l'individuo entro i ritmi produttivi, ben nascosti dall'illusorietà del benessere per tutti e della partecipazione collettiva alla politica. Così esprimere l'inconciliabilità tra i bisogni individuali e le istanze sociali divenne l'obiettivo dell'attività del compositore austriaco.
Schönberg provò a centrare quest'obiettivo in due modi: da un lato, dissociando perentoriamente il valore oggettivo di un'opera d'arte da quello relativo al suo successo commerciale, arrivando a dire: <<se è arte non è per la massa, se è per la massa non è arte>>[3]; dall'altro, evitando qualsiasi "scorciatoia" in sede di composizione, come il massiccio ricorso alla melodia o agli ornamenti della musica romantica, per rendere più accessibili le proprie opere.
Perciò i numerosi riferimenti all'operato schönberghiano presenti negli scritti musicologici di Adorno non devono essere intesi come degli apprezzamenti fini a sé stessi: Schönberg rappresenterà per il filosofo l'emblema della reazione all'*establishment* pseudoculturale. Inoltre, l'opera del compositore viennese esprime al meglio la paradossalità della musica moderna, in quanto questa musica rimane isolata non per <<il suo contenuto asociale, ma per il suo contenuto sociale: essa, mediante la

---

[1] <<La dodecafonia o, come Schönberg amava definirla, "metodo di composizione con dodici note poste in relazione soltanto l'una con l'altra", prevede che tutti e dodici i suoni della scala cromatica appaiano lo stesso numero di volte, affinché nessun suono prevalga sugli altri. Le composizioni non sono pertanto basate sulla tonica e non presentano più la struttura gerarchica tipica del sistema tonale>> (da www.wikipedia.it/Arnold_Schonberg).
[2] L. Pestalozza, *Arnold Schönberg*, in A. Schönberg, *Stile e idea;* Feltrinelli, Milano 1980; p. 249.
[3] Nel breve periodo fra il 1912 e il 1913, quando le sue opere suscitarono un certo interesse, Schönberg annotava: <<le mie composizioni erano eseguite dovunque ed acclamate in modo tale che cominciai a dubitare del valore della mia musica. Se prima la mia musica era difficile da capire a causa della peculiarità delle mie idee, e del modo in cui le esprimevo, come poteva avvenire che ora improvvisamente tutti potessero capirle e apprezzarle? O la mia musica o gli ascoltatori erano privi di valore>> (A. Schönberg, *Analisi e pratica musicale;* Einaudi, Torino 1974, p. 212).

sua sola qualità, indica il disordine sociale invece di farlo volatilizzare>>[1].

Per chiarire la contraddittoria relazione fra società, compositore e musica moderna Adorno paragonerà quest'ultima alla monade leibniziana che, pur essendo chiusa in sé stessa, rappresenta allo stesso tempo l'ordine cosmico di cui fa parte: <<prive di finestre, senza esser cioè consce della società e comunque senza che questa coscienza le accompagni necessariamente, le opere musicali, e soprattutto la musica assoluta, presentano la società, tanto più profondamente quanto meno guardano ad essa>>[2]. Sull'importanza di quest'accostamento concordiamo con l'interpretazione di Serravezza che così sostiene:

<<paragonando l'opera musicale ad una monade, Adorno propone una duplice tesi: da un lato afferma che il mondo sociale riesce ad entrare nella costituzione interna dell'opera, ma dall'altro nega che l'opera possa aprirsi verso il mondo, rispecchiando semplicemente l'esterno. Essa ha la possibilità di registrare esteticamente la società nelle sue strutture, ma questa possibilità non comporta alcun rischio né alcuna compromissione. Il senso ultimo della metafora della 'monade' è quello di rendere l'opera suscettibile di analisi sociologica, garantendone al tempo stesso la compiuta autonomia>>[3].

2.3 – La voce di Schönberg

Nella sua *Filosofia della musica moderna*, Adorno contrappone al "progressista" Schönberg il "restauratore" e neoclassicista Stravinskij. Per comprendere il senso di questa opposizione può essere utile raccogliere qualche testimonianza di entrambi i compositori, quantomeno per avere una base teorica su cui poi innestare i rilievi del filosofo.

Fulcro dell'estetica schönberghiana è la stessa intransigenza di Adorno nei confronti della musica per le masse e di tutto ciò che è a lei connessa. A tal proposito s'è parlato di un comune <<radicalismo estetico-morale>>[4] sorretto da analoghe convinzioni culturali, etiche e religiose (anche Schönberg era di origini ebraiche). Quello religioso non è un tema da sottovalutare: possono confermarcelo non soltanto i dettagli biografici[5], ma anche l'analogia tra le idee adorniano-schönberghiane e la convinzione

---

[1] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 128.
[2] Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 252.
[3] A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, pp. 82-83.
[4] Cfr. *ivi*, p.203.
[5] Nel 1932 Schönberg incentrerà la sua ultima opera sulla storia di Mosè ed Aronne.

dell'Ecclesiaste che <<dalla moltitudine delle parole procede la voce stolta>>[1]. Ma concentriamoci sulla *filosofia* di Schönberg.

Su quanto un compositore dovesse tener conto delle aspettative del pubblico, l'austriaco diceva di non considerare <<vero artista chi compone per piacere al prossimo e pensa al pubblico>>[2], aggiungendo che <<l'ambizione o il desiderio di denaro stimola l'impulso creativo solo nel caso d'artisti d'infimo ordine>>[3].

Per quanto riguarda invece l'abusata contrapposizione tra musica "intellettuale" e musica "che parla al cuore", Schönberg sostiene che spesso chi accusa un compositore di intellettualismo cerca di mascherare la propria ignoranza o, ancora peggio, la pigrizia che gl'impedisce di seguire lo sviluppo di una composizione[4]. Ad ogni modo è la distinzione tra cuore e cervello ad essere bisognosa di una revisione, in quanto

<<non è soltanto il cuore a creare ciò che v'è di bello, commovente, patetico, affascinante, come del resto non è soltanto il cervello a produrre tutto ciò che v'è di ben congegnato, organizzato, logico e complesso.
D'altra parte è molto sospetta la sincerità di quei lavori che mettono insistentemente in mostra il cuore, che fanno appello ai nostri sentimenti di compassione. […] Spesso quella dolcezza è artificiale e la suggestione che ne deriva sfiora soltanto la superficie del superficiale. Opere simili rivelano in realtà la totale assenza di un cervello, e al tempo stesso dimostrano come questo sentimentalismo abbia la sua origine in un cuore assai meschino>>[5].

Schönberg inoltre non si sottrae dal fuoco nemico delle critiche. A chi lo accusa di incatenare il futuro della musica alla dodecafonia, il compositore risponde: <<nell'arte lo stile cambia circa ogni dieci, quindici anni; e quasi inevitabilmente mutano anche i criteri di composizione e valutazione>>[6]. L'accusa in questione è quindi priva di fondamento dato che <<l'impulso creativo dovrebbe essere naturale in un artista, come la crescita delle mele per il melo. Allo stesso modo, gli artisti che vogliono "ritornare a un certo periodo", che si sforzano di obbedire alle leggi di un'estetica antiquata o nuova che sia, che amano imitare altri stili, si mettono fuori dalla natura. I loro frutti lo dimostrano: non sopravvivono al loro tempo>>[7].

Infine sul compito della musica, Schönberg ha <<la sensazione che essa rechi in sé un messaggio profetico che rivela una forma di vita più elevata verso cui l'umanità si

---

[1] G. Diodati, *La Bibbia; Ecclesiaste,* V, 3*;* Mondadori, Milano 1999, p. 431.
[2] A. Schönberg, *Stile e idea*; p. 151.
[3] *Ivi,* p. 188.
[4] *Ivi,* p. 249.
[5] *Ivi,* p. 176.
[6] *Ivi,* p. 179.
[7] *Ivi,* p. 188.

evolve. È in virtù di questo messaggio che la musica si rivolge agli uomini di ogni razza e di ogni cultura>>[1]. Tuttavia una simile considerazione non può essere estesa a qualsiasi tipo di musica, dato che è <<pericoloso attribuire questa misteriosa influenza a tutti i generi musicali, senza tener conto del loro tipo e del loro valore. Sarebbe ancor più pericoloso ammettere che chiunque sia appassionato di musica e sensibile al suo fascino abbia solo perciò il diritto e la capacità di giudicarne il valore>>[2].

2.4 – La voce di Stravinskij

Analizziamo ora gli aspetti essenziali dell'estetica di Stravinskij. Egli invece, guardando con preoccupazione all'isolamento autoreferenziale in cui la musica moderna si era intrappolata, accusa le <<*èlites* di avanguardia che, votate a una perpetua esagerazione, esigono dalla musica che soddisfi il loro gusto di assurde cacofonie>>[3]. Secondo Stravinskij, il compositore d'avanguardia appare al pubblico come un <<mostro: egli parla un idioma senza relazione con il mondo che l'ascolta. […] Vi sono degli ingenui che si rallegrano di questa situazione e dei criminali che l'approvano. Solo alcuni si sgomentano della solitudine che li costringe a ripiegarsi su se stessi, mentre tutto li inviterebbe ad aprirsi verso gli altri>>[4].

Perciò Stravinskij individua l'antidoto al "morbo" avanguardista in <<ciò che sopravvive a tutti i cambiamenti: la melodia>>[5]. Su di essa scrive: <<comincio a pensare, d'accordo con il gran pubblico, che la melodia debba conservare il suo posto al sommo della gerarchia degli elementi che formano la musica. La melodia è il più essenziale, non perché sia il più immediatamente percettibile, ma perché è la voce dominante del discorso musicale, non soltanto in senso proprio, ma figurato>>[6].

Il grande pubblico, a detta del compositore russo, <<per la sua spontaneità, è sempre più sincero di coloro che si erigono professionalmente a giudici delle opere d'arte>>[7]. Perciò è di cruciale importanza non tradirne le attese rivolgendosi ad esso nel modo più familiare, ossia seguendo le consolidate vie della tradizione. Su quest'ultima Stravinskij sottolinea come essa sia <<una forza viva che anima e informa di sé il presente.

---

[1] *Ivi*, p. 190.
[2] *Ibidem.*
[3] I. Stravinskij, *Poetica della musica;* Edizioni Curci, Milano 1995; p. 14.
[4] *Ivi*, pp. 65-66.
[5] *Ivi*, p. 36.
[6] *Ivi*, p. 38.
[7] *Ivi*, p. 78.

Lontanissima dall'implicare la ripetizione di quel che è stato, la tradizione presuppone la realtà di quel che dura. Essa si configura come un patrimonio familiare, un'eredità che si riceve a condizione di farla fruttificare prima di trasmetterla ai propri discendenti>>[1]. In sintesi, il vero progresso per Stravinskij consiste <<nell'obbedire all'ammirevole consegna di Verdi: *Torniamo all'antico e sarà un progresso!*>>[2].

2.5 – Introduzione alla *Filosofia della musica moderna*

È superfluo dire che la distanza tra i due compositori è assoluta. Prima di addentrarci nel vivo della *Filosofia della musica moderna,* è necessaria un'ultima puntualizzazione. La contrapposizione fra Schönberg e Stravinskij non corrisponde ad un mero esercizio di critica estetico-musicale da parte di Adorno. Agli occhi del filosofo i due compositori rappresentano due forze estreme in lotta tanto nella musica moderna, quanto nella più ampia crisi della società contemporanea: <<essi sottolineano gradi diversi di coerenza in una identica condizione. Per entrambi l'aporia della soggettività impotente diviene una necessità; e in entrambi, naturalmente su piani di configurazione completamente diversi e con differente capacità di realizzazione, l'oggettività vien posta soggettivamente>>[3].
Per questo motivo il dibattito fra Schönberg e Stravinskij deve essere considerato filosofico, prima ancora che musicale[4].

---

[1] *Ivi,* pp. 51-52.
[2] *Ivi,* p. 41.
[3] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna,* p. 72.
[4] <<Le loro opere elaborano un contenuto filosofico immanente, che attende di essere esplicitato in altra forma di consapevolezza, quella del pensiero discorsivo, per il tramite dell'esegesi>> (A. Serravezza, *Introduzione* in *ivi,* p. XXIX).

2.6 – Materiale musicale vs compositore

<<La musica, sotto la spinta della propria coerenza oggettiva, ha dissolto criticamente l'idea dell'opera rotonda e compatta. […] Le sole opere che oggi contano sono quelle che non sono più "opere">>[1].

Per comprendere il significato dell'incipit della *Filosofia della musica moderna* dobbiamo esaminarne un elemento cardine, il materiale musicale. Con esso Adorno allude alle tecniche musicali di cui può disporre il compositore, se consapevole delle principali evoluzioni avvenute alle sue spalle. Tuttavia, a differenza di Stravinskij, secondo Adorno la relazione tra compositore e tradizione non può essere descritta con l'immagine del "bagaglio" tecnico gestito saldamente dal primo. L'equilibrio deve essere bensì rovesciato, prefigurando una preminenza dei mezzi sul compositore e sulle sue scelte[2].

Tale preminenza è giustificata dalla dinamicità del materiale che può cambiare funzione o significato a seconda del contesto in cui viene utilizzato ed ascoltato. Ne risulta che mai come adesso il compositore si ritrova esposto ad un totale fallimento. Egli deve destreggiarsi nell'angusto spazio delimitato, da un lato, dalla difficoltà di essere compreso da un pubblico la cui competenza è prossima all'azzeramento e, dall'altro, dalla mutevolezza del materiale scelto. Ma cerchiamo di sciogliere questo nodo con le parole di Adorno.

Il punto di partenza del filosofo prevede che la musica debba essere considerata ideologica, ovvero funzionale ai bisogni della società borghese-capitalistica, <<finché si afferma come un essere-in-sé ontologico, al di là delle tensioni sociali>>[3]. Un accordo allora non può essere considerato giusto o sbagliato in sé, in quanto è strutturalmente <<compenetrato dalle tracce del processo sociale. Ciò che sembra puro e semplice automovimento del materiale scorre nello stesso senso della società reale, anche dove entrambi non sanno nulla l'uno dell'altra e si muovono guerra a vicenda>>[4]. Ora, chi si ritrova in mezzo al "fuoco incrociato" di società e materiale musicale è il compositore. Così la convinzione che la musica stia al di là delle tensioni storico-sociali è illusoria poiché <<la lotta dialettica del compositore con il materiale è allo stesso tempo lotta con la società>>[5].

---

[1] *Ivi*, pp. 35-36.
[2] Cfr. *ivi*, p. 37.
[3] *Ivi*, p. 127.
[4] *Ivi*, p. 39.
[5] *Ibidem*.

La lotta intrapresa dalla musica moderna ha fatto emergere la necessità di superare i <<mezzi della tonalità, non tanto perché essi siano invecchiati o inopportuni, ma perché sono falsi: essi non adempiono più alla funzione giusta e piena di espressione che avevano all'inizio della *Sonata* op. 111 di Beethoven>>[1].

Un altro inciso riguarda la funzione dell'artista. In uno scenario del genere è ovvio che non si possa più portare avanti il culto idealista del *genio* in grado di cambiare il mondo con la sua creatività. Piuttosto l'artista è oggi un risolutore di problemi o di "rompicapi tecnici"[2]. <<L'artista è un funzionario dei compiti che di volta in volta gli si pongono. In questi compiti è presente tutta la società che, attraverso di essi, diventa movente dei processi estetici autonomi>>[3].

Fra questi compiti e rompicapi il più complesso riguarda il modo con cui "catturare" l'essenza della società borghese (di cui Adorno ed Horkheimer ricostruiranno la genesi storico-filosofica nella *Dialektik der Aufklärung*[4]), senza esserne "catturati". Un tentativo di soluzione c'è stato, ed è coinciso con la musica di Schönberg. Egli, rileva Adorno, s'è ribellato <<sia contro i musicisti neoggettivi, come contro l'ornamento romantico. Contro questi due atteggiamenti egli ha dato questa formulazione: *la musica non deve ornare, dev'essere vera*. Con questa negazione della propria ingenuità intuitiva, la musica tende alla conoscenza>>[5]. Ma conoscenza di cosa?

Dell'angoscia[6] vissuta dall'individuo quando inizia ad accorgersi del fatto che la sua esistenza e le sue scelte sono state indotte da qualcos'altro rispetto a lui. Perché è così che opera l'apparato produttivo-amministrativo della società moderna: conformando lentamente ed invisibilmente su di sé le coscienze, i desideri ed i pensieri degli uomini. Dov'è la libertà in tutto questo? C'è un'alternativa? C'è, qualora si voglia sperimentare l'emarginazione, l'impotenza, l'isolamento. Ed eccoci tornati al punto di partenza: la solitudine. Essa rappresenta l'approdo inevitabile per chiunque (che sia musicista o

---

[1] *Ivi*, pp. 39-40.
[2] Cfr. *ivi*, pp. 40-41.
[3] Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 255.
[4] Cfr. M. Horkheimer e Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966. Abbiamo scelto di non utilizzare il termine "illuminismo" perché, come rileva Giacomo Manzoni: <<la parola *Aufklärung* ha in Adorno un significato talmente particolare che non è possibile tradurla con 'illuminismo' tout-court. Per l'autore *Aufklärung* è il processo continuo di chiarificazione ed illuminazione razionale totale verso cui cammina instancabilmente la società moderna, e il cui tipo di razionalismo – questo è quel che più conta – alla lunga non va certo a favore dell'uomo come individualità e come soggetto autonomo>> (in *Filosofia della musica moderna*, p. 18, nota 8).
[5] *Ivi*, p. 46.
[6] <<Il terrore che la musica di Schönberg e Webern diffonde non deriva dal fatto che essa sia incomprensibile, ma dal fatto che la si comprende fin troppo esattamente: essa dà forma a quell'angoscia, a quello spavento e a quella visione di una condizione catastrofica, a cui gli altri possono sottrarsi solo regredendo>> (Th. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica*, in *Dissonanze*, p. 51).

filosofo non cambia la sostanza) si rifiuti di scendere a compromessi con una realtà sociale contraddittoria e voglia anche guardarla in faccia per criticarla.

Musica e filosofia si possono così considerare come due vie diverse ma convergenti verso un'unica destinazione: la comprensione del fatto che <<i soggetti umani e la società industriale sono tra loro in rapporto di contrasto perenne, e comunicano reciprocamente per mezzo dell'angoscia>>[1], e che <<la legge della società basata sullo scambio si riproduce ciecamente sopra le teste degli uomini; ed è una legge che include in sé il continuo accrescersi del potere dei forti sugli altri. Il mondo è caotico per le vittime della legge di valore e della concentrazione economica, ma non è caotico "in sé". È ritenuto tale solo dal singolo, che vien soffocato senza pietà dal principio su cui questo mondo si basa>>[2].

2.7 – *Schönberg's playlist*

Siamo sicuri che il titolo del seguente paragrafo avrebbe suscitato la disapprovazione di Adorno. Il concetto di *playlist*, oggi imperante nelle pratiche d'ascolto della *musica ai tempi dei lettori Mp3*, dà all'ascoltatore la facoltà di "ritagliare" da intere discografie ciò che più gli aggrada. Tuttavia, siamo ricorsi a quest'espediente per due buoni motivi. In primo luogo per definire meglio il concetto adorniano di musica moderna attraverso l'analisi delle composizioni indicate dallo stesso filosofo. In secondo luogo, perché consideriamo incompleto un qualsiasi discorso musicale che non fornisca elementi di confronto per una sua legittimazione o falsificazione.

Ad un rapido calcolo statistico è emerso che le opere più citate nella prima parte della *Filosofia della musica moderna* sono: l'*Erwartung* (*Attesa*) op. 17, la *Die Glückliche Hand* (*La mano felice*) op. 18, *Sechs Stücke* op. 35 e *Variationen* per orchestra op. 31 di Schönberg; *Wozzeck* op. 7 e *Lulu* di Berg; *Streichquartett* op. 28 di Webern. Armati di cuffie e taccuino, procediamo ad una loro analisi.

---

[1] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 48. Il concetto di angoscia rappresenta uno dei temi che Adorno riprese dalla filosofia di Kierkegaard, al quale dedicò il suo primo saggio (cfr Th. W. Adorno, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano 1983). Il filosofo danese per definire lo stato d'animo dell'angoscia ricorreva alla seguente immagine: <<Che succederà? Che riserva il futuro? Non lo so, non presento nulla. Quando un ragno si slancia giù da un punto saldo nei suoi punti conseguenti, innanzi a sé vede sempre uno spazio vuoto dove, nonostante i suoi sforzi, gli è impossibile trovare appoggio. Così per me: innanzi sempre uno spazio vuoto, e quel che mi spinge è un conseguente che sta dietro di me. Questa vita è spaventosamente al rovescio, è insopportabile>> (S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, Adelphi, Milano 1976, p. 80).

[2] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 49.

2.8 – "*Sii più monotono!*"

Dobbiamo ammetterlo: la musica dodecafonica è monotona. Una simile constatazione, liquidata in prima battuta da Adorno come una <<stolta obiezione da profani>>[1], contiene, per ammissione dello stesso filosofo, <<un momento di verità: quando il compositore sdegna per tratti piuttosto lunghi i contrasti brutali, come quelli tra acuto e grave, forte e piano, ne risulta sempre una certa monotonia>>[2]. Quella che per qualsiasi musicista sarebbe una critica insopportabile, ossia che le propria musica non colpisce l'attenzione di chi l'ascolta, secondo Adorno invece si rivela la dimostrazione più convincente della riuscita di Schönberg. Egli ha creato una musica in grado di non ricadere, neanche involontariamente, nella logica dell'ascolto "ad effetto". Si tratta dell'ascolto tipico del consumatore di musica che, vittima della "sindrome del ritornello", canticchia o fischietta le parti di una composizione rimastegli più impresse. Ma c'è ancora dell'altro.

Reprimendo la <<vita istintuale degli accordi e facendo intristire le armonie>>[3] il compositore austriaco ha dimostrato che è possibile dominare la mutevolezza del materiale musicale per svincolarsi dai più consolidati canoni estetici. <<Il materiale – conclude Adorno – è diventato indifferente per il compositore. Egli si sottrae al fascino della sua dialettica. La sovranità con cui lo tratta non solo ha tratti amministrativi, ma contiene la rinuncia alla necessità estetica. […] Anzi, la sua superiorità stessa diviene un mezzo di rinuncia. Perché il materiale non gli dice più nulla, egli lo costringe a dire quello che vuole>>[4].

---

[1] *Ivi*, p. 80.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ivi*, p. 85.
[4] *Ivi*, pp. 117-118.

2.9 – Musica e tempo

Un'altra peculiarità della maggior parte delle opere citate da Adorno riguarda la loro struttura temporale: esse si articolano in movimenti brevi (in alcuni casi, come nella *Variationen*, non si superano i 40 secondi). Il filosofo fornisce diverse interpretazioni di questo fenomeno. Per comodità possiamo ricondurle a due tipi di risposte: se in primo luogo vige il rispetto della perentoria consegna schönberghiana di evitare qualsiasi ornamento superfluo[1], in secondo luogo emerge un motivo molto più interessante dal punto di vista filosofico. <<La musica dodecafonica soggioga il tempo: non più impegnandolo dopo averlo riempito di sé, ma negandolo, grazie alla sua costruzione onnipresente>>[2]. Secondo Adorno, con la propria disciplina e con la frammentarietà dei propri temi la musica dodecafonica è in grado di spezzare il dominio della linearità cronologica del tempo, portando così i soggetti che ne sono coinvolti ad <<un rapporto assolutamente nuovo col tempo, in quanto […] la musica non ne è più schiava>>[3].

Simili considerazioni sono molto vicine alla distinzione di Henri Bergson fra *temps espace* (tempo spazializzato) e *temps durée* (durata interiore). Con il primo il filosofo francese allude alla concezione quantitativo-riduzionista del tempo che, se può essere considerata proficua nella pianificazione di un esperimento in laboratorio, non può essere allo stesso modo applicata all'intera esistenza umana, pena lo smarrimento dell'unicità degli stati psichici individuali. Per dirla in termini bergsoniani: <<al di fuori di me, nello spazio, c'è un'unica posizione della lancetta e del pendolo, perché delle posizioni passate non resta nulla. Dentro di me si svolge un processo di organizzazione o di mutua compenetrazione dei fatti di coscienza, che costituisce la vera durata>>[4].

Sebbene il riferimento a Bergson non venga esplicitato da Adorno nella *Filosofia della musica moderna,* in altri scritti questa contiguità concettuale emerge a più riprese. Nel saggio intitolato *La funzione della musica* Adorno rileva come <<i comportamenti che, nella sfera della produzione, si sono venuti formando sulla catena di montaggio si estendono potenzialmente a tutta la società ed anche a settori nei quali non si lavora affatto direttamente secondo quegli schemi>>[5]. In sede musicale, in particolare,

---

[1] <<La brevità delle frasi di Schonberg e Webern deriva dalla pretesa della più alta consistenza: questa vieta il superfluo, e si ribella così all'espansione nel tempo che sta alla base della concezione dell'opera musicale fin dal secolo XVIII. […] L'opera, il tempo e l'apparenza vengono duramente colpiti: la musica, coagulata nell'attimo, è vera in quanto esito di un'esperienza negativa>> (*Ivi*, p. 42).
[2] *Ivi*, p. 63.
[3] *Ivi*, p. 59.
[4] H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Boringhieri, Torino 1964, p.114
[5] Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 60.

l'estensione della mentalità pianificatrice ha ulteriormente oleato gli ingranaggi dell'industria culturale. Agli ascoltatori, assuefatti dalle canzonette-passatempo da tre minuti, resterà infatti preclusa la possibilità di esperire una dimensione temporale che non sia quella <<vuota di contenuti, uniforme e monotona>>[1]. Ci si ritrova così in un circolo vizioso impossibile da interrompere, dato che sono gli stessi ascoltatori a volere dalla musica la somministrazione giornaliera della loro "dose d'oblio". Adorno descriverà magistralmente questo stato di cose ne *L'industria culturale*, laddove il divertimento viene definito come <<il prolungamento del lavoro sotto il tardo capitalismo. Esso è cercato da chi vuol sottrarsi al processo di lavoro meccanizzato per essere di nuovo in grado di affrontarlo>>[2].

Dunque Adorno, constatando il diverso modo di rapportarsi al tempo tra musica di consumo e musica d'avanguardia, trova ulteriori conferme sia della funzione di occultamento del dis-ordine sociale svolta dalla prima, così come delle enormi potenzialità demistificatrici della seconda. La musica di consumo si relaziona infatti al tempo <<non attraversandolo, né sconfiggendolo, bensì abbarbicandosi ad esso come un parassita, adornandolo>>[3], laddove invece la musica moderna ottiene <<una sospensione del tempo, intesa come fine di ogni coercizione>>[4].

---

[1] A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno,* p. 160.
[2] M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo,* p. 147.
[3] Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 60.
[4] Th. W. Adorno, *Il fido maestro sostituto,* Einaudi, Torino 1969, p. 37.

2.10 – Verità

Giunti a questo punto della riflessione adorniana dovrebbe essere sufficientemente chiaro in cosa consista il carattere veritativo della musica moderna. La verità, nell'integrale prospettiva filosofica di Adorno, non può essere considerata come un dato oggettivo o fisso che si possa ambire a possedere stabilmente. Questa concezione della verità, di matrice illuministica, cela dietro di sé la falsità di tutto il complesso ideologico, scientifico-tecnico ed anche filosofico che l'ha prodotta. Per riassumere con poche parole tale falsità possiamo ricorrere ad una filastrocca tedesca, citata dallo stesso Adorno, che recita "*trink, Brüderlein, trink*" (bevi, Fratellino, bevi)[1]. Sarebbe a dire: perché lamentarsi o preoccuparsi quando per ciascuno c'è un'adeguata "ricompensa", a patto che ci si adegui a quanto è stato predisposto dalla totalità sociale?

Ma come la mettiamo, risponderebbe Adorno rinnegando Hegel, se <<il tutto è il falso>>[2]? Dobbiamo sperare ingenuamente che le cose si aggiustino da sole? Siamo così obnubilati da non capire come stiano veramente le cose? E da ultimo, se esiste la possibilità di capire, come fare per concretizzarla?

Ecco, è alla luce di simili questioni che deve essere riconsiderata la nozione di verità secondo Adorno: si tratta di un *telos*, di un'ostinata abitudine a guardare il reale da una prospettiva critica e negativa[3]. E in una simile prospettiva la musica, quella <<inesorabile>>[4] e <<sconvolta>>[5], non rappresenta un mero accessorio al servizio della riflessione filosofica o sociologica: essa rappresenta il primo passo per <<negare l'arrendevolezza in cui è stata introdotta l'arte, costretta ad una concordanza senza fratture col reale>>[6]. Spetterà poi alla filosofia spiegare e portare avanti ciò che è stato avviato dalla musica moderna. <<Il contenuto di verità delle opere d'arte – scrive Adorno - è la soluzione obiettiva dell'enigma sociale di ciascuna di esse. Esigendo la soluzione, essa rimanda al contenuto di verità. Questo lo si può raggiungere solo attraverso la riflessione filosofica. Ciò e nient'altro giustifica l'estetica. Benché nessuna opera d'arte si risolva in determinazioni razionalistiche, ciascuna per necessità del proprio carattere si volge alla ragione esplicativa>>[7].

---

[1] Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 56.
[2] Th. W. Adorno, *Minima moralia*, Einaudi, Torino 1994, p. 48.
[3] Cfr. Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino, 1970.
[4] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 120.
[5] *Ivi*, p. 122.
[6] *Ivi*, p. 112.
[7] Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, p. 172.

2.11 – Al culmine della disperazione

Sebbene le ultime considerazioni sul binomio musica-filosofia sembrino preludere ad un "superomistico" cambiamento della società del capitalismo avanzato, la riflessione di Adorno non è mai approdata ad una simile conclusione. Ciò può essere avvenuto per due motivi. In primo luogo, far sfociare il proprio discorso critico-negativo in un "manifesto d'azione" sarebbe equivalsa ad un'incoerente compromissione con le strutture dell'esistente, dato che si sarebbe facilmente prestata a strumentalizzazioni politiche[1].

In secondo luogo, Adorno non volle mai ridimensionare gli insormontabili ostacoli a cui andava incontro. Non dimentichiamo mai che il filosofo ed il compositore decisi ad intraprendere fino in fondo la strada della denuncia critica sono consegnati ad un isolamento assoluto che, a lungo andare, ne prosciuga le forze. Essi, rinnegando la funzione consolatrice riservata alla musica quanto alla filosofia nella società contemporanea, o cedono alle lusinghe materiali del sistema o ne vengono spinti ai margini nella più assoluta indifferenza generale.

In questo senso Adorno è sufficientemente chiaro quando afferma che <<nessun artista è di per sé in grado di eliminare la contraddizione fra arte svincolata e società vincolata; egli può solo contraddire questa società vincolata con l'arte svincolata, ma anche di questo si deve quasi disperare>>[2]. Così come quando rileva amaramente che <<il contenuto critico dei pensieri è smentito dal gesto del diffondersi, da sempre familiare ai professori conservatori>>[3].

Tuttavia, Adorno non arriverà mai a "sventolare bandiera bianca". Ci sembra infatti plausibile rintracciare un sottile filo rosso che lega l'*habitus* critico del pensiero ed il concetto di verità del filosofo con la speranza di un miracoloso cambiamento. Certo, si tratta di aggrapparsi ad un brandello d'utopia, ma niente può essere escluso a priori. È il caso di fornire delle prove a supporto di questa nostra interpretazione. Riguardo alla relazione tra verità e speranza Adorno scrive, quasi timidamente, che <<alla fine la speranza, come si sottrae, negandola, alla realtà, è la sola figura in cui si manifesta la verità. Senza speranza l'idea della verità sarebbe difficilmente concepibile>>[4]. Mentre sul potenziale utopico dell'arte, cioè sulla sua capacità di farsi carico

---

[1] Sull'effetto controproducente di una politicizzazione dell'arte si veda, oltre alla polemica con Benjamin di cui parleremo in seguito, il saggio *La musica con le dande* in *Dissonanze*, pp. 55-73.
[2] Th. W. *Adorno*, *Filosofia della musica moderna*, p. 105.
[3] Th. W. Adorno, *Minima moralia*, p. 109.
[4] *Ivi*, p. 108.

dell'<<inestirpabile bisogno di qualcosa di Altro>>[1] all'interno di una società non pacificata qual è quella attuale, il filosofo riconoscerà che <<l'arte sta all'irreale, al non-essente, all'altro da sé come un magnete a un campo di limatura di ferro>>[2] in quanto essa nasce sempre dal <<desiderio di produrre un mondo migliore>>[3].

Forse è per non scalfire questo desiderio che Adorno conclude la prima parte della *Filosofia della musica moderna* paragonando questa musica con cui <<nessuno vuole avere a che fare, che risuona inascoltata, senza echi>>[4] ad un <<manoscritto in una bottiglia>>[5] in grado un giorno, chissà, di arrivare nelle giuste mani.

Infine, sebbene a proposito di quest'esito utopico-fideistico pioverà un mare di critiche sulla musicologia adorniana, è necessario evidenziare come la contraddizione sia solo apparente, dato che <<nel momento in cui all'esigenza della comunicazione si chiude l'orizzonte della realizzazione razionale, si apre quello della speranza, dell'impotente attesa senza previsione>>[6].

---

[1] S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno*, p. 135.
[2] Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, p. 12.
[3] *Ivi*, p. 15.
[4] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 130.
[5] *Ibidem*.
[6] A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, p. 209.

Capitolo terzo
Stravinskij Restaurazioni

3.1 – In-autenticità

<<Stravinskij ed i suoi seguaci si sono fatti allettare dall'idea di restituire il carattere vincolante della tradizione nella musica mediante procedimenti stilistici. […] Loro intento è di metter l'accento sulla ricostruzione della musica nella sua *autenticità*, di imprimerle dall'esterno una convalida>>[1].

L'incipit della seconda parte della *Filosofia della musica moderna*, intitolata *Stravinskij e la restaurazione*, ci obbliga ad esaminare un tema ricorrente nella speculazione di Adorno: la polemica contro l'autenticità. Sebbene la matassa concettuale da sbrogliare sia anche in questo caso particolarmente densa, può venire in nostro soccorso il 99° aforisma dei *Minima moralia*, *Pietra di paragone*.

<<Tra i concetti in cui si è ritirata la morale borghese dopo la dissoluzione delle sue norme religiose spicca in primo piano il concetto di autenticità. Essa coincide con la richiesta che l'uomo sia in tutto e per tutto ciò che *è*.
[…] Ma la falsità di questo concetto è implicita nel substrato stesso dell'autenticità: nell'individuo. Proprio l'analisi spregiudicata di sé, la ricerca tenace della verità intorno a se stessi, giunge sempre di nuovo al risultato che i moti su cui si riflette non sono del tutto *autentici*. La volontà di toccare l'incondizionatamente solido, l'essere dell'essente, attraverso l'immersione nella propria individualità, anziché attraverso la conoscenza sociale della medesima, conduce proprio alla cattiva infinità, che il concetto di autenticità avrebbe invece il compito di esorcizzare.
[…] La scoperta dell'autenticità come ultimo baluardo dell'etica individualistica è infatti un riflesso della produzione industriale di massa. Solo in quanto innumerevoli beni standardizzati tendono a presentarsi, in vista del profitto, come qualcosa di unico e irripetibile, nasce come antitesi, ma secondo gli stessi criteri, l'idea del non moltiplicabile come del veramente autentico>>[2].

Volendo ridurre ai minimi termini la riflessione adorniana, potremmo dire che la riscoperta di sé stessi non può non "puzzare" di fregatura se ad offrire tale possibilità è quella stessa società da cui si vorrebbe evadere. Tuttavia, il successo della proposta dimostra che ben pochi si sono posti il minimo dubbio. Ciò vale soprattutto nel mondo dell'arte in cui s'è perso il conto di movimenti e di appassionati in grado di resistere al ritorno al primitivo. Ed anche Stravinskij, secondo Adorno, ne è stato coinvolto con

[1] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 133.
[2] Th. W. Adorno, *Minima moralia*, pp. 179-183.

<<la sua impenitente ingenuità che lo porta a considerare il far musica come un'abilità artigianale in cui si può disporre a piacimento di una qualsiasi dimensione passata del materiale>>[1].

3.2 – Pubblicità regresso

Per smontare la suggestiva idea dell'arte come mezzo per riscoprire la primitiva natura dell'umanità Adorno si serve delle principali scoperte freudiane.

<<La psicologia insegna che tra gli strati arcaici esistenti nella persona singola e il suo io, stanno mura che solo le forze esplosive più possenti riescono a demolire. La credenza che l'arcaico stia in estetica a disposizione dell'io, il quale vi si rigenererebbe è superficiale, pura fantasia promossa dal desiderio. La forza del processo storico che cristallizzò solidamente l'io si è oggettivata nell'individuo, e lo tiene unito separandolo dal mondo preistorico che esiste in lui. I moti arcaici scoperti sono incompatibili con il progresso civile. […] L'arcaico può dunque venire alla luce, senza andar soggetto a censure, solo mediante l'esplosione a cui l'io soggiace: e precisamente nello sfacelo dell'essere singolo integrale>>[2].

Com'è infatti noto, Freud immaginava la psiche umana come un campo in cui "si danno battaglia" energie e "fazioni" contrapposte. La prima è l'*Es*, da cui provengono tutti gli istinti primordiali (come l'aggressività e le pulsioni sessuali) che esigono una soddisfazione incondizionata, poiché questa parte della psiche obbedisce all'inesorabile principio del piacere. La seconda è l'*Io*, che <<è in diretto contatto col mondo esterno (la realtà). La sua funzione consiste nell'interpolare, fra la pretesa pulsionale e l'azione di soddisfacimento, l'attività di pensiero. L'Io decide in questo modo se il tentativo di raggiungere il soddisfacimento debba essere compiuto o rinviato, oppure se la pretesa avanzata dalla pulsione debba essere repressa del tutto in quanto pericolosa (è questo il principio di realtà)>>[3]. L'Io, in altri termini, è quella regione psichica che "mantiene la bussola" dei processi consci di una persona: l'unico modo per rompere questo equilibrio sono gli scompensi o disturbi mentali. Ma sottrarsi di propria volontà a quest'equilibrio è impossibile, neanche momentaneamente come prometterebbe l'arte regressiva.

---

[1] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 58
[2] *Ivi*, pp. 161-162.
[3] S. Freud, *Compendio di psicanalisi*, Boringhieri, Torino 2009, p. 79

Dopo questa parentesi psicanalitica dovrebbe essere allora più chiaro perché Adorno taccia di infantilismo e di dissociazione schizofrenica l'opera stravinskijana: essa è convinta di riproporre quanto appartiene al passato, senza rendersi conto dell'illusorietà del proprio progetto. Questa musica riscuote poi un grande successo perché dà l'impressione di soddisfare il diffuso "bisogno di irrazionalità", tipico di una società totalmente razionalizzata qual è quella moderna.

<<L'infantilismo di Stravinskij si mette artificialmente dal punto di vista della malattia mentale per rendere manifesto il mondo primitivo attuale. La costituzione della sua musica […] appare come un sistema severo, intangibile, senza che la sua pretesa metodicità sia trasparente in se stessa, razionale in forza della logica della cosa. Questo è l'*habitus* tipico del sistema delirante: così l'arcaismo diviene modernità>>[1]. Ma in realtà la sua musica, che vorrebbe semplicemente essere una riscoperta neoclassicista, celebra <<un rituale che serve a superare la freddezza del mondo. La sua opera accetta con un ghigno la sfida della follia dello spirito oggettivo: esprimendo la follia che uccide ogni espressione, essa non solo abreagisce[2] quella follia stessa, come si dice in psicologia, ma la assoggetta ancor di più alla ragione organizzante>>[3].

---

[1] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 161.

[2] L'abreazione consiste in un <<deflusso dell'emozione legata a un fatto o al ricordo di un fatto che, se non trovasse vie di sfogo, si manifesterebbe in sintomi patologici>> (U. Galimberti, *Dizionario di psicologia*, Utet, Torino 2003, p. 5.

[3] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 164.

3.3 – Soggettività

La critica adorniana non nasce, come è stato invece ipotizzato, da un'ostilità personale nei confronti del compositore russo[1]. Come abbiamo visto, con la propria interpretazione Adorno vuole invece dimostrare come l'ingenua estetica stravinskijana vada a concretizzarsi in qualcosa che ha ben poco d'ingenuo.

Riprendiamo allora il nostro discorso, proseguendo con la conseguenza più grave della musica di Stravinskij: la disintegrazione del soggetto. <<La soggettività assume in Stravinskij l'aspetto della vittima; ma la musica non si identifica con essa, bensì con l'istanza distruttrice. Mediante la liquidazione della vittima essa si priva degli obiettivi, e quindi della propria soggettività>>[2]. La musica di Stravinskij, ripetendo <<con autorità qualcosa che non esiste, prende così a gabbo l'ascoltatore. […] Questi *deve* identificarsi. E contemporaneamente l'insieme di ciò che ascolta lo rende edotto dell'immutabilità. Allora *deve* adattarsi: è questo lo schema su cui poggia l'autenticità di Stravinskij. Essa è usurpatrice>>[3].

Da simili considerazioni emerge con chiarezza quale sia l'aspetto della musica di Stravinskij che preoccupa maggiormente il filosofo: la cieca sottomissione che induce nell'ascoltatore. Sottomissione che andrà inevitabilmente ad incrementare in sede sociale la docilità e l'omologazione delle coscienze. Perciò Adorno arriverà a dire provocatoriamente che <<se è vero che il dominio totalitario non è solo imposto agli uomini dal di fuori, ma si prepara contemporaneamente in lor medesimi, allora la musica di Stravinskij offre il crittogramma delle modificazioni antropologiche che portarono su quella via>>[4].

Infine Adorno, dopo aver descritto i collegamenti essenziali tra musica, mentalità regressiva e liquidazione della soggettività, chiude questo circolo vizioso ritornandone al centro, ovvero alla distorsione moderna del concetto di autenticità. <<L'autenticità viene carpita rinnegando il polo soggettivo. Con la scelta – che ha del colpo di mano – del punto di vista del collettivo, si produce, proprio dov'è bandito l'agevole conformismo con la società individualistica, un conformismo d'altro genere e assai

---

[1] <<Tra le maggiori difficoltà in cui incappa l'interpretazione filosofica della musica vi è quella che i suoi reperti si riferiscono al contenuto oggettivo della cosa e non allo spirito soggettivo dell'autore dell'opera in questione. […] Non mi è mai venuto in mente di trattare la persona di Stravinskij come un caso patologico, di attaccarlo in qualche modo con saccenteria psicologica. […] Sarebbe gretto scambiare la forma oggettiva di un'opera d'arte con l'anima di colui che l'ha prodotta>> (Th. W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955*-65. Einaudi, Torino, 2004, p. 151).

[2] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna,* p. 139.

[3] *Ivi*, p. 193.

[4] M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Lezioni di sociologia;* Einaudi, Torino 1977, p. 127.

sinistro: quello con una società integrale e cieca, quasi con una società di castrati o di uomini senza testa>>[1]. Per tutta questa serie di motivi Adorno ci invita a "metter mano alla pistola" ogni volta che sentiamo artisti o esperti appellarsi romanticamente all'autenticità o all'immediatezza nell'arte. Non solo perché, come dice Kraus, viviamo <<in un'epoca in cui nessuno ha realmente bisogno di essere autentico>>[2], ma soprattutto perché le produzioni artistiche che non siano socialmente mediate in negativo sono rarissime, per via della pervasività della *ratio* produttiva. Anzi, suggerisce Adorno, nel caso degli artisti forse è il caso di diffidare doppiamente, visto che essi <<sono facilmente corruttibili: l'aspetto sensibile, condizione di ogni talento artistico, li attira infatti verso la vita comoda, o almeno meno difficile>>[3].

3.4 – Tempo e corporeità

Un ulteriore segnale del fatto che nella musica di Stravinskij ci sia qualcosa che non va Adorno lo desume rifacendosi nuovamente alla distinzione fra *temps espace* e *temps durée*. Come abbiamo visto, l'incontrastato dominio del tempo spazializzato, ossia del tempo reificato ed oggettivamente misurabile, era coinciso in sede musicale con una sinistra riproposizione dei ritmi delle macchine industriali. Agli ascoltatori non veniva così lasciata nessuna alternativa che non fosse quella di un'esperienza temporal-musicale piatta e priva di significato. <<Stravinskij e la sua scuola – scrive Adorno - preparano la fine del bergsonismo musicale. Il loro modo di procedere, originariamente ispirato dalla filosofia irrazionalista, si costituisce a difensore della razionalizzazione, intesa come misurabilità e computabilità. […] La sua musica si occupa di comportamenti umani che si richiamano all'ubiquità della tecnica intesa come schema dell'intero processo vitale: chi non vuole restar travolto dalle ruote, deve reagire come questa musica>>[4].

A queste considerazioni Adorno aggiunge un ulteriore rilievo a proposito di una funzione che la musica stravinskijana condividerebbe con la musica leggera e col jazz. Serravezza definisce questa funzione come <<sfogo dell'emotività repressa o liberazione della gestualità inibita>>[5]. Un simile sfogo è offerto dalla musica leggera

---

[1] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 153.
[2] K. Kraus, *Detti e contraddetti*, p. 172.
[3] Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 230.
[4] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, pp. 184-185.
[5] A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, p.177.

grazie alla riproposizione dell'ancestrale connubio tra ritmo musicale e ballo. <<Sembra che la musica, nei momenti intesi dalla coscienza popolare come "ritmo", restituisca immaginativamente al corpo una parte delle funzioni che nella realtà gli sono state sottratte dalle macchine: è una specie di sfera sostitutiva del motorismo fisico che assorbe l'energia motoria la quale, massime nei giovani, sarebbe altrimenti libera e li farebbe soffrire. In tal senso la funzione della musica oggi non è poi affatto così diversa da quella dello sport>>[1].

Ora, Adorno non ci sta certamente dicendo che *Petruška* o *Le Sacre du Printemps* provocherebbero nell'ascoltatore un irrefrenabile bisogno di danzare. Piuttosto il filosofo suggerisce questa chiave di lettura per interpretare alcuni aspetti dell'opera di Stravinskij, come l'estrema cura ai dettagli ritmico-percussivi. Stravinskij infatti <<ha trovato la propria dimora nella sonorità percussiva. Per primo ha smesso di impiegare le percussioni per illuminare la prospettiva armonica, prestando ascolto ai loro valori timbrici>>[2]. Perciò anch'egli è stato <<attirato là dove la musica diventa priva di obiettivi e stimola movimenti corporei invece di conservare un significato>>[3].

Sulla natura di questo significato che compositori ed ascoltatori non dovrebbero mai perdere di vista, Adorno sottolinea come <<da quando la musica esiste essa ha sempre incarnato la protesta, per quanto impotente, contro il mito e il destino immutabile, contro la morte stessa. […] La musica non può garantire l'esistenza dell'altro, ma essa non può comunque dispensarsi dal prometterla. La libertà è per essa una necessità immanente. Questa è la sua essenza dialettica>>[4]. Stravinskij invece, al pari di tutta la musica di consumo, <<ha negato che la musica abbia il dovere di essere libera>>. Perciò la sua è una <<musica soffocata: in virtù della sua forma temporale, la sua musica va avanti ma, d'altra parte, essa non procede perché di principio è un montaggio di elementi ripetuti. […] Essa diventa un fantasma di salvezza. […] Le opere di Stravinskij destano solo l'apparenza del procedere che viene poi delusa, oppure si piegano all'ordine del tempo, suggerendo in modo ossessivo che questo ordine non va avanti, ha abolito il tempo in sé>>[5].

---

[1] Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 61.
[2] Th. W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, p. 168
[3] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 137.
[4] Th. W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, p. 154
[5] *Ivi*, pp. 154-155.

3.5 – Stravinskij, Schönberg e l'abbandono dell'autenticità

Siamo così approdati alla fine della *Filosofia della musica moderna*. La chiusa di Adorno, così come avvenuto nella prima parte dell'opera, è nuovamente più amara che dolce. Certo, il filosofo può ancora fare affidamento sulla Scuola di Vienna per porre una <<diga alla barbarie>>[1]; tuttavia egli inizia ad avvertire dei presentimenti contrastanti, che esploderanno definitivamente nel saggio sull'*Invecchiamento della musica moderna*. Non che Adorno abbia qualcosa da rimproverare a Schönberg; anzi, il compositore austriaco è riuscito a trarre le migliori conseguenze possibili <<dalla dissoluzione di tutte le caratteristiche vincolanti della musica. […] La sua risposta è: *getta via e guadagnerai*>>[2] dato che egli s'è reso conto dell'inconciliabilità <<dell'apparenza di autenticità con lo stadio attuale della coscienza individuale>>[3] e del fatto che <<forse potrebbe essere autentica solo l'arte che si fosse liberata dall'idea stessa di autenticità, dall'idea del dover essere solo così e non diversamente>>[4]. Il problema è che, oltre Schönberg, lo scenario che si presenta agli occhi di Adorno è sconfortante: non solo perché il successo stravinskijano ha rafforzato le pretese dei sostenitori dell'autenticità, che guidano ora <<tutta la musica seria e ne definiscono sostanzialmente l'idea>>[5], ma soprattutto perché lo strapotere dell'industria culturale e della sua musica di consumo non sembra conoscere momenti di crisi o possibili cedimenti. Perciò Adorno rileva sconsolatamente che <<non c'è oggi musica che non abbia in sé qualcosa della violenza del momento storico, e che quindi non si mostri intaccata dalla decadenza dell'esperienza, dalla sostituzione della "vita" con un procedimento di adattamento economico guidato dalla violenza dominatrice dell'economia concentrata. Il tramonto della *soggettività* in musica appare, in mezzo a un'umanità che si costituisce a "cosa", a oggetto della propria organizzazione, inevitabile>>[6].

---

[1] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 115.
[2] *Ivi*, pp. 202-203.
[3] *Ivi*, p. 203.
[4] *Ivi*, p. 206.
[5] *Ivi*, p. 202.
[6] *Ivi*, p. 185 (il corsivo è nostro).

Capitolo quarto
Ado', ma che t'ha fatto il jazz?

4.1 – Da Stravinskij al jazz

Nel precedente capitolo abbiamo visto come la musica di Stravinskij si traduca in una legittimazione dello status quo sociale, ovvero fornendo un momentaneo ristoro ad individui quotidianamente assoggettati dal dominio della razionalizzazione. Questa legittimazione è poi rafforzata dalla musica di consumo, grazie ad un'altra richiesta indotta negli ascoltatori dall'industria culturale: la liberazione (apparente) della corporeità dai vincoli reificati che la incatenano durante le ore di lavoro. Perciò questi svaghi, apparentemente legittimi e spontanei, sono da Adorno condannati: essi hanno solo la parvenza delle <<reazioni soggettive, dato che sono diventati universali sotto l'inevitabile pressione della tarda società industriale>>[1].
Dunque c'è qualcosa che accomuna la musica di Stravinskij alla musica di consumo e soprattutto, a detta del filosofo, al jazz. A tal proposito Adorno scrive:

<<La relazione diretta della musica di Stravinskij col jazz, che divenne popolare nella stessa epoca, è manifesta, e arriva a particolari tecnici come la simultaneità di tempi rigidi e di accenti sincopati irregolari. Stravinskij, non a caso, ha fatto esperimenti anche con le formule del jazz. […] A differenza delle innumerevoli composizioni che, amoreggiando col jazz, credevano di venire in aiuto alla propria "vitalità", - ammesso che questa parola significhi qualcosa in musica, - Stravinskij scopre, mediante la deformazione, quanto vi è di gretto di logoro e di commerciale nella musica da ballo stabilizzatasi ormai da trent'anni>>[2].

Ci sarebbe da fare più di un appunto a questo primo rilievo adorniano sul jazz, soprattutto all'equazione jazz=musica da ballo, ma riteniamo utile analizzare meglio l'opinione di Adorno. Un saggio in cui egli si sofferma sul jazz è *Moda senza tempo. Sul jazz,* scritto nel 1953. Premessa: il filosofo, dopo quindici anni di assenza trascorsi la maggior parte negli Stati Uniti, era tornato a Francoforte nel 1949. Adorno dunque assistette da vicino alla nascita e alla diffusione del jazz. Ma forse questa prossimità fu fatale: il successo immediato del jazz nella società americana nascose alla riflessione di Adorno le potenzialità innovatrici di questa musica, portandolo ad una frettolosa quanto

[1] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna,* p. 163.
[2] *Ivi,* p. 164 n.

ingenerosa condanna.

4.2 – *Über jazz*

Definire cosa sia oggi il jazz è praticamente impossibile. Si potrebbe tentare di ricostruirne le principali confluenze musicali e culturali che si muovono sotto di esso, ma anche questa è un'operazione ad alto rischio di fallimento. Tuttavia, è opinione universalmente condivisa quella che considera il jazz come l'evoluzione più sofisticata del *Blues*, musica nata dai canti di lavoro degli schiavi africani deportati in America e che diventò in seguito il simbolo di protesta delle comunità afroamericane contro le discriminazioni razziste. Certamente Adorno non poteva restare insensibile a tali premesse, ma ciò non fu sufficiente per evitare al jazz l'accusa di standardizzazione. <<Se è certa la presenza di elementi africani nel jazz, altrettanto lo è, fin da principio, l'irreggimentazione, la riduzione a rigido schema dell'elemento irregolare, la fusione del gesto di rivolta con la disposizione alla cieca obbedienza. […] Furono proprio queste tendenze intrinseche a favorire la standardizzazione, lo sfruttamento commerciale e la pietrificazione del genere>>[1]. Dunque il jazz aveva già inscritto nel proprio DNA il cedimento alle lusinghe del successo commerciale e, di conseguenza, l'annullamento della sua stessa contestazione. Ma a quale tipo jazz si riferiva Adorno?
Nel saggio che stiamo analizzando non vi sono precisi riferimenti in tal senso (altra pecca ingiustificabile). Tuttavia se il filosofo non esita a definire il jazz come <<una musica che, con una struttura melodica armonica metrica e formale elementarissima combina lo svolgimento musicale a partire da sincopi in qualche modo irritanti che non scalfiscono però mai l'ottusa uniformità del ritmo fondamentale, né i tempi sempre identici, i quarti>>[2], possiamo individuare il suo bersaglio polemico nei gruppi e nelle orchestre della Tin Pan Alley, che spopolavano in America nei primi anni Trenta. Orchestre come quella di Gershwin per esempio, essendo nate originariamente per far ballare la gente, dovevano per forza di cose suonare brani sincopati. Al massimo il loro repertorio poteva variare con la proposta di qualche *ballad*. Ma ad ogni modo, sebbene siano queste le sue origini, il jazz diventò ben presto molto più che una semplice musica da ballo.

---

[1] Th. W. Adorno, *Moda senza tempo. Sul jazz* in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1972, p. 116.
[2] *Ivi*, p. 115.

Può testimoniarlo ad esempio, l'importanza che iniziò ad assumervi l'improvvisazione. Ma anche su di essa il giudizio di Adorno è inclemente: <<le cosiddette improvvisazioni si riducono a perifrasi delle formule fondamentali e lo schema riappare ad ogni tratto sotto il loro velo. Anche le improvvisazioni sono in gran parte regolamentate e si ripetono sempre. Tutto quel che può succedere nel jazz si aggira entro limiti così stretti come i tagli particolari dei vestiti>>[1].

Lo schema a cui il filosofo allude è la struttura convenzionale dello *standard*. Questa prevede che un brano cominci con un tema (*head*), ossia un giro melodico scandito da tutti gli strumenti, prosegua con gli assolo di ogni musicista, e si concluda con la ripetizione del tema iniziale. È vero che tempo, durata ed evoluzione armonica degli assolo sono vincolati da precisi criteri, ma ciò avviene per una serie di buoni motivi: circoscrivere e disciplinare l'esecuzione dei solisti in modo da non dare vita ad eterni sfoggi di virtuosismi; consentire a tutti i musicisti di orientarsi nel corso dell'esecuzione; evitare che uno strumento prevalga sugli altri; far sì che il brano mantenga una coerenza di fondo senza però cadere in un "bordone", perdendo quindi interesse per chi suona come per chi ascolta. Simili regole, che a prima vista potrebbero sembrare troppo limitanti, non sono niente più che delle generiche norme di "buon comportamento"; il risultato finale a cui conducono invece sarà sempre diverso e mai del tutto prevedibile.

Per non parlare poi di quanto accadde con l'evoluzione modale[2] o col *free-jazz*. Basta ascoltare l'operato di Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, Charles Mingus, Ornette Coleman per rendersi conto di come anche le sopracitate norme vennero oltrepassate per far spazio ad una straordinaria ricerca di nuove formule espressive. Certo, Adorno non poteva essere a conoscenza di tutte queste evoluzioni quando scrisse *Moda senza tempo* poiché molte di esse erano ancora in fase embrionale. Tuttavia se includiamo altri scritti successivi[3], non possiamo fare a meno di sottolineare come la critica adorniana agli aspetti tecnico-esecutivi del jazz sia rimasta colpevolmente immutata.

---

[1] *Ivi*, p. 117.

[2] <<Il jazz "modale" svincola la progressione degli accordi dalla tonalità del brano (cioè non richiede che gli accordi siano necessariamente rispondenti alle regole dell'armonia tonale, ossia costruiti per armonizzazione dei vari gradi della tonalità). Inoltre associa ad ogni accordo differenti scale "modali", ciascuna con una sua tonica, dalle molteplici e differenti sfumature, sempre in maniera indipendente e svincolata dalla tonalità>> (tratto da http://it.wikipedia.org/wiki/Jazz_modale)

[3] Cfr. Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, pp. 39-41.

4.3 – Sociologia del jazz

Prendiamo ora in considerazione gli aspetti sociologici della critica di Adorno al jazz. Parlando delle tipiche "pose" dei fan jazzistici, egli scrive:

<<i sostenitori del jazz si articolano in due gruppi distinti. Ci sono gli esperti e poi quelli che si ritengono tali (più spesso sono soltanto dei fanatici che con una terminologia già "collaudata" calano fendenti e distinguono pretenziosamente diversi stili di jazz senza essere capaci di rendere conto in concetti precisi e tecnico-musicali di quanto, a loro dire, li entusiasma). In grazia d'una simile confusione che oggi alligna dappertutto, per lo più si credono all'avanguardia. Uno dei sintomi del crollo della cultura, e non tra gli ultimi, è questo: la distinzione, per discutibile che sia, fra arte "alta", autonoma e "leggera", commerciale, non viene esaminata criticamente, ma in compenso non è neanche più percepita>>[1].

Sebbene il ragionamento sia ancora viziato da un'eccessiva generalizzazione, qui Adorno ha colto nel segno. Uno dei comportamenti più insopportabili (tanto negli ascoltatori quanto nei musicisti) di chi si professa paladino del jazz è quel senso di indiscutibile superiorità[2] rispetto a tutto il resto della musica. A prescindere dell'odierna polisemicità dello stesso concetto di "jazz" che svuota di significato simili polemiche, non si sente proprio il bisogno di simili crociati chiamati a difendere o, peggio ancora, dimostrare la superiorità del "giezzz" (come recita la loro pronuncia). Purtroppo oggi la confusione denunciata da Adorno si è ulteriormente acutizzata. Non solo perché la parola "jazz" sembra essere diventata un *passepartout* per darsi un certo tono, ma anche perché i malintesi sul suo conto regnano sovrani come, per esempio, che si tratti di una musica incomprensibile o troppo intellettuale; riservata a bohèmien-esistenzialisti; oppure "che siano di più quelli che la suonano rispetto a quelli che la ascoltano". Simili accuse sono diventate talmente ovvie da non essere appunto più percepite come tali. Perché? Forse perché è più conveniente per tutti non scalfire certe etichette che non hanno niente a che fare col fenomeno musicale. Del resto poco importa che i tanti, troppi interessi extramusicali continuino a perpetuarsi a scapito di chi, da musicista così come da ascoltatore, vorrebbe invece tributarle la giusta attenzione.

---

[1] Th. W. Adorno, *Moda senza tempo. Sul jazz* in *Prismi*, p. 122.

[22] <<Il jazz ha certamente i suoi meriti in quanto ha messo a punto una capacità tecnica, una presenza di spirito, una concentrazione altrimenti tolte di mezzo dalla musica leggera, e anche una certa capacità di differenziazione ritmica e timbrica. Ma esso va criticato nel momento in cui questa moda eterna, organizzata e moltiplicata da individui interessati, crede di potersi porre come moderna, magari come avanguardia. Tutte le forme reattive dell'epoca che sono penetrate nel jazz non vengono da esso riflettute e indotte a esprimersi in libertà, ma solo riprodotte tali e quali in devota approvazione>> (Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 41).

<<L'entusiasmo si è trasferito sulla sobrietà, le emozioni si legano ad una tecnica ostile ad ogni significato. Ci si sente al riparo entro un sistema che è tanto ben definito da non ammettere errori al suo interno e la nostalgia repressa di ciò che potrebbe esserci al di fuori si esprime in un odio intollerante ed in un atteggiamento che unisce la saputaggine dell'iniziato alla pretesa di esser liberi da ogni illusione. La trivialità trionfante, l'esser prigionieri della superficie come certezza senza dubbi, trasfigurano la difesa codarda da ogni riflessione su se medesimi. Tutte queste vecchie forme di reazione hanno recentemente perduto la loro innocenza: si propongono come filosofia e così diventano interamente maligne>>[1].

Certamente nella sua critica al jazz e alla *popular music*[2] Adorno ha sentenziato senza compiere prima i dovuti approfondimenti. Tuttavia sarebbe una ingenuità ancor più grave ignorarne la riflessione e far cadere nel dimenticatoio la validità di una riflessione come quella appena citata.

[1] *Ivi*, p. 123.
[2] Sulla quale torneremo con la critica di Middleton alla sociologia musicale adorniana.

Capitolo quinto
Music & Media: il confronto con Benjamin

5.1 – Premessa

Nei primi capitoli del nostro lavoro abbiamo registrato lo scetticismo adorniano sulla possibilità che i gusti e la *forma mentis* dell'ascoltatore medio-borghese potessero mai adeguarsi al tipo d'ascolto richiesto dalla musica moderna. Questo pessimismo di fondo non verrà mai meno alla riflessione di Adorno, e sarebbe un vano tentativo cercare degli spiragli d'apertura nei confronti delle masse. Ciò non può però sminuire il significato di alcuni cambiamenti d'atteggiamento del filosofo nei confronti degli ascoltatori e dei *mass media*. Perciò l'*intentio* di questo capitolo sarà quella di ricostruire le radici di queste oscillazioni, la maggior parte delle quali, come vedremo, prenderà le mosse dal confronto con Walter Benjamin, amico e collega di Adorno presso l'Istituto per la ricerca sociale di Francoforte.

5.2 – L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica

Nonostante Benjamin non si sia mai soffermato sulla musica, egli tocca con i suoi saggi numerosi punti nevralgici della riflessione musicologica di Adorno. <<In linea di principio – scrive Benjamin - l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta dagli uomini. […] La riproduzione tecnica dell'opera d'arte è invece qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia ad intermittenza e tuttavia con una crescente intensità>>[1]. Benjamin ritiene che la dirompenza con cui si sono affermate le tecnologie di comunicazione nel mondo dell'arte, determinando nel caso della fotografia e del cinema anche la nascita di nuove forme d'espressione, meriti un approfondimento diverso rispetto al superficiale rifiuto proposto da tanti critici ed esperti.

I nuovi mezzi di riproduzione possiedono molteplici vantaggi rispetto alla produzione "tradizionale" di un'opera. Ad esempio, grazie al disco è possibile ripetere più volte l'ascolto di un'opera, rilevando così dettagli impossibili da notare al primo ascolto. Ma la novità più importante secondo Benjamin consiste nell'aumento esponenziale della fruibilità della musica: d'ora in avanti a chi non poteva permettersi di presenziare all'esecuzione dal vivo sarà sufficiente acquistare un disco per poter accedere ugualmente al mondo della musica.

<<moltiplicando la riproduzione, la tecnica pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto. Entrambi i processi sono strettamente legati ai movimenti di massa dei nostri giorni e portano inoltre ad un violento rivolgimento che investe ciò che viene tramandato>>[2].

---

[1] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 20.
[2] *Ivi*, p. 23.

5.3 – La perdita dell'aura

Nella prospettiva benjaminiana l'accesso delle masse a ciò che una volta era riservato alle *èlites* non viene liquidato come fattore di corruzione dell'arte. Anzi, la partecipazione di tutti quegli individui a cui una volta era precluso l'accesso alla cultura reca con sé importanti fermenti sia l'arte sia per i costumi delle stesse masse[1]. Ma, ammette il filosofo, è innegabile che in questo passaggio qualcosa sia andato perduto rispetto all'arte del passato. Benjamin vi allude introducendo il concetto di *aura*, ovvero <<l'*hic et nunc* dell'opera d'arte, la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova>>[2].

Tuttavia, quella che a prima vista potrebbe sembrare una perdita irreparabile per l'arte riprodotta tecnicamente, può rivelarsi uno straordinario guadagno in termini di autonomia del fenomeno artistico. Per spiegare meglio quest'aspetto Benjamin fa una distinzione tra la funzione magico-cultuale delle prime opere d'arte ed il loro valore espositivo:

<<il modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto. Le opere d'arte più antiche sono nate al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora, riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale. In altre parole: il valore unico dell'opera d'arte *autentica* trova una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso>>[3].

Benjamin sostiene dunque che le opere d'arte nate all'interno di un contesto mistico-religioso erano vincolate da una funzione specifica: accompagnare e rafforzare il culto dei fedeli nei confronti delle divinità. Ma anche se una statua o un quadro potevano essere fruite da intere comunità di fedeli, il valore meramente estetico dell'opera d'arte restava sempre in secondo piano rispetto alla funzione cultuale che essa svolgeva. Perciò Benjamin poteva ammettere che <<di queste figurazioni il fatto che esistano è più importante del fatto che vengano viste>>[4].

Grazie alle evoluzioni storiche e ai cambiamenti valoriali ed esistenziali nelle convinzioni delle comunità umane, l'arte si è poi potuta sottrarre alla sua originaria funzione cultuale, accrescendo così la propria esponibilità. Questo cammino ha

---

[1] <<L'adeguazione della realtà alle masse e delle masse alla realtà è un processo di portata illimitata sia per il pensiero sia per l'intuizione>> (*Ivi*, p. 25).
[2] *Ivi*, p. 23.
[3] *Ivi*, p. 26.
[4] *Ivi*, p. 27

raggiunto nella modernità il suo apice, grazie appunto alla riproduzione tecnica, la quale ha definitivamente emancipato

<<l'arte dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale. L'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità. […] Ma nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica>>[1].

Quest'ultima tesi di Benjamin, convinto della possibilità di "illuminare" le masse attraverso un'arte politicizzata, determinerà il punto di maggiore distanza rispetto ad Adorno, il quale ravviserà nella speculazione benjaminiana <<un che di peculiarmente inconsapevole, d'ingenuo se si vuole. Ingenuità che a volte lo indusse a simpatizzare con tendenze di politica di potenza che, com'egli ben sapeva, avrebbero liquidato la sostanza sua propria, l'esperienza spirituale non irreggimentata>>[2].

Dal canto suo invece Benjamin risponderebbe ad Adorno dicendo che

<<la massa è una matrice dalla quale attualmente esce rinato ogni comportamento abituale nei confronti delle opere d'arte. La quantità si è ribaltata in qualità: le masse sempre più vaste dei partecipanti hanno determinato un modo diverso di partecipazione. L'osservatore non deve lasciarsi ingannare dal fatto che questa partecipazione si manifesta dapprima in forme screditate. […] La vecchia accusa secondo cui le masse cercano soltanto distrazione, mentre l'arte esige dall'osservatore il raccoglimento è un luogo comune>>[3].

---

[1] *Ivi*, p. 26.
[2] Th. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura;* p. 242.
[3] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* p. 44.

5.4 – L'ascolto strutturale

Se il confronto teorico tra Adorno e Benjamin dovesse concludersi qui potremmo dire che tra i due filosofi vi sia una divergenza assoluta: da un lato l'apocalittico Adorno che rinnega qualsiasi valore all'arte per le masse, in primis a quella impegnata politicamente; dall'altro il progressista Benjamin che considera l'arte il mezzo più forte per migliorare il contesto sociale operando sulle coscienze dei membri della comunità sociale. Ma se si evita la superficiale dicotomia "apocalittici vs integrati"[1] che, pur proponendosi di esaminare imparzialmente le tesi delle due opposte fazioni finisce sempre col prendere partito, si potranno scoprire numerosi punti di convergenza tra i due filosofi.

Il primo di questi ci viene proposto da Serravezza, il quale nota come

<<per Adorno, come per Benjamin, è essenziale che si pervenga ad un'ostensione oggettiva delle opere. Per Benjamin ciò può avvenire attraverso la demolizione della loro "aura" e l'eliminazione del contorno di suggestione rituale che le avvolge. Per Adorno, condizione per la restituzione delle opere alla loro oggettività è la rimozione delle incrostazioni ideologiche che ne offuscano il significato, incrostazioni che si lasciano tutte ricondurre, in maniera più o meno diretta, al culto feticistico dell'arte. Il tema dell'auraticità si intreccia con quello del feticismo nella misura in cui entrambi si riferiscono a fenomeni che deviano l'approccio fruitivo, allontanandolo dall'autentica oggettività dell'opera>>[2].

L'opportunità di questo rilievo diventerà ancor più chiara ricordando che per Adorno, tra i tanti modelli di ascolto da parte dell'ascoltatore, solo quello "conoscitivo", tipico dell'esperto di musica, ha le potenzialità per arrivare a comprendere la nuova musica. Su questo tipo di ascolto, definito anche come "ascolto strutturale", Adorno ritorna ne *Il fido maestro sostituto*. In questo saggio il filosofo arriverà anche a proporre un inaspettato[3] programma di condivisione di alcune "norme per l'ascolto della musica

---

[1] Alternativa resa celebre da U. Eco appunto in *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (Bompiani, Milano 2005). L'interpretazione proposta da Eco, anche se esplicitamente sbilanciata a favore di una posizione liberal-ottimistica, contiene comunque interessanti spunti di riflessione nei confronti di entrambe le scuole di pensiero: si veda in particolare *Una problematica mal posta* in *ivi*, pp. 46-51.

[2] A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, p. 188.

[3] <<Appurate talune lacune dell'interpretazione e dell'ascolto musicale di oggi – scrive Adorno nella prefazione del saggio in questione -, si è cercato di arrivare a intendere come si possa ascoltare ed eseguire rettamente la musica nuova, come si faccia ad impiegare esattamente i nuovi mezzi tecnici. Ciò non si farà procedendo sistematicamente, dall'alto, ma in rapporto diretto con le difficoltà concrete presentate dagli oggetti. […] Nella teoria stessa propugnata dall'autore sta il passaggio a una possibile prassi, ma non certo nel senso che la teoria debba adattarsi ad essa. Solo applicandola con estrema coerenza questa teoria potrà tradursi in precise indicazioni, valendosi in pari tempo di esperienze reperibili solo nella prassi.>> (Th. W. Adorno, *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della*

nuova”[1], non disdegnando neppure l’utilizzo dei nuovi mezzi tecnologici[2]. Ma procediamo con ordine. Volendo meglio definire in cosa consista l’“ascolto strutturale” Adorno scrive:

<<esser musicali – e ciò che con questa espressione è ipostatizzato come Essere è invece un divenire, un dato sostanzialmente aperto – non significa sussumere quel che si percepisce sotto un concetto a esso superiore, né solo essere in grado di indicare quale punto occupano determinati dettagli nello schema logicamente predisposto, ma significa saper “pensare con le orecchie” il dispiegarsi del fenomeno sonoro nella sua necessità. L’ideale della struttura e dell’ascolto strutturale è l’ideale del necessario dispiegarsi della musica dal singolo fenomeno al tutto, da cui soltanto esso viene poi determinato>>[3].

Attenzione però a non confondere l’ascoltatore “strutturale” con chi ha un’elevata conoscenza di nozioni musicali o è in grado di analizzare schematicamente ciò che ascolta. Simili proprietà sono senza dubbio necessarie, ma rappresentano solo le condizioni preliminari dell’ascolto strutturale. Il filosofo precisa subito che <<si possono conoscere a menadito tutte le regole della scrittura armonica rigorosa, tutte le norme del contrappunto, ed essere lo stesso incapaci di seguire spontaneamente il primo tempo dell’*Eroica*>>[4]. Questo perché nella musica, come già aveva rilevato Kierkegaard[5], non vige il dominio della razionalità, né di quella matematico-calcolante, né di quella concettuale-riflessiva.

Con ciò non ci stiamo però allineando alla romantica (e feticizzata, aggiungerebbe Adorno) definizione della musica come regno dell’irrazionale. In essa infatti regole, formule e convenzioni hanno un peso fondamentale, in quanto contribuiscono ad irreggimentare il fenomeno musicale ed a conferirgli una direzione coerente. Ma

---

musica, p. 3).

[1] Cfr. *ivi*, pp. 39-105.

[2] <<La tecnica – scrive infatti Adorno - non ha colpa come tale di quei risultati che gli ingenui, e coloro che sono rimasti inferiori ad essa nel livello della propria coscienza, credono di osservare dovunque: essa ne ha colpa solo per via della sua posizione e del suo valore sociale. Ad esempio, la standardizzazione ha la sua causa tecnica nel fatto che il prodotto ripartito tra le masse nasce da una fonte che fornisce a tutti la stessa identica cosa. Ma ciò che nasce da questo, la virtuale standardizzazione della coscienza, dipende a sua volta dal sistema nel cui ambito vengono propagati gli stimoli standardizzati, dipende dalla potenza di dominio che si cela dietro i mezzi di comunicazione, le condizioni d’ascolto e i comportamenti sedimentati di coloro che accettano tutto questo>> (*ivi*, pp. 249-250)

[3] *Ivi*, p. 33. Anche in questa proposta è ravvisabile l’influenza kierkegaardiana su Adorno, il quale scrive più avanti: <<l’esigenza di un comportamento attivo da parte dell’ascoltatore, in luogo di un atteggiamento passivamente culinario, non consiste in una partecipazione vacua quanto solerte, nella laboriosità di un cieco strimpellare: è piuttosto un’attività silenziosa, immaginativa, insomma auditiva, propria di ciò che Kierkegaard chiamava l’orecchio speculativo>> (*ivi*, p. 43).

[4] *Ivi*, p. 34.

[5] <<La musica è il demoniaco che nell’*immediatezza* sensuale ha il suo oggetto assoluto. Con ciò naturalmente non si vuol affatto dire che la musica non può esprimere altra cosa, ma che è pur questo il suo autentico oggetto>> (S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, p. 128 – il corsivo è nostro).

proprio qui sta il punto: esse vi contribuiscono, ma non possono assorbire tout-court né l'espressione del musicista (come se suonare equivalesse a fornire soltanto un'esecuzione tecnicamente corretta), né l'attenzione dell'ascoltatore (come se per ascoltare una composizione si dovesse conoscere un complesso di regole preesistenti e pre-approvate).

L'ascolto strutturale proposto da Adorno deve invece essere considerato come un processo di ricezione intrinsecamente dialettico: la relazione esistente tra una composizione e chi l'ascolta non può infatti essere descritta col modello conoscitivo scientifico-riduzionista che separa l'oggetto conosciuto dal soggetto conoscente. L'esistenza dei due poli musicali, ossia l'opera e l'ascoltatore, è resa possibile solo dalla loro concreta e dinamica relazione: <<la struttura non esiste per l'ascoltatore a priori ma è solo il risultato, e il significato dell'opera è sempre qualcosa che viene mediato *di volta in volta*>>[1]. Questo perché

<<in musica, come in ogni arte, i momenti che nel linguaggio filosofico si chiamano "sensoriali" o sensibili (*particolari*) e "categoriali" (*universali)*, si compenetrano. […] La percezione dell'immediata concretezza sensibile è funzione della percezione strutturale, dell'approfondimento del tutto, e questo è più che semplice intuizione. Il punto in cui, nella ricezione soggettiva della musica, termina l'elemento spirituale e quello sensoriale, il punto in cui l'uno si trasforma nell'altro, è casuale, dipende dalla psicologia del singolo individuo>>[2].

In sintesi, l'ascolto adeguato non corrisponde secondo Adorno ad una

<<conoscenza orientativa. Certo, esso è un procedimento del pensiero, ma non di un pensiero concettuale, e la sua forza propria si consuma assorbendo quella accumulata nella cosa e si estingue virtualmente in questa. […] È un'ideale di principî di conoscenza, i quali non riguardano però l'arte ma sono l'arte stessa in antagonismo con i principî scientifici: una conoscenza dal di dentro. […] Saper comprendere a fondo la musica significa che il soggetto è riuscito a privarsi di sé in una cosa che diviene così sua>>[3].

---

[1] Th. W. Adorno, *Il fido maestro sostituto*, p. 36 (il corsivo è nostro).
[2] *Ivi*, p. 35 (il corsivo è nostro).
[3] *Ivi*, pp. 36-37.

5.5 – L'impiego dei nuovi media

Sperando di aver sufficientemente chiarito il significato dell'ascolto strutturale proposto da Adorno a chi volesse accostarsi alla musica nuova, possiamo ora prendere in considerazione il contributo che i nuovi mezzi tecnologici potrebbero fornire a questo tipo d'ascolto. Sebbene avverta sempre il bisogno di fare un'ampia premessa per non farci abbassare la guardia nei confronti del mercato discografico e della musica generalmente proposta dalle radio[1], Adorno ritiene che

<<di fronte alla prassi dominante dell'interpretazione musicale, che da tempo ha ormai tradito le opere stanti le condizioni soffocatrici delle esecuzioni dal vivo, la premura di provvedere ad esecuzioni autentiche, fissate su nastro, è validissima. […] La possibilità di risentire quanto si vuole lo stesso pezzo su disco, e di sceglierne un brano a propria scelta, stimola un ascolto conoscitivo. […] Bisognerebbe creare una raccolta di esecuzioni autenticamente valide, raccolta che non dovrebbe avere come suo canone direttivo la perfezione tecnica ma la qualità musicale medesima, la quale è minacciata da ogni parte per via dell'inarrestabile perdita del senso della tradizione>>[2].

Certo, per realizzare questo ambizioso progetto si dovrebbero superare tanti ostacoli, come l'inesorabile legge del mercato che suggerisce alle case discografiche di andare sul sicuro, investendo su artisti e generi musicali più richiesti, e soprattutto "preparare il terreno", non abbandonando l'ascoltatore a ciò che non è ancora in grado di capire[3]. Tuttavia ciò non toglie che la radio ed i processi di registrazione abbiano tutte le potenzialità per <<opporsi all'ascolto *per passatempo*, monotono e uniforme, e in pari tempo correggere con esecuzioni modello i clichés culturali che imperano in campo musicale>>[4].

Inoltre, la possibilità che questa opposizione possa nascere proprio nel cuore dei mezzi di cui l'industria culturale si serve nelle sue dinamiche reificanti e massificanti non

---

[1] <<Come in generale la superproduzione dei beni di consumo, anche l'accumulazione quantitativa della musica tende a ciò che ci si è abituati a definire col termine di saturazione. […] I programmi radiofonici tra cui la sbadata pressione del dito compie la selezione, si equiparano alla scelta libera e insieme rigidamente regolata dei prodotti in serie al supermarket. La quantità e le caratteristiche della musica che affluisce sugli individui difficilmente ammette la spontaneità e la concentrazione, che sola potrebbe loro schiudere ciò che la cosa stessa avrebbe comunque ancora da dire al di là delle categorie del mercato>> (Th. W. Adorno, *Il fido maestro sostituto*, pp. 248-249).

[2] *Ivi*, pp. 266-267.

[3] Per ovviare a ciò Adorno propone l'estensione della pratica pedagogico-musicale del *running comment:* <<anche questo menomerebbe la purezza ideologica del fenomeno musicale, ma permetterebbe in compenso ciò che è invece impossibile separando la musica dalla spiegazione, e cioè la relazione concreta dei giudizi analitici con ciò che si ascolta in effetti. […] Il pubblico, reso attento al senso strutturale del fenomeno nel medesimo istante in cui si svolge, potrebbe rendersi conto in modo spontaneo della struttura del pezzo>> (*Ivi*, p. 277).

[4] *Ivi*, p. 271 (il corsivo è nostro).

rappresenta per Adorno un'onta, poiché <<solo la reificazione conscia di essere tale permette di prevedere una diversa possibilità>>[1].

Da questo punto di vista si può intravedere una notevole sintonia tra Adorno e Benjamin. Quest'ultimo era infatti convinto che <<la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con l'arte. Da un rapporto estremamente retrivo, si rovescia in un rapporto estremamente progressivo. Ove l'atteggiamento progressivo è contrassegnato dal fatto che il gusto del vedere e del rivedere si connette in lui immediatamente con l'atteggiamento del giudice competente>>[2]. L'unico elemento di questa riflessione che Adorno non avrebbe sottoscritto è rappresentato dalle masse e dalla risonanza politico-democratica di questo termine all'interno dell'interpretazione benjaminiana. A tal proposito non bisogna mai dimenticare che la pedagogia musicale abbozzata da Adorno ne *Il fido maestro sostituto*

<<fa appello alle attitudini intellettive del singolo; il suo proposito non è quello di modificare il comportamento del pubblico, ma quello, ben più limitato, di trasmettere certi valori da persona a persona. La portata di questo impegno pedagogico può rimuovere preconcetti individuali, ma non può in nessun caso trasformare le situazioni oggettive che rendono problematica la comprensione delle opere d'avanguardia e che favoriscono il "regresso dell'ascolto", cioè il diffondersi di un interesse feticistico per la musica>>[3].

[1] *Ivi*, p. 279.
[2] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p. 38.
[3] A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, p. 211.

5.6 – L'arte è una cosa seria

Un'altra significativa convergenza tra Adorno e Benjamin riguarda la condanna dell'asfissiante predominio nel mondo dell'arte di interessi e dinamiche mercantilistiche. Anche Benjamin guardava infatti con preoccupazione a quei fenomeni riassunti da Adorno come "feticizzazione" dell'arte e della cultura. Nel saggio dedicato al collezionista Eduard Fuchs, definito da Benjamin come un pioniere dei veri collezionisti, ossia di coloro che non si accontentano di possedere opere preziose ma si prodigano nella ricostruzione e diffusione della storia delle opere collezionate, il filosofo depreca la tendenza ad isolare le opere d'arte dal contesto storico di appartenenza, oltre che il predominio del culto dei *vip* artistici rispetto all'effettivo valore delle loro proposte. <<Il proposito di Fuchs era di restituire all'opera d'arte la sua esistenza nella società da cui era stata staccata; staccata a un punto tale che il luogo in cui egli la trovava era il mercato artistico, dove essa, ugualmente lontana da coloro che l'avevano prodotta come da coloro che erano in grado di comprenderla, continuava a vivere ridotta a mera merce. Il feticcio del mercato d'arte è oggi il nome del maestro>>[1].

Se a ciò aggiungiamo la convinzione comune ai due filosofi sulla possibilità che l'arte autonoma, per un suo èmpito strutturale, potesse promuovere <<una critica seria dei rapporti sociali>>[2], lontana anni luce dai lieto fine e dalle rappresentazioni edulcorate della realtà sfornate in continuazione dalle opere di consumo[3], avremo così fatto emergere un'altra significativa, anche se pur sempre parziale, convergenza[4]. Adorno infatti confidava nella <<funzione critica *immanente* all'arte, che questa svolge inconsapevolmente>>[5], ossia senza che essa dovesse <<assumersi il compito di far da portavoce di una classe o di una parte>>[6], come invece sosteneva Benjamin.

---

[1] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pp. 113-114.
[2] *Ivi*, p. 35.
[3] <<Fintanto che a dettare la legge è il capitale cinematografico, non si potrà in generale attribuire al cinema odierno un merito rivoluzionario che non sia quello di promuovere una critica rivoluzionaria della nozione tradizionale di arte […] poiché nulla meglio di un film può mostrare in modo più drastico come l'arte sia sfuggita al regno della *bella apparenza*, cioè a quel regno che per tanto tempo è stato considerato l'unico in cui essa potesse fiorire>> (*Ivi*, pp. 34-35).
[4] <<Il concetto di Benjamin dell'opera d'arte "auratica" – annota Adorno - concorda in gran parte con quello dell'opera compiuta, *pacificata*. L'"aura" è l'adesione perfetta e totale delle parti col tutto che costituisce l'opera. […] Ciò che deriva dall'opera d'arte "auratica" nel periodo della sua dissoluzione, dipende dal rapporto che il suo stesso sfacelo ha con la conoscenza. Se infatti questo sfacelo resta cieco e inconscio, l'opera d'arte cade nell'arte di massa. […] In quanto autocosciente, invece, l'opera d'arte diventa critica e frammentaria>> (Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 123).
[5] A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, p. 194.
[6] *Ibidem.*

5.7 – Dalla riproduzione alla produzione: la musica elettronica

Un ultimo rilievo degno di nota riguarda la convinzione di Benjamin quanto di Adorno sull'ampiezza delle innovazioni apportate dalle nuove tecnologie. Il loro ingresso nel mondo dell'arte non ha solo trasfigurato la riproduzione delle opere, ma ha anche gettato le basi per la creazione di nuovi "materiali" artistici. Perciò così come Benjamin sentirà il bisogno di dissuadere i suoi contemporanei dal considerare il cinema e la fotografia come delle riproposizioni tecnologicamente avanzate del teatro e della pittura, anche Adorno sottolineerà l'enorme differenza tra un'esecuzione ascoltata dal vivo ed un'altra fruita per mezzo di cuffie o altoparlanti. <<Solo chi intende l'opera d'arte in maniera rozzamente realistica – scrive Adorno - può restare indifferente all'interferenza del mezzo radiofonico in una sinfonia di Beethoven>>[1], dato che elementi essenziali nello sviluppo e nell'ascolto di ogni opera, come l'estensione dinamica, il volume e l'intensità dei timbri sonori, vengono irrimediabilmente distorti dalla riproduzione tecnologica, anche se di altissima fedeltà.

Tuttavia lo smarrimento di questi aspetti non prelude ad una condanna della musica riprodotta. Al filosofo basta infatti ricordare alcune caratteristiche della musica schönberghiana, come <<la brevità, la rinuncia del solito dispiegamento formale, la presenza vincolante e intensa del fatto sonoro, e ancora la rinuncia a un'armonia tradizionale e prospettica in favore del suono singolo che stia inequivocabilmente per se stesso>>[2], per ipotizzare un interessante scenario.

Adorno ritiene che i mezzi tecnologici, se sfruttati anche in sede compositiva, possano andare incontro alle esigenze delle avanguardie moderne, intervenendo, ad esempio, sulla modulazione dei suoni degli strumenti tradizionali o enfatizzando i contrasti fra gli stessi. Ma la novità che più incuriosisce il filosofo, e che lo porterà a seguire con grande interesse le evoluzioni elettroniche di Stockhausen o Cage, riguarda la possibilità di creare suoni *ex novo*. Certo, precisa subito Adorno, i compositori non devono farsi prendere troppo la mano, correndo <<dietro ai materiali messi in luce e meditando cosa possano fare d'insolito servendosene>>[3], ma questo rischio non può sminuire il valore e, soprattutto, la carica eversiva e shockante della musica elettronica.

Essa infatti non solo ha il merito <<di liberare i mezzi tecnici dalla schiavitù della mera

[1] Th. W. Adorno, *Il fido maestro sostituto*, p. 250.
[2] *Ivi*, p. 260.
[3] *Ivi*, p. 264.

riproduzione della musica>>[1], ma può anche spezzare la distrazione dell'ascoltatore per passatempo che, posto di fronte a suoni sconosciuti, si ritrova costretto a riflettere su quanto ha ascoltato. Per precisare meglio questo punto, Adorno prende in considerazione anche i metodi di ripresa cinematografica su cui si era già soffermato Benjamin:

<<Nonostante l'arretratezza dei materiali e dei contenuti estetici dettata dall'interesse del profitto, il film rimane il procedimento tecnologico più progredito perché è il più libero dal riguardo per ciò che gli viene fornito già pronto al fine di esser poi solo riprodotto dal film stesso: la produzione e la riproduzione coincidono, e si produce ciò che poi si vede sullo schermo. Così dovrebbe fare la radio, invece di imitare la sala da concerto. Il fatto che il fenomeno radiofonico sta al pelo dell'ascoltatore, che la distanza viene soppressa, costituisce il complemento alla reificazione della musica, ed esso potrebbe essere reso utile se la prassi non mantenesse una distanza costante dall'ascoltatore ma si rendesse mobile nei suoi confronti. Se questi la intendesse come qualcosa che è pensato direttamente per lui, allora bisognerebbe disporre cautamente le cose in modo da rendergli possibile un ascolto adeguato alla cosa>>[2].

Dunque con la musica elettronica, e con l'ascolto critico-conoscitivo che essa promuoverebbe, è forse possibile <<ferire a morte la falsa religione artistica dell'immediatezza: l'arte si muta, da immagine godibile, in oggetto da conoscere, e il piacere che in essa si prova diventa il piacere di guardare fermamente negli occhi questo oggetto>>[3].

---

[1] *Ivi*, p. 263.
[2] *Ivi*, pp. 273-274.
[3] *Ivi*, p. 278.

Capitolo sesto
L'invecchiamento della musica moderna

6.1 – Contestualizzazione

Per comprendere appieno l'importanza dei piccoli spiragli dischiusi da Adorno al termine del *Fido maestro sostituto* è necessario compiere qualche passo indietro nella sua produzione saggistica. Prendiamo ora in considerazione un saggio appartenente a *Dissonanze*, raccolta pubblicata nel 1956, ovvero otto anni prima rispetto al saggio esaminato nel capitolo precedente[1]. Come opportunamente ricorda Manzoni nell'introduzione alla seconda edizione italiana di *Dissonanze*,

<<l'*Invecchiamento della musica moderna* si colloca a un punto chiave dell'evoluzione filosofica del nostro autore. […] In questo saggio Adorno torna a diversi anni di distanza sui temi affrontati nella *Filosofia della musica moderna*, riesaminandoli alla luce di quella che è diventata nel frattempo l'ultima "*neue Musik*". Morti i tre principali rappresentanti della scuola viennese, si affacciava ormai da qualche anno sulla scena musicale europea una nuova "avanguardia", una corrente che, partendo dai presupposti di Schönberg e ancor più di Webern, li elaborava ulteriormente introducendo nuovi criteri costruttivi e applicando sistematicamente a tutte le dimensioni del materiale musicale i principi della dodecafonia. […] Tuttavia l'aperto appoggio dato da Adorno alla scuola viennese, in cui vedeva la manifestazione più sincera della dialettica tra musica e società, si capovolgerà in una polemica altrettanto aperta>>[2].

Unico rilievo che ci sentiamo di aggiungere alla nota introduttiva di Manzoni: i dubbi sulla tenuta dell'avanguardia espressionista dopo Schönberg erano già stati esplicitati nella *Filosofia della musica moderna*, in cui Adorno aveva previsto una possibile distorsione della dodecafonia da scongiurare ad ogni costo: << non si deve fraintendere la tecnica dodecafonica come una "tecnica di composizione": tutti i tentativi di sfruttarla come tale condurrebbero all'assurdo. Essa è paragonabile più ad una disposizione dei colori sulla tavolozza che ad un vero e proprio procedimento pittorico>>[3]. Secondo il filosofo infatti, <<la verità di tutti i *desiderata* dodecafonici sta nel loro continuo confronto con la configurazione concreta della musica in cui essi vengono impiegati. Essi fanno vedere da che cosa, non in che modo ci si deve guardare. La calamità si

[1] Cfr. S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno*, p. 164.
[2] G. Manzoni, *Introduzione* in *Dissonanze*, pp. XIV-XV.
[3] Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, pp. 63-64.

verifica non appena vengono innalzati a norme e dispensati da quel confronto>>[1]. Perciò Adorno concludeva sostenendo che <<solo nella dodecafonia la musica può imparare a restare padrona di se stessa: ma al tempo stesso lo può solo a patto di non arrendersi ad essa>>[2].

6.2 – Appropriazione indebita

Gli avvertimenti suddetti, a detta di Adorno, sono invece rimasti inascoltati, generando le premesse per l'"invecchiamento" della musica moderna. Le cause di quest'invecchiamento sono molteplici. La più importante si potrebbe definire come l'"appropriazione indebita" della dodecafonia. Secondo Adorno infatti i successori di Schönberg, ossia i compositori della cosiddetta scuola *seriale*, attratti dalla forma non convenzionale delle sue composizioni, hanno fatto propri i principi teorici dell'espressionismo musicale con una grave leggerezza di fondo. Essi infatti, credendo che la novità della musica della Scuola di Vienna consistesse solo nel <<suo aspetto insolito e sconcertante>>[3], hanno invece tralasciato ciò che rendeva questa musica <<angosciosa e sconvolta nel suo interno>>[4]: la magistrale capacità di Schönberg di trasfigurare il materiale preesistente, pervenendo così ad una forma musicale sufficientemente attrezzata per esprimere i problemi e gli orrori del suo tempo.

Dunque, ciò che non va nella nuova avanguardia non consiste nelle strutture musicali o nelle sonorità proposte dai nuovi compositori, bensì nella "spensieratezza" con cui essi ricorrono alla dodecafonia, come se si trattasse di una tecnica di composizione fra le tante: <<la tendenza generale della musica odierna non ha certo espresso un'esperienza genuina e originaria. Al contrario essa vive essenzialmente delle acquisizioni della nuova tecnica, organizzandole, corrompendole, diluendole o deformandole. […] Le sonorità usate son rimaste le stesse, ma il fatto dell'angoscia, che aveva dato vita ai suoi primi istanti, è stato rimosso>>[5].

Dietro questo oblio "di secondo grado" dell'angoscia ha inoltre operato, secondo Adorno, uno dei <<motivi antropologici fondamentali dell'invecchiamento della musica moderna: i giovani non si arrischiano più ad essere tali. L'angoscia e il dolore sono

---

[1] *Ivi*, p. 70.
[2] *Ivi*, p. 114.
[3] Th. W. Adorno, *Invecchiamento della musica moderna* in *Dissonanze*, p. 157.
[4] *Ibidem.*
[5] *Ivi*, pp. 159-160.

cresciuti fino all'estremo, e l'anima del singolo non riesce più a soggiogarli>>[1]. Essendo così sopraffatti da qualcosa che non riescono né a gestire né ad esprimere adeguatamente, sia per loro carenze individuali, sia per l'anacronisticità dell'educazione musicale ricevuta[2], i nuovi compositori cercano un sicuro rifugio nelle forme musicali di chi li ha immediatamente preceduti, senza capirne pienamente il significato e la dialettica interna. Ma così facendo gli epigoni di Schönberg, Webern e Berg hanno dato vita ad una situazione paradossale. La loro musica, pur essendo "all'avanguardia" ed impeccabile dal punto di vista esecutivo-formale, è espressione di un'<<unione estremamente singolare di settarismo e accademismo>>[3] poiché è pacificata al suo interno e statica all'esterno, fine a sé stessa ed incapace di scandalizzare nessuno[4]. In poche parole, questa "nuova" musica è vecchia perché incarna l'esatto opposto della musica di cui si avrebbe bisogno oggi. Musica che, quando accetta <<inconsciamente l'eliminazione dell'angoscia, si riduce a puro giuoco perché è diventata troppo debole per essere il contrario, desistendo dalla verità e perdendo così il suo unico diritto all'esistenza>>[5].

Non a caso l'immediata conseguenza dell'invecchiamento della musica moderna è stata la sua fagocitazione nell'*establishment* industrial-culturale. Finalmente s'è potuto incasellare la musica d'avanguardia tra le tante "opposizioni autorizzate" dal sistema, in quanto dell'originario radicalismo che l'aveva immunizzata dalla banalità della musica di consumo, è rimasta soltanto l'ombra.

---

[1] *Ivi*, p. 172.

[2] <<L'insegnamento della composizione, massimo nei conservatori, è rimasto sostanzialmente al livello della musica tonale della tradizione, e non fornisce certo allo studente delle norme tecniche severe per giudicare la musica moderna. […] Molti dei cosiddetti musicisti "di professione" non hanno seguito l'evoluzione tecnica e non possono insegnare ad altri ciò che è rimasto estraneo a loro stessi, la tradizione precedente della musica tonale è talmente logora che non fa quasi nessuna presa sui giovani. C'è ragione di sospettare che chi non sa superare le difficoltà della nuova tecnica non sia nemmeno padrone dell'antica.>> (*ivi*, p. 181).

[3] *Ivi*, p. 164.

[4] <<Gli attuali seguaci di Schönberg hanno provocato un corto circuito. Essi vogliono scordare di proposito il senso musicale e il modo di articolarlo, e credono che basti mettere insieme i suoni per fare una composizione: invece così facendo le hanno tolto tutto ciò che ne avrebbe appunto potuto fare una "composizione". Ne risulta una negazione astratta, e questi compositori intraprendono un viaggio altrettanto lieto quanto inutile, in cui non avviene assolutamente nulla nonostante la complicatezza delle figurazioni musicali: si comprende allora perché essi possano sfornare disinvoltamente una partitura dopo l'altra>> (*ivi*, p. 166).

[5] *Ivi*, p. 160.

<<Invecchiamento della musica moderna non significa altro che la gratuità di un radicalismo che si manifesta nel livellamento e nella neutralizzazione del suo materiale, e che non costa più nulla. Non costa più nulla spiritualmente, in quanto, impiegando gli stessi accordi senza la precauzione con cui venivano scritti e goduti allora, si toglie loro anche ogni sostanza, capacità espressiva e relazione col soggetto; e materialmente, dal momento che nessuno oggi più si scandalizza della dodecafonia. Messa in mostra in ogni festival della musica, essa è tollerata come affare privato di un gruppo di specialisti e viene lasciata agli esperti. Nessuno la contrasta e nessuno del resto vi scorge un riflesso di se stesso o qualche pretesa vincolatrice di verità>>[1].

6.3 – La tecnica ed il silenzio

Al di là della, comunque rilevante, polemica tra Adorno e le nuove avanguardie, il saggio l'*Invecchiamento della musica moderna* è rilevante perché contiene anche un ampio excursus a proposito della relazione tra musica e tecnica compositiva. Si tratta di una questione su cui Adorno, come sua prassi, tornerà a più riprese, rettificando o correggendo quanto detto in precedenza.

Constatato l'attuale <<desiderio di razionalizzazione integrale che prima d'ora non aveva avuto precedenti nella musica>>[2], il filosofo non esita a definire arbitraria e sproporzionata questa "legislazione tecnico-matematica" imposta dai compositori contemporanei. Questa ha infatti dissolto la tensione dialettica che pulsava nella musica moderna, smarrendo l'<<unica cosa che importa veramente dal punto di vista artistico, l'effettivo decorso musicale>>[3]. La maggior parte dei compositori contemporanei è stata dunque accecata dal culto dell'esattezza formale, non riuscendo così ad accorgersi che <<a forza di premeditare non si medita più a sufficienza>>[4] sul valore della musica contemporanea e sulla sua effettiva legittimità. Questo dubbio adorniano, pur essendo parzialmente mitigato dall'utopica speranza in una musica ed in un'arte radicalmente diverse, sarà comunque persistente in tutta la riflessione del filosofo. Esso compare anche nel saggio l'*Invecchiamento della musica moderna*, in cui il filosofo ritiene che:

---

[1] *Ivi*, p. 164.
[2] *Ivi*, p. 167.
[3] *Ivi*, p. 168.
[4] *Ivi*, p. 167.

<<non c'è oggi nessuna sonorità che possa facilmente elevare la pretesa di non essere mai stata udita. […] Forse è stato raggiunto il limite assoluto dello spazio sonoro storico della musica occidentale, ed ogni pensabile evento sonoro singolo fa l'effetto che sia già previsto e preordinato in partenza, mentre finora non c'è segno di vita di un impulso veramente forte che possa incrinare questo spazio sonoro, e neppure si profila la capacità di ascoltare con spontaneità al di fuori di quello spazio>>[1].

Ma come si è potuti pervenire ad una simile stagnazione musicale? Secondo Adorno è questa la conseguenza più grave della separazione dell'arte, spacciata come un suo innalzamento o divinizzazione (*l'art pour l'art*), rispetto al terreno storico-sociale in cui essa, volente o nolente[2], affonda le radici:

<<l'emancipazione delle categorie formali e dalle strutture del materiale musicale prestabilito presupponeva che determinati valori timbrici e determinati elementi del materiale significassero già qualcosa in sé stessi. […] Ne derivò una fede superstiziosa in presunti elementi originari che in verità sono prodotti della storia e sono storici nella loro stessa costituzione. Anche la mentalità artistica radicale non si è mai del tutto liberata da questa superstizione, trasformandosi facilmente in un artigianato industriale>>[3].

In questo modo la musica contemporanea s'è inflitta una duplice condanna: in primo luogo è diventata espressione di un vuoto tecnicismo (<<lo scopo per cui vengono incomodati gli elementi tecnici nell'arte non può portare ad un loro predominio, dato che essi servono solo a costituire integralmente e con trasparenza un nesso di significato. Dove questa trasparenza non fa tralucere nulla, dove essa non è un semplice mezzo del contenuto artistico ma scopo in se stessa, perde il diritto di esistere>>[4]). In secondo luogo essa s'è resa impotente rispetto alle sofferenze del mondo che la circonda. A questo punto la musica contemporanea si ritrova di fronte ad un bivio: "tirare a campare", correndo il rischio concreto di smarrire la propria *raison d'être*, o fare "harakiri", ossia ammutolirsi per evitare di essere coinvolta nella barbarie generale. Vediamo allora in che modo Adorno affronta questo perentorio *aut-aut* nella conclusione dell'*Invecchiamento della musica moderna* o se è invece possibile intravedere una qualche uscita di emergenza.

---

[1] *Ivi*, p. 171.
[2] A tal proposito Adorno dichiara sibillinamente che <<la mediazione delle due sfere della musica e della società non è sempre trasparente. Oltre a influenzare dall'esterno e a controllare gli artisti – fenomeno che non si può certo mettere in dubbio – la società produce anche le individualità e le forme proprie della sua essenza o della sua inessenza>> (*ivi*, p. 183).
[3] *Ivi*, p. 169.
[4] *Ivi*, p. 175.

<<L'attuale paralisi delle forze musicali rispecchia la paralisi di qualunque iniziativa libera in un mondo amministrato, come il nostro, che nulla tollera al di fuori di sé a meno di integrarlo come fenomeno di opposizione autorizzata. Rendersi conto crudamente di tutto questo significa tentare la possibilità di una soluzione migliore: anche se è assai dubbio che questo possa giovare. Il terreno stesso della musica, come pure di ogni altra arte, e la possibilità di intendere con serietà i fatti estetici, vacillano. Dopo la catastrofe, l'arte vegeta come certe case di città risparmiate per caso dalle bombe o rappezzate empiricamente alla bell'e meglio. Nessuno ci crede più; lo spirito ha la spina dorsale rotta e non rendersene conto, comportandosi come se nulla fosse accaduto, significa voler strisciare al suolo invece di procedere fermamente in avanti. Solo le opere che nella loro intime complessione si commisurano alla più avanzata esperienza dell'orrore sono oggi autentiche; e se non ci si chiama Schönberg o Picasso ben difficilmente si può sperare di averne la forza. Resta però ancora da chiedersi se anche gli artisti responsabili, che preferirebbero rinunziare all'arte piuttosto che metterla al servizio della realtà attuale, non incarnino a loro volta una forma camuffata di adattamento: e precisamente di adattamento allo spirito, oggi già universale, di una prassi che si dà pace della condizione esistente senza cercare di andar oltre. Oggi tutta l'arte ha una cattiva coscienza e, se non vuol farsi mettere nel sacco, è necessario che l'abbia. Ma eliminarla sarebbe un errore, poiché il mondo è tuttora in balía della contraddizione tra ciò che è la realtà e ciò che è vero, tra il modo in cui è organizzata la vita e la *humanitas:* e proprio questo ha bisogno dell'arte come di un correttivo. Ciò che è un'esigenza oggettiva e in fondo anche sociale è consegnato in un isolamento senza speranza: ma solo chi non se ne spaventa riacquisterà la forza di opporre resistenza in sede artistica. Solo se qualcuno fosse pronto ad intraprendere da solo la lotta, senza sostenersi con la fallace illusione di qualsivoglia necessità o legge, solo a costui verrà forse concesso più che il riflesso di un inerme isolamento>>[1].

6.4 – Che fare?

Per Adorno dunque non possiamo rinunciare alla musica e all'arte: si tratterebbe di un grave errore che ci renderebbe anche complici dei loro "aggressori". Tuttavia questa consapevolezza non lo indurrà a compiere il passo successivo, elaborare un "piano d'azione" per andare incontro a questo bisogno di una musica ed un'arte diverse. Questo per tanti motivi a cui abbiamo già accennato in precedenza: la diffidenza del filosofo nei confronti di qualsiasi programma d'impegno collettivo o movimento politico, tutti sinonimi per Adorno di falsità ideologica; l'insormontabilità degli ostacoli che impediscono al singolo individuo di poter reagire senza andare a sbattere contro il totalitarismo delle istanze collettive e razionalizzanti cementificatesi nella società contemporanea; il predominio nell'arte del feticismo industrial-culturale e del disimpegno teorico-conoscitivo, quest'ultimo visto anche come simbolo di "autenticità" e genuinità artistica.

[1] *Ivi*, pp. 185-186.

Per tutti questi motivi il pessimismo è la nota fondamentale di tutta la filosofia di Adorno. Il quale, nella prefazione alla seconda edizione di *Dissonanze*, così puntualizza: <<i sintomi alla cui radice l'autore intende risalire in questi saggi sono profondamente radicati nel processo sociale: non ci si illuda però che la semplice penetrazione teorica da parte di un singolo o addirittura la presentazione di programmi positivi possa apportare modifiche decisive. Non sarà tuttavia vana la riflessione che nasce quando il pensiero si pone senza riguardi e senza timore di fronte a tutto ciò che lo sgomenta>>[1].

Ma a questo punto il sospetto di essersi cacciati in un vicolo cieco è più che fondato. Sorge in particolare una domanda: cosa fare se neanche la riflessione o l'autocritica del singolo compositore non è sufficiente per <<spezzare l'incombente feticismo del grezzo materiale>>[2]? Che il problema non risieda ancora più a monte, ovvero è nel materiale, nella totalità di quelle forme d'espressione a cui diamo il nome "musica"?

Si tratta di domande particolarmente velenose a cui Adorno cercherà di trovare un antidoto nelle sue ultime opere come come *Parva aesthetica*, *Impromptus* e l'incompiuta *Teoria estetica*, sulle quali ci soffermeremo a breve. Ma prima è necessario aggiungere l'ultimo capitolo del controverso rapporto tra il filosofo e le avanguardie musicali contemporanee, relativo al saggio *Vers une musique informelle*.

---

[1] Th. W. Adorno, *Prefazione* in *Dissonanze*, p. 5.
[2] *Ibidem*.

Capitolo settimo
Un'informalità

7.1 – *Ricominciamo*

La disamina tracciata da Adorno sull'avanguardia post-schönberghiana, al pari della maggior parte delle sue prese posizione, suscitò notevoli reazioni. I primi a reagire furono i detrattori del serialismo, fraintendendo però il senso dell'*Invecchiamento della musica moderna.* Essi infatti si compiacquero del fatto che anche un "acerrimo nemico" come Adorno si fosse reso conto della decadente parabola della musica moderna[1]. Non si fece attendere nemmeno la reazione dei diretti destinatari della critica adorniana: i "serialisti" ritenevano invece che ad essere invecchiata era l'interpretazione musicale di Adorno, ormai incapace di analizzare obiettivamente qualsiasi proposta che si proponesse di andare oltre Schönberg.

Se la replica alle forzature interpretative dei primi non costerà ad Adorno molta fatica, in quanto l'intenzione che lo aveva indotto a scrivere l'*Invecchiamento della musica moderna* non era quello di <<indebolire l'esigenza della costruzione musicale d'avanguardia quanto portarla fino a meditare su se stessa>>[2], le reazioni pratiche, ossia alcune composizioni dei membri della Scuola di Darmstadt, saranno invece tali da richiedere al filosofo una contro-risposta ben più approfondita. Adorno infatti ammetterà di essere stato colpito da <<opere come *Zeitmasse, Gruppen, Kontakte, Carrè* di Stockhausen, come *Le marteau sans maître,* la Seconda e Terza Sonata per pianoforte nonché le *Sonatine* per flauto di Boulez. Ed anche dopo aver ascoltato la registrazione di Colonia del Concerto per pianoforte di Cage, posso dire di essere rimasto impressionato, sebbene non mi azzardi a precisare tale impressione>>[3]. Una simile, anche se non precisata, impressione indurrà Adorno a cercare una via comune da intraprendere assieme ai suddetti compositori, poiché tanto <<al pensiero teorico sulla musica, quanto alla musica stessa spetta oggi un bisogno impellente di autoriflessione>>[4].

---

[1] È il caso, ad esempio, di quanto sostenuto da Lukács ne *Il significato attuale del realismo critico,* Einaudi, Torino, 1957.
[2] Th. W. Adorno, *Prefazione* in *Dissonanze,* p. 5.
[3] Th. W. Adorno, *Vers une musique informelle,* in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965,* p. 236.
[4] *Ivi,* p. 237.

A detta di Adorno, il primo nodo da risolvere per poter ipotizzare una musica "informale" consiste nel fatto che oggi la musica <<sembra mirare a una percezione fondamentalmente diversa. L'ascolto tradizionale decorre in modo che la musica si dispieghi, in conformità all'ordine del tempo, dalle parti alla totalità. Questo dispiegamento, cioè il rapporto dei contenuti musicali che si susseguono nel tempo con il puro decorso del tempo, è diventato problematico e si pone nella composizione stessa come un compito da ponderare e risolvere>>[1]. Forse il mancato riconoscimento di questo aspetto all'epoca del suo primo incontro con la musica seriale determinò la condanna di quest'ultima da parte di Adorno. Tuttavia il filosofo, furbescamente, non fornisce delucidazioni a tal proposito, ad eccezione di una curiosa ammissione del proprio "narcisismo" musicale[2].

Ad ogni modo, il concetto di musica informale delineato da Adorno sembra molto vicino ad un processo ancora in *nuce*, piuttosto che ad un programma compiuto e quindi in grado di portare avanti il lavoro di Schönberg:

<<per musica seriale intendo una musica che ha rifiutato tutte le forme che le stavano di fronte esternamente, astrattamente e rigidamente; una musica che, perfettamente libera da ciò che le viene imposto eteronomamente e le è estraneo, si costituisce con oggettiva cogenza nel fenomeno e non in leggi di facciata. […] Se la musica informale rinuncia a forme astratte, alla cattiva universalità delle categorie interne alla composizione, allora le categorie universali ritornano nel cuore della particolarizzazione facendola risplendere>>[3].

Quali sono queste "forme astratte" a cui allude Adorno? E perché risulta cosi problematico un loro superamento? Simili domande già avevano trovato risposta nella *Filosofia della musica moderna*: non è dunque un caso che Adorno, per meglio illuminare la via da intraprendere *vers une musique informelle*, senta il bisogno di tornare a parlare di Schönberg.

---

[1] *Ivi*, p. 236.
[2] Cfr. *ivi*, p. 235.
[3] *Ivi*, p. 238.

7.2 – L'eredità di Schönberg ed il serialismo integrale

Il significato di questo ritorno a Schönberg viene subito precisato da Adorno. Con esso il filosofo non intende proporre un'impossibile restaurazione della dodecafonia "classica", bensì sottolineare la necessità di riappropriarsi di quella sfrontatezza compositiva che si muoveva alle spalle di opere come *Erwartung* e *Die glückliche Hand*. <<Una *musique informelle* – scrive Adorno - dovrebbe di nuovo esporsi all'idea di una libertà senza revisioni e concessioni – ma non come ripresa dello stile del 1910. Non si può continuare indefessamente a comporre come si faceva nelle più ardite opere di quell'epoca, l'epoca più produttiva di Schönberg>>[1]. Vediamo meglio in cosa consiste la lezione di cui la nuova avanguardia dovrebbe far tesoro dal confronto con l'espressionismo musicale.

Come abbiamo già detto a proposito della *Filosofia della musica moderna*, quella del compositore moderno non è una posizione invidiabile. Egli, ben lontano dal poter dare libero sfogo alla sua immaginazione musicale, è costretto a partire da un materiale cristallizzatosi in forme inviolabili (pensiamo ai principi della tonalità, dell'unità ritmico-metrica o a tutte le convenzioni legate alle particolari forme tematiche), per produrre però qualcosa di diverso rispetto alla tradizione. Il materiale che lo incalza, infatti "richiede" di essere sviluppato, ossia condotto a nuovi significati storico-musicali. Adorno, per riassumere questo sottosuolo aporetico della musica moderna, si esprime con questi termini:

<<da un lato, quanto più le fabbricazioni strutturali sollevano nella loro forma la pretesa di essere necessarie, tanto più esse si consegnano al momento contingente ed esteriore al soggetto; dall'altro lato, il soggetto che cerca di svincolarsi da questa morsa scade in un arbitrio il cui carattere effimero traspare persino dinnanzi a regole puramente fabbricate. È quasi inevitabile che la sua presunta libertà si trovi rigettata su ciò di cui voleva sbarazzarsi il movimento della nuova musica nella sua interezza. […] Il compito strategico di una musica informale dunque sarebbe di uscire da questa *impasse*>>[2].

Ma quest'impasse contro cui deve confrontarsi la musica informale non è una novità. Anche Schönberg, infatti, è stato costretto a misurarvisi, riuscendo a "cavarsela" con una magistrale oscillazione <<tra gli estremi del totalmente tematico e dell'atematico; egli con una grandiosa innervazione delle opere non ha cercato un equilibrio tra questi due momenti, bensì li ha tenuti in netta opposizione. […] La concezione

[1] *Ivi*, 240.
[2] *Ivi*, pp. 241-242.

schönberghiana di una totalità realmente costruita da cima a fondo si incrocia con l'impulso opposto; il compositore si ribella contro la legge che lui stesso si è imposto, forse proprio perché è imposta, e vorrebbe lasciarsi totalmente andare>>[1].

Ora, riproporre la stessa soluzione sarebbe non solo un'operazione inutile, ma anche impossibile perché, nel frattempo, tanto sul materiale musicale quanto sulla realtà sociale hanno operato profondi cambiamenti. Perciò i serialisti hanno tentato di risolvere questa difficile situazione con un'idea certamente affascinante ma non meno problematica. Lavorando schematicamente sulle modulazioni e sui contrasti a tutti i livelli che rendono musicale un suono, ovvero altezza, timbro, durata e dinamica, essi hanno cercato di liberare del tutto la fase della composizione dalle difficoltà legate all'arbitrarietà delle scelte del compositore. Il senso di una simile operazione sarebbe quello di portare alla nascita di una musica in grado di svilupparsi da sé in maniera "matematica": il compositore, potendo lavorare al livello di combinazioni e contrasti seriali, non dovrebbe più tener conto di qualsiasi forma o convenzione del passato, oltre che dei suoi stessi "gusti" personali.

Proprio a questo punto iniziano le rimostranze adorniane. Scrive infatti il filosofo:

<<è vero che la musica seriale e postseriale rappresenta l'irreversibile superamento dell'ideale espressivo. Tuttavia bisogna ben guardarsi dall'interpretare questo disagio nei confronti dell'espressione come svolta verso un ideale positivo di un cosmo musicale, in cui i soggetti che si esprimono sono superati a tal punto che l'espressione dell'individuo isolato perde valore e diventa superflua. […] Essa costituisce certamente la risposta al fatto che la storia recente, il depotenziamento del singolo fino alla minaccia di una catastrofe totale, ha ricoperto l'espressione immediata della soggettività con uno strato di vanità, apparenza e ideologia. Ma il soggetto, comportandosi come fosse il creatore del mondo o il fondamento cosmico, è *fake*; è pura messa in scena di uno che alza la testa e si dà delle arie, mentre in realtà nulla dipende da lui>>[2].

Con una simile strigliata, Adorno voleva far capire ai serialisti che dalla dialettica musicale delineata dai due poli dell'individuo-compositore e del materiale[3] non si può uscire, almeno fino a quando si miri in musica <<all'articolazione e non ci si voglia accontentare di agglomerati sonori>>[4]. Ma quello di Adorno più che uno stroncamento fine a se stesso è un invito rivolto ai fautori della musica informale affinché continuino

---

[1] *Ivi*, pp. 242-243.
[2] *Ivi*, pp. 243-244.
[3] La cui definizione viene ripresa e ampliata da Adorno con questi termini: <<il materiale non può essere inteso che come ciò con cui opera e lavora il compositore. Ma questo non è altro che lo stato delle forze produttive di una certa epoca, oggettivato e riflesso criticamente, che i compositori si trovano di volta in volta di fronte>> (*ivi*, p. 244).
[4] *Ivi*, p. 245.

nella loro ricerca, prendendo in considerazione altre strade. Adorno infatti si dice convinto del fatto che <<non si tratta di restaurare le vecchie categorie, ma di sviluppare i loro equivalenti in conformità al nuovo materiale; questo per realizzare con chiarezza ciò che quelle categorie realizzavano in modo irrazionale nel vecchio materiale, rischiando dunque di diventare insufficienti>>[1].

Il materiale musicale non deve infatti essere frainteso come <<una sostanza statica>>[2] di fronte al quale il compositore contemporaneo debba inchinarsi ossequioso o addirittura paralizzarsi. È questo un concetto essenziale per la comprensione della filosofia della musica di Adorno il quale, supportato da figure storiche come Schönberg e, come vedremo in seguito, Beethoven, può sostenere che <<il materiale viene a sua volta modificato dalla composizione. Ogni composizione riuscita in cui è stato impiegato restituisce il materiale con la freschezza di una novità. Il segreto della composizione è la forza che trasforma il materiale nel processo di crescente adeguamento>>[3].

7.3 – Del rapporto tra normatività e libertà

Proseguendo nella sua interpretazione del serialismo integrale, Adorno individua un filo che lega questa avanguardia a quella espressionista. Questo filo ha un nome e un cognome: Anton Webern. Le sue ultime opere diventarono infatti qualcosa di più che un modello d'ispirazione per i partecipanti ai *Corsi estivi di composizione per la nuova musica* tenuti a Darmstadt a cui partecipavano, oltre ai già citati Stockhausen e Boulez, altre importanti figure come Varèse, Ligeti e Nono. Webern infatti, nell'ultima fase della sua attività apportò importanti integrazioni ai principi dodecafonici: egli fu il primo, a detta di Adorno, a porre <<l'esigenza di produrre il massimo possibile dei nessi musicali. […] Egli razionalizzò e sistematizzò così tendenze che in Schönberg nascono essenzialmente dal bisogno di espressione, apparendo in modo spontaneo e per così dire irrazionale>>[4].

---

[1] *Ibidem.*
[2] *Ivi,* p. 246.
[3] *Ibidem.*
[4] *Ivi,* 251.

Tuttavia la razionalizzazione weberniana non condusse a risultati degni di nota; anzi, a tal proposito Adorno non nasconde una certa delusione. Sebbene l'intenzione di Webern fosse stata <<eliminare i residui casuali che permanevano sia nella libera atonalità che nella dodecafonia, l'addensamento delle relazioni e la tensione dei mezzi musicali non determinò necessariamente più densità e tensione nel risultato musicale, nella composizione stessa>>[1]. Il perché di questo parziale fallimento è spiegato dal filosofo in questo modo:

<<mezzi e risultato sono due entità disparate. […] La quantità di nessi da istituire dipende dal carattere dell'opera, da che cosa si sta componendo, dalla semplicità o complessità dei pensieri che si vogliono rappresentare compositivamente. La totalità dei nessi in quanto tale, la ricchezza o assenza di relazioni, non costituisce un momento necessario del contenuto di verità delle opere; essa non ha valore in sé e non garantisce automaticamente il senso musicale. […] Non si può padroneggiare l'antinomia di libertà e normatività trasferendo quest'ultima a livello di semplice metodo ed emulando, senza riguardo alla sostanza, ciò che una volta si chiamava legge>>[2].

Adorno prende quindi spunto dal tentativo di Webern per inoltrarsi in un altro excursus estetico-musicale: il bisogno di tanti musicisti di seguire un ordine o delle regole prestabilite. Il filosofo si interroga così

<<sul perché gli uomini, appena giunti in un campo aperto, diffondono la sensazione che si debba restituire l'ordine. […] Non vi è movimento artistico che si sia sottratto al meccanismo delle imposizioni. Nell'eterno ritorno del bisogno di ordine orientato su schemi io vedo un sintomo di persistente debolezza e non un attestato di verità. Interiorizzano la costrizione sociale che pesa su di loro, operando in quello che dovrebbe essere il regno della libertà, cioè nel mondo della produzione artistica; addirittura scambiano questa costrizione per vocazione naturale dell'arte. Non esiste conciliazione tra le leggi immanenti, provenienti dal mondo della libertà e trasparenti in sé, e il capitolare di fronte all'ordine ingiunto. La contraddizione tra il potere dell'ordine e l'impotenza degli uomini distoglie questi ultimi dalla propria nostalgia di cui potrebbe farsi garante l'arte. Nonostante i tormenti della vita reale e spirituale essi in fondo non desiderano affatto che le cose cambino; continuano a riprodurre i momenti di autoritarismo, anche in se stessi, nella convinzione che nulla sia possibile senza convenzioni, anche se si è riconosciuta la loro perdita di normatività e la struttura sociale non è più in grado di ricostruirla. Questo è l'oscuro segreto dell'ideale classico, è il vero formalismo>>[3].

---

[1] *Ivi*, p. 252.
[2] *Ivi*, pp. 252-253.
[3] *Ivi*, pp. 253-254.
Impressionante è a tal proposito la convergenza dell'interpretazione socio-antropologica adorniana con quella di Carlo Michelstaedter, di cui molto probabilmente Adorno non era a conoscenza. Tuttavia il giovane filosofo italiano nella sua unica opera, *La persuasione e la rettorica*, scriveva: <<la rettorica organizzata a sistema, nutrita dal costante sforzo dei secoli – fiorisce al sole, porta i suoi frutti e benefica i suoi fedeli. – Ed altri ne porterà in futuro. Il νεικός avrà preso l'apparenza della φιλία quando ognuno,

Una simile riflessione deve essere debitamente precisata, se non si vuole inciampare in un altro luogo comune da sempre incombente sull'arte. Alludiamo al connubio di "genio e follia" portato avanti da chi, confidando nel luogo comune dell'arte come regno dell'irrazionalità, dichiara superflua qualsiasi riflessione su di essa. Perciò Adorno aggiunge subito: <<la musica ha indubbiamente bisogno di forze organizzative, se non vuole finire nel caos. Ma la paura del caos viene sopravvalutata in campo musicale non meno che nella psicologia sociale. […] Ci si comporta come se l'ordine dovesse essere imposto alla libertà e quest'ultima avesse bisogno di un freno; invece la libertà dovrebbe organizzare se stessa in modo da non dovere più ubbidire a una regola che, essendole eteronoma, mutila ciò che si vuole formare liberamente>>[1].

Tornando dunque ai *desiderata* di cui la musica informale dovrebbe farsi carico, Adorno deduce che

<<sul piano del soggetto compositivo la musica informale dovrebbe essere una musica che, anziché farsi mettere le dande dalla paura, se ne libera riflettendola e irradiandola. Saprebbe distinguere tra il caos, che non ha mai portato da nessuna parte, e la cattiva coscienza della libertà di cui si alimenta l'illibertà. Neppure l'idea di musica informale può fare *tabula rasa* di concetti come quello di logica o persino di causalità; tali concetti intervengono nell'opera d'arte non letteralmente, bensì in forma modificata>>[2].

---

socialmente ammaestrato, volendo per sé vorrà per la società, che la sua negazione degli altri sarà affermazione della vita sociale. - Così ogni atto dell'uomo sarà la rettorica in azione, che oscuro per lui stesso gli darà quanto gli serva>> (C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica,* Adelphi, Milano 1986, pp. 172-173).

Infine, Michelstaedter conclude amaramente: <<prima di giungere al regno del silenzio ogni parola sarà un "ornamento dell'oscurità": un'apparenza assoluta, un'efficacia immediata d'una parola che non avrà più contenuto che il minimo oscuro istinto di vita. Tutte le parole saranno termini tecnici quando l'oscurità sarà per tutti allo stesso modo velata, essendo tutti gli uomini allo stesso modo addomesticati. Gli uomini parleranno ma ουδεν ληχόυσιν, "non diranno nulla". […] Temo che essi siano sì bene incamminati, che non verrà loro mai il capriccio di uscir da questa tranquilla e serena minor età>> (*ivi,* p. 189).

[1] Th. W. Adorno, *Vers une musique informelle* in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65,* p. 254.

[2] *Ivi,* pp. 254-255.

7.4 – L'improvvisazione

Sviluppando ulteriormente la riflessione sul rapporto tra normatività e libertà in musica, Adorno si sbilancia per la prima (ed unica) volta sull'improvvisazione, ma il responso che ne verrà fuori non sarà molto lusinghiero. Constatando l'oscillazione dialettica tra dinamicità e staticità che accomuna musica e letteratura, entrambe bisognose di <<immobilizzare e presentificare>>[1] con la scrittura il loro sviluppo nel tempo, il filosofo ritiene che

<<ciò che determina in modo pregnante la musica come processo – l'intreccio dell'elaborazione tematica in cui ogni cosa segue dall'altra – è reso possibile solamente dalla sua fissazione su carta; le complesse forme di articolazione, attraverso cui la successione si organizza come tale dall'interno, sarebbero inadeguate a una musica non scritta, risultante da un'improvvisazione. L'epoca della composizione obbligata ha segnato il rapido decadere dell'improvvisazione>>[2].

Molto probabilmente l'improvvisazione di cui parla Adorno è legata alla tradizione sinfonico-classica o, al massimo, alla musica da camera; dunque il concetto adorniano di improvvisazione musicale è molto più limitato rispetto a quello odierno (la cui sola definizione è un problema aperto). Tuttavia, la perentorietà e l'assolutezza con cui il filosofo dichiara carente <<di sviluppo musicale>>[3] la musica improvvisata poiché non-scritta, e quindi composta ed eseguita nello stesso momento, destano qualche perplessità, almeno per due motivi. In primo luogo, Adorno non si sofferma a chiarire cosa esattamente intenda per musica improvvisata, lasciando la netta sensazione che, nella sua ottica, l'improvvisazione sia un mero sinonimo di approssimazione musicale.
In secondo luogo è naturale che, avendo egli posto un processo di per sé statico come la scrittura come *primum*, ossia come base imprescindibile da cui ogni suono deve ricavare significato, Adorno debba poi ricorrere ad un'ampia (e discutibile) argomentazione per non contraddire il proprio concetto di decorso musicale, inteso come sviluppo interno di una composizione e svincolato da qualsiasi entità a lei eteronoma:

<<la staticità della musica notata costituisce un lato della cosa; l'altro è il fenomeno sonoro, l'evento nel tempo. Esso è impensabile senza la scrittura e viceversa. Le note non costituiscono semplici direttive per l'esecuzione, ma sono musica oggettivata in testo. Per questo tendono verso la muta lettura. Ma ciò che conferisce al testo il suo

[1] *Ivi*, p. 257.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem.*

carattere specifico, ciò che il testo denota immediatamente e che non necessita di esecuzione, è una realtà che si dispiega nel tempo. […] In musica non vi è nulla che abbia il diritto di seguire a qualcos'altro, se non è determinato dalla configurazione di ciò che lo precede o se, per converso, non rivela retrospettivamente l'evento precedente come condizione del suo esserci. […] Questo principio implica sempre, paradossalmente, che si istituisca un rapporto con campi relativamente statici, sola operazione attraverso cui si può dedurre la dinamica; infatti una dinamica assoluta e indifferenziata si trasformerebbe nuovamente in statica>>[1].

Perciò la conclusione del filosofo è che <<nei confronti della figura i suoni, nel fenomeno musicale, sono astratti e separabili; potrebbero essere elementi primari tutt'al più sul piano acustico ma non sul terreno della composizione. […] La musica non è un agglomerato di suoni>>[2].

Molti critici hanno interpretato questa chiusura adorniana nei confronti di un ipotetico oltrepassamento della notazione musicale come un'ambiguità non risolta all'interno della sua riflessione. Sebbene infatti non si possa negare che la posizione di Adorno nei confronti della tradizione sia sempre stata contrassegnata da un atteggiamento critico[3], tuttavia molti elementi (uno su tutti, la sua rigida formazione "classica") hanno influito sulle sue tesi generando così, se non delle contraddizioni, quantomeno una evidente oscillazione tra i due poli di "progresso" e tradizione.

Dal canto nostro, con una simile critica, non si è voluta sostenere un'inferiorità della musica scritta rispetto a quella improvvisata: s'è cercato bensì di mettere in evidenza l'eccessiva fretta con cui Adorno ha liquidato l'improvvisazione, analogamente a quanto aveva fatto con il jazz. E non a caso, proprio partendo dallo stesso binomio jazz-improvvisazione, Sgalambro parlerà di una "fuga teoretica" intrapresa da Adorno per non dover rivedere tutta la sua filosofia della musica: <<il jazz spaventa Adorno come una minaccia portata contro l'adorata musica da posizioni troppo ravvicinate. In fin dei conti la musica, anche la più 'nuova', è legata al compositore come la più neutra gnoseologia a un soggetto qualsiasi. Mentre il jazz, se mantenesse la promessa del suo nome, dovrebbe essere sempre e solo 'improvvisazione'. Ma ciò vorrebbe dire nascere e morire sul momento. Come certi insetti>>[4]. Dettaglio, quest'ultimo, inconciliabile con la concezione socio-critica della musica portata avanti da Adorno in tutta la sua

---

[1] *Ivi*, pp. 257-258.
[2] *Ivi*, p. 260.
[3] <<Al verdetto di invecchiamento di ciò che appartiene alla tradizione si oppone la comprensione del contenuto della cosa, che la rinnova. A cui rende giustizia solo un rapportarsi alla tradizione che la eleva alla coscienza senza inchinarlesi. La tradizione va protetta contro le Erinni dell'oblio, quanto strappata alla sua non meno mitica autorità>> (Th. W. Adorno, *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967*. Feltrinelli, Milano 1979, p. 36).
[4] M. Sgalambro, *Contro la musica* in *De mundo pessimo*, Adelphi, Milano 2004, p. 192.

riflessione e che trova ulteriore conferma anche in *Vers une musique informelle*:

<<la soggettività che opera nell'arte non è l'individuo empirico contingente, non è il compositore. La sua produttività tecnica è funzione immanente del materiale; solo orientandosi su di esso ne ottiene la supremazia. Ma con questa estraneazione essa accoglie in sé un'universalità che va al di là dell'individualità di chi produce; un lavoro valido nell'opera d'arte appartiene sempre alla società nel suo complesso. […] Proprio ciò che in musica vi è di più soggettivo, che è frutto di immaginazione e associazione, il contenuto di idee e il contenuto storico, che è insito in ogni musica, rimanda al mondo esterno, a quello della realtà>>[1].

7.5 – *Vers une musique informelle*

Abbiamo notato come le critiche di Adorno all'avanguardia seriale fossero mosse da una intenzione costruttiva, ossia aiutare la musica contemporanea a trovare la via giusta verso una musica informale. Per questo motivo la parte finale di *Vers une musique informelle* è infarcita di direttive e consigli, molto probabilmente non richiesti dalla controparte, che Adorno sente comunque il bisogno di dare ai nuovi compositori. Dopo aver definito il serialismo come <<una pratica finora legata alla concezione di scomporre il tutto fino a giungere ai parametri del singolo suono e poi di ricostruire il tutto>>[2], Adorno mette in chiaro che, a suo dire, <<comporre musica informale significherebbe prendere congedo da questo esercizio>>[3], poiché <<ciò che in musica appare come dato immediato, ultimo, originario è – nei termini della logica dialettica – già mediato, posto: anche il singolo suono>>[4].

È innegabile che, su questo punto, l'aculeo della critica adorniana colpisca nel segno, richiamando i serialisti a rimettere i piedi per terra e ad abbandonare la loro *hybris,* cioè quella convinzione di poter realizzare una musica "assoluta", ossia sciolta da qualsiasi vincolo formale e contenutistico con il passato. Suonare un qualsiasi strumento infatti implica un confronto ineludibile con una realtà preesistente rispetto al singolo musicista. Tale confronto parte ovviamente con l'apprendimento della tecnica strumentale, per culminare poi con l'approfondimento dell'operato di chi ci ha preceduto. Approfondimento, beninteso, da non considerarsi come un appiattimento sul già fatto, piuttosto come il presupposto per trovare in noi stessi differenti soluzioni

---

[1] Th. W. Adorno, *Vers une musique informelle* in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65,* p. 261.
[2] *Ivi,* p. 260.
[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem.*

espressive.

<<*Musique informelle* non significa neutralità culturale ma critica del passato. L'arte dei compositori autentici di un passato che giunge fino alle soglie della nuova musica era più grande di quella del presente, nella misura in cui essi facevano dimenticare le formule prefabbricate o gli infondevano senso, ma non ne facevano a meno. Ogni attività compositiva è stata finora un conflitto con qualcosa di alienato; in conformità al suo modo di essere, la musica non è mai stata concorde con i propri schemi, bensì trionfava nell'apparenza di tale concordia. […] Bach, Mozart e Beethoven impiegavano, fin nei moti più intimi, *topoi* musicali. Il processo compositivo dell'epoca classica aveva qualcosa del *puzzle*. Il momento di grandezza risiedeva nella forza di autoriflessione che redimeva il meccanico dalla sua rigidezza e trasfigurava la banalità>>[1].

[1] *Ivi*, pp. 264-265.

Capitolo ottavo
Il grande Ludovico van

8.1 – Perché Beethoven?

Nell'ingente produzione saggistica di Adorno figurano alcuni scritti dedicati a compositori come Wagner, Mahler e Berg[1]. Definirli come delle semplici monografie sarebbe un errore, dato che con essi Adorno affina ulteriormente il proprio *modus operandi* inaugurato con la *Filosofia della musica moderna.* In questi saggi infatti il filosofo continua nel suo proposito di far affiorare filosoficamente, ossia entro un orizzonte il più possibile unitario, tutti gli intrecci storici, sociali, estetici e tecnici destinati invece a sfuggire allo sguardo archivistico-annedotico della musicologia ufficiale[2].

Bisogna però dire che l'inarrestabile filosofia della musica adorniana è "macchiata" da un'incompiuta: si tratta dell'*eterno progetto* di un saggio su Ludwig van Beethoven. Come ci informa Rolf Tiedemann, curatore della raccolta[3] di tutti i frammenti/appunti scritti da Adorno su Beethoven,

<<sono pochi i progetti letterari che Adorno ha seguito, per non dire corteggiato, tanto a lungo e tanto intensamente. Nessuno di questi, però, rimase fermo a uno stadio così embrionale per quasi tutta la vita. I primi testi nacquero nel 1934, poco prima dell'esilio di Adorno. […] Alla fine del 1943 l'inizio della stesura del testo era ancora lontano. Anche dopo la fine della guerra e il ritorno a Francoforte Adorno prende soltanto appunti, nella forma in cui erano nati. Le annotazioni si interrompono quasi all'improvviso nel 1956. […] Nell'ottobre del 1957 Adorno scrisse il saggio *Straniamento di un capolavoro* sulla *Missa Solemnis*; dopo la fine della prima versione un appunto del suo diario rivela un pathos per lui del tutto inconsueto: <<Ringrazio di aver potuto fare ancora questo>>. In quel momento, evidentemente, non credeva più

---

[1] Cfr. Th. W. Adorno, *Wagner. Mahler. Due studi;* Einaudi, Torino 1966 e *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*; Feltrinelli, Milano 1983.

[2] A tal proposito Adorno sostiene con fermezza che <<il metodo conoscitivo seguito dalla sociologia musicale fino ad oggi è insoddisfacente. Quando arriva a qualche risultato sfiora la mera analogia. Per lo più sono poco produttive quelle proposizioni della sociologia musicale che, per potere avere sotto i piedi un terreno solido, si limitano alle abitudini dei consumatori ovvero ammettono la musica come oggetto di sociologia solo dove essa trova qualcosa come una base di massa per diffondersi.
Ciò che la sociologia della musica promette all'individuo libero da preconcetti sarebbe l'interpretazione sociale dei fenomeni musicali stessi, la penetrazione nel loro rapporto sostanziale con la società reale, nel loro interno contenuto sociale e la loro funzione. La sociologia musicale che è divenuta ufficiale come scienza raccoglie invece soltanto dei dati nella realtà già costituita, e li ordina>> (Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 236).

[3] Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica;* Einaudi, Torino 2001.

alla realizzazione del suo progetto su Beethoven>>[1].

Se lo stesso Adorno aveva rinunciato a scrivere il suo *Beethoven*, il nostro tentativo di imbastirne una ricostruzione sembrerebbe destinato in partenza ad una disfatta. Tuttavia, abbiamo ugualmente deciso di intraprendere questa sfida perché Beethoven, ancor più di Schönberg, rappresentò per Adorno un costante punto di riferimento. Non a caso, laddove il filosofo tocca nodi cruciali nella propria riflessione, Beethoven viene sempre chiamato in causa come modello esplicativo o come termine di paragone. Che Beethoven non rappresenti la chiave di lettura di tutta la filosofia della musica adorniana? Ma perché allora Adorno non iniziò neanche la stesura del saggio a lui dedicato? È possibile che il filosofo considerasse la propria riflessione (o la riflessione filosofica in generale) non all'altezza dell'opera beethoveniana?
Trovare una risposta definitiva a simili domande, privi come siamo di un quadro speculativo unitario, è impossibile. Non sarà comunque inutile prestare attenzione alle tante *fughe beethoveniane* che Adorno ha disseminato in tutti i suoi saggi. Del resto, come sostiene Cioran, è sempre affascinante muoversi nello spazio <<del frammento e delle stigmate>>[2], dato che <<apparteniamo a un tempo clinico in cui contano solo i *casi*. Ci interessiamo a quello che uno scrittore ha taciuto, a quello che avrebbe potuto dire, alle sue profondità mute. Se lascia un'*opera*, se si spiega, si è assicurato il nostro oblio>>[3].

---

[1] *Ivi*, pp. VII-VIII.
[2] E. M. Cioran, *Sillogismi dell'amarezza*, p. 11.
[3] *Ibidem.*

8.2 – Borghesia rampante

La prima questione in cui irrompe il nome di Beethoven riguarda il concetto forse più problematico della filosofia di Adorno: il rapporto di mediazione tra artista e società. È questo un tema con cui ci siamo già "scontrati" nel secondo capitolo e su cui Adorno è tornato più volte in termini sempre diversi e mai definitivi. Anche nel saggio intitolato, appunto, *Mediazione* la situazione non si presenta intricata: <<i problemi estetici e sociologici della musica sono intrecciati tra loro indissolubilmente, costitutivamente. […] Nulla vale esteticamente in musica che non sia anche vero socialmente, sia pure come negazione del non-vero, e nessun contenuto sociale della musica vale se non si oggettivizza esteticamente>>[1].

Insistendo su questa ineludibile coappartenenza tra un compositore e tutto ciò che gli succede attorno, Adorno non vuol dirci che con l'opera di un musicista scaturisca direttamente dalle dinamiche storico-sociali. Tra i due poli sussiste invece una relazione dialettica, quasi *inconscia*, poiché <<la società non si continua direttamente, tangibilmente, realisticamente nelle opere d'arte, né diviene direttamente visibile in esse. Altrimenti non esisterebbe differenza tra l'arte e l'esistenza empirica. […] La società si risolve in esse solo mediatamente, spesso solo in componenti formali veramente nascoste. Queste hanno la loro propria dialettica, in cui si riflette naturalmente quella reale>>[2].

È particolarmente importante questa precisazione di Adorno perché, se egli può ancora parlare di una musica e di un arte *vere*, ciò è possibile grazie a questa "zona d'ombra"[3] esistente tra artista e società. Anzi, nella prospettiva adorniana, le opere d'arte vere sarebbero proprio quelle che, pur avendone strutturalmente a che fare, non sono compromesse dalle falsità ideologiche e sociali. Tuttavia, opere del genere sono tanto rare quanto fragili, e per questo hanno bisogno di essere salvaguardate da una riflessione in grado sia di farne affiorare il significato, sia di rinforzarne le difese contro le grinfie di un'industria culturale sempre più in grado di fagocitare in anche le critiche più radicali.

---

[1] Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 240.
[2] *Ivi*, p. 247.
[3] <<La concezione che più o meno ho sostenuto ancora nella *Filosofia della musica moderna*: come se tra il compositore e la forma tramandata abbia luogo una dialettica soggetto-oggetto, è ancora troppo unilaterale e indifferenziata. In verità le grandi forme tramandate della musica caratterizzano già in sé questa dialettica e lasciano al soggetto un certo *spazio vuoto* (dal punto di vista della filosofia della storia ciò è della massima rilevanza per l'ultimo Beethoven, che rivolge all'esterno proprio questo spazio vuoto) (Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, pp. 92-93).

Quanto abbiamo appena detto può essere considerato il "manifesto" dell'estetica adorniana[1], ovvero di un'estetica che ha scelto di muoversi lungo la sottile linea di confine che separa l'arte autonoma da quella efficacemente definita da Marcuse come "arte affermativa"[2]. Tale linea di confine, di per sé molto sottile, si assottiglia ancor di più nel caso della musica che, <<per il fatto che *comincia*, che *è* musica – è di per sé magia, dato che l'ingresso nella sua sfera isolata ha a priori qualcosa di trasfigurante. La sospensione della realtà empirica e la costituzione di una seconda realtà *sui generis* in certo qual modo dice anticipatamente: va bene. Il suono è in origine consolatorio ed è vincolato a questa sua origine>>[3].

Proprio per uscire da questa *impasse* Adorno si rivolge alla musica di Beethoven. Essa appare al filosofo come il crocevia in cui tutte queste componenti s'intrecciano dando vita a produzioni epocali quanto conflittuali al loro interno. <<La musica beethoveniana presenta nella totalità della sua forma il processo sociale, e in modo tale che ogni singolo momento, ogni processo produttivo individuale nella società diviene comprensibile soltanto in base alla sua funzione nella riproduzione della società intera>>[4]. Tuttavia, l'importanza della musica di Beethoven non si esaurisce in quest'aspetto, dato che essa è

<<il prototipo musicale della borghesia rivoluzionaria, ma è al tempo stesso anche il prototipo di una musica sfuggita alla tutela sociale della borghesia, pienamente autonoma dal punto di vista estetico, non più sua serva. La sua opera fa esplodere lo schema della docile corrispondenza di musica e società. […] L'affinità di Beethoven con il movimento borghese di libertà, che pervade la sua musica, è l'affinità della totalità che si sviluppa dinamicamente. Mentre i suoi pezzi si dispongono per loro interna legge come pezzi in divenire, pezzi che negano e confermano se stessi e il tutto senza guardare all'esterno, essi diventano simili al mondo dalle cui forze sono messi in moto: non dunque imitando quel mondo. Per questo la posizione di Beethoven nei riguardi dell'oggettività sociale è più quella della filosofia che quella infausta del rispecchiamento: in Beethoven la società viene intuita aconcettualmente, e non ritratta col pennello>>[5].

---

[1] Anche Serravezza rileva come <<il tema dell'autonomia rappresenti, nel discorso di Adorno, il polo opposto rispetto al riconoscimento del carattere sociale della musica, e, per questo, rappresenti una delle premesse per la dialetticità delle analisi sociomusicologiche. […] Senza una simile polarizzazione dialettica infatti, sarebbe stato impossibile parlare delle relazioni esteriori dell'opera con la società come indici di degradazione, o fare qualsiasi accenno alla dimensione utopica della musica>> (A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, p. 32)

[2] Cfr. H. Marcuse, *Sul carattere affermativo della cultura* in *Cultura e società: saggi di teoria critica 1933-1965*; Einaudi, Torino 1978.

[3] Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, p. 9.

[4] *Ivi*, p. 22.

[5] *Ivi*, p. 68.

Sul nesso tra Beethoven e la filosofia avremo modo di tornare. Quel che conta è l'aver rilevato la prima caratteristica essenziale di Beethoven per Adorno: la capacità del compositore di esprimere in forma musicale non solo l'ascesa della borghesia europeo-ottocentesca verso la libertà, ma anche alle contraddizioni che essa covava già al suo interno. Beethoven dunque <<non era il portavoce o l'avvocato di questa classe, anche se non mancano in lui tratti retorici di questo tipo, ma suo ingenito figlio>>[1]. Egli, pur essendo <<borghese fino al midollo>>[2], iniziò presto a sentire <<la frattura della propria solitudine, cui è condannato l'individuo emancipato in una società che ha ancora i costumi dell'epoca assolutistica e con essi lo stile con il quale si commisura la soggettività che si viene affermando>>[3].

Secondo Adorno una simile frattura ha avuto una diretta ripercussione nelle prime opere di Beethoven, il cui impeto dinamico viene "frenato" e ricondotto all'ordine attraverso alcuni momenti come le riprese o gli sforzati. A tal proposito, Adorno scrive: <<la ripresa era il *punctum dolens* della forma-sonata, perché annullava l'elemento che era decisivo da Beethoven in poi, cioè la dinamica dello svolgimento>>[4]. Ora, come rileva Serravezza, quella che sembrerebbe a prima vista una mera questione tecnico-formale ha invece un decisivo risvolto storico-sociale, poiché per Adorno

<<il momento formale della ripresa rinvia alle ambiguità di una classe sospesa tra rivoluzione e conservazione, tra progresso e immobilismo. […] Più esplicitamente: la borghesia, pur avendo avviato un processo di liberazione e di trasformazione dell'ordine sociale, ad un certo punto si vede costretta a bloccare il processo rivoluzionario per evitare di esserne, alla fine, travolta, cioè per conservare la propria identità di classe. […] La dinamica è accettata solo all'interno di un sistema chiuso, e non le è consentito di porre in movimento il sistema stesso. La società borghese infatti, finché fu impegnata nella competizione con l'aristocrazia, si servì dell'ideologia del progresso e del rinnovamento per contestare l'ordine sociale esistente. Ma quando riuscì ad acquisire delle posizioni di potere decisive, rinunziò a farsi portatrice di queste idee>>[5].

Se aggiungiamo a queste considerazioni anche il gravoso tentativo beethoveniano di superare questa contraddizione tra dinamicità e staticità, il quadro complessivo inizia a complicarsi enormemente.

Beethoven, a detta di Adorno, cercò una soluzione estrema. Il compositore coniò un vero e proprio <<*tour de force* che divenne per lui la regola: nel momento fecondo

---

[1] *Ivi,* p. 70.
[2] *Ivi,* p. 71.
[3] *Ibidem.*
[4] Th. W. Adorno, *Wagner, Mahler. Due studi;* p. 222
[5] A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno;* pp. 35-36.

dell'inizio della ripresa egli presenta il risultato della dinamica, cioè del divenire, come conferma e giustificazione del divenuto, di tutto quanto comunque esisteva>>[1]. Ma, così facendo, egli divenne <<complice dei grandi sistemi idealistici, della dialettica hegeliana in cui alla fine la somma delle negazioni, e quindi dello stesso divenire, converge nella teodicea dell'Esistente. Nella ripresa la musica rimaneva, come rituale della libertà borghese, simile alla società in cui essa è e che è in lei, schiava dell'illibertà mitica>>[2]. L'ultimo punto toccato da Adorno, la relazione dialettica tra società borghese ed illibertà mitica, è particolarmente importante in quanto connesso ad un tema centrale della sua intera filosofia: il rapporto tra mito e progresso nella storia dell'umanità. Perciò, prima di vedere se e come Beethoven riuscì a superare una simile contraddizione, è necessario ricostruirne l'ampio orizzonte storico-concettuale in cui Adorno colloca Beethoven e la sua musica.

8.3 – Progresso mitologico/regresso illuministico

<<Quando abbiamo iniziato questo lavoro l'intento che ci eravamo proposti era nientemeno che comprendere perché l'umanità, invece di entrare in uno stato veramente umano, sprofondi in un nuovo genere di barbarie>>[3]. È questa l'ambiziosa mèta della *Dialettica dell'illuminismo*, laddove il termine "illuminismo" deve essere inteso <<nel senso più ampio del pensiero in continuo progresso>>[4] che accompagna l'umanità nelle sue evoluzioni epocali. In questo senso Horkheimer e Adorno non esitano a definire illuministica l'intera storia dell'Occidente, a cominciare dalla civiltà greca, simboleggiata dall'Ulisse omerico che con la sua astuzia cerca di raddrizzare il destino a lui avverso. Analogamente ad Ulisse, gli uomini di tutti i tempi hanno cercato di allontanare da sé <<la paura e di diventare padroni>>[5] della realtà esterna. Un simile bisogno trovò ben presto soddisfazione nella conoscenza intesa come επιστήμη, ovvero in una riflessione che, a partire da presupposti evidenti, approdasse a risultati certi, assoluti ed indiscutibili. Una tale rigorosità era infatti necessaria alla luce dell'alta posta in gioco, il controllo delle forze esterne della natura. Ma raggiungere quest'obiettivo non era così semplice.

---

[1] Th. W. Adorno, *Wagner, Mahler. Due studi;* p. 222.
[2] *Ibidem.*
[3] M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo,* p. 3.
[4] *Ivi,* p. 11.
[5] *Ibidem.*

In primo luogo c'era da fare i conti con la finitezza dello sguardo *umano, troppo umano* rispetto alle proporzioni della realtà; in secondo luogo, per far fronte al conseguente senso di impotenza, quelle risposte "alternative" che la ragione avrebbe dovuto soppiantare (il mito, la religione, le superstizioni) non cessarono mai di attrarre a sé uomini spaventati e confusi. Come se non bastasse, a complicare ulteriormente le cose contribuì l'evoluzione moderna della razionalità scientifica che, grazie ai trionfi della tecnica, sfociò nella smisurata "volontà di potenza positivistica". Attenzione però: scienza e tecnica, agli occhi di Horkheimer ed Adorno, non appaiono come delle entità intrinsecamente malvagie[1] e, quindi, da condannare a priori. Nella *Dialettica dell'illuminismo* i due autori non intendono "moraleggiare" sulle catastrofi moderne, quanto cercare di capire le ragioni di una simile degenerazione dell'uomo. Solo in una simile ottica è possibile comprendere perché l'uomo moderno non sia riuscito a servirsi assennatamente delle straordinarie potenzialità della scienza, sfruttate invece per "vendicarsi" contro la natura della sua originaria inferiorità.

<<L'intelletto che vince la superstizione deve comandare alla natura disincantata. Il sapere, che è potere, non conosce limiti. […] La tecnica è l'essenza di questo di questo sapere. Esso non tende a concetti e ad immagini, alla felicità della conoscenza, ma al metodo, allo sfruttamento del lavoro. […] Ciò che gli uomini vogliono apprendere dalla natura, è come utilizzarla ai fini del dominio integrale della natura e degli uomini. Non c'è altro che tenga. Privo di riguardi verso se stesso, l'illuminismo ha bruciato anche l'ultimo senso della propria autocoscienza>>[2].

Agli occhi di Horkheimer e Adorno quest'incapacità di riflettere adeguatamente sulla direzione e sul senso del cammino dell'umanità portò ai noti eventi che essi constatavano nel tragico periodo in cui scrissero la *Dialettica dell'illuminismo,* cioè tra il 1942 e il 1944. Ma, secondo i due autori, la causa di questa mancanza non era attribuibile ad una precisa volontà dei singoli uomini. Si trattava invece di una radice molto più inconscia che faceva sì che l'umanità, proprio nell'epoca in cui era convinta d'aver raggiunto la sua forma più alta, fosse vicina alla sua autodistruzione. Perciò

---

[1] La critica di Horkheimer ed Adorno all'illuminismo infatti non può essere fraintesa come una riproposizione di un romantico ritorno dell'uomo alle sue origini primitive. I due autori così scrivono nella premessa alla *Dialettica dell'illuminismo:* <<non abbiamo il minimo dubbio – ed è la nostra petizione di principio – che la libertà nella società è inseparabile dal pensiero illuministico. Ma riteniamo di aver compreso, con altrettanta chiarezza, che il concetto stesso di questo pensiero, non meno delle forme storiche concrete, delle istituzioni sociali a cui è strettamente legato, implicano già il germe di quella regressione che oggi si verifica ovunque. Se l'illuminismo non accoglie da sé la coscienza di questo momento regressivo, firma la propria condanna. Se la riflessione sull'aspetto distruttivo del progresso è lasciata ai suoi nemici, il pensiero ciecamente pragmatizzato perde il suo carattere superante e conservante insieme, e quindi anche il suo rapporto alla verità>> (*ivi*, p. 5).

[2] *Ivi*, p. 12.

Horkheimer ed Adorno parlavano di "dialettica dell'illuminismo", alludendo all'insanabile ambiguità che affligge il pensiero umano che, proprio nel momento in cui è convinto di essersi sbarazzato delle superstizioni mitiche, non riesce a rendersi conto di esser diventato <<esso stesso mitico>>[1]. Mitico perché in esso, come nelle antiche leggende, vige il predominio della necessità e di un ordine rispetto al quale ai singoli uomini non resta che chinare la testa.

<<Il principio della necessità fatale onde periscono gli eroi del mito, e che si svolge come logica conseguenza dal verdetto oracolare, non domina soltanto – purificato fino alla coerenza della logica formale – in ogni sistema razionalistico della filosofia occidentale, ma *sulla* successione stessa dei sistemi, che comincia con la gerarchia degli dèi e, in un permanente crepuscolo degli idoli, tramanda, come contenuto identico, l'ira per la mancanza di onestà *ed oggettività*. Come i miti fanno già opera illuministica, così l'illuminismo, ad ogni passo, si impiglia più profondamente nella mitologia. Riceve ogni materia dai miti per distruggerli, e, come giudice, incorre a sua volta nell'incantesimo mitico. […] Il principio d'immanenza, la spiegazione di ogni accadere come ripetizione, che l'illuminismo sostiene contro la fantasia mitica, è quello stesso del mito. L'arida saggezza per cui non c'è nulla di nuovo sotto il sole, perché tutte le carte dell'assurdo gioco sono state giocate, tutti i grandi pensieri sono già stati pensati, le scoperte possibili si possono costruire a priori, e gli uomini sono condannati all'autoconservazione per adattamento, quest'arida saggezza non fa che riprodurre la fantasia che respinge: la ratifica del destino, che ripristina continuamente, per contrappasso, ciò che già era. Ciò che potrebbe essere altrimenti, viene livellato. Tale il verdetto che erige criticamente i confini dell'esperienza possibile>>[2].

Un simile verdetto, agli occhi di Adorno, incarnava la riproposizione in chiave moderna di quell'entità mitologica a cui i Greci avevano dato il nome di ανάγκη, la Necessità o la sorte. Come possiamo desumere dalle tragedie attiche, nel caso in cui la Sorte si rivelava contraria rispetto alla volontà dell'uomo, a quest'ultimo non restava che "scegliere": adeguarsi ad essa oppure lottare, ma con la certezza di esserne trascinato[3]. Un simile *aut-aut* non poteva che colpire al cuore due elementi essenziali per l'economia della riflessione adorniana: l'utopia e la speranza[4]. Elementi che, come

---

[1] S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno*, p. 15.
[2] M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, pp. 19-20.
[3] Eschilo, nel *Prometeo incatenato*, sottopone anche gli dèi all'ineluttabile giogo della Necessità: <<Prometeo: È cosa assai debole l'ingegno, di fronte alla Necessità.
Coro: E chi fa ruotare il timone della Necessità?
P: Le tre Parche e le Erinni dalla ferrea memoria.
C: Dunque Zeus è meno potente di loro?
P: Certo non può sfuggire al suo destino>> (Eschilo, *Supplici. Prometeo incatenato*, Mondadori, Milano 2009, p. 99).
[4] <<L'illuminismo ricade nella mitologia da cui non ha mai saputo liberarsi. Poiché la mitologia aveva riprodotto come verità, nelle sue configurazioni, l'essenza dell'esistente (ciclo, destino, dominio del mondo), e abdicato alla speranza. Nella pregnanza dell'immagine mitica, come nella chiarezza della formula scientifica, è confermata l'eternità di ciò che è fatto, e la bruta realtà è proclamata il significato

vedremo poco più avanti, avrà un ruolo capitale nella comprensione della musica di Beethoven.

8.4 – *Humanitas* e speranza

Compiuta questa necessaria escursione nella *Dialettica dell'illuminismo,* siamo ora in grado di tornare a Beethoven e di affrontare il lacerante dubbio con cui si era concluso il paragrafo 8.2. Possiamo riassumere questo dubbio così: come riuscì Beethoven a conciliare l'impeto dinamico delle sue composizioni con delle "sovrastrutture" a loro preesistenti? E non finisce qui poiché questa problematica estetica non è che l'altra faccia di un'altra ancor più grossa: come poteva la musica di Beethoven ritrarre l'essenza della borghesia consolidatasi al potere, tanto nei suoi aspetti positivi-progressisti quanto in quelli involutivi-conservatori, senza compromettersi con questi ultimi?

A detta di Adorno il *tour de force* con cui il primo Beethoven tentò di <<risolvere la contraddizione tra processualità e staticità ripresentando lo stesso materiale tematico dato all'inizio come risultato di un processo>>[1] non fu sufficiente per metterlo pienamente al riparo dall'ideologia e dalla falsità borghese, e le riprese ne erano il segno più evidente[2]. Tuttavia, Beethoven riuscì ugualmente a non farsi schiacciare dall'ideologia *mitologico-illuminista*, contrastando anzi l'inesorabile dominio dell'universale sul particolare su cui essa si sorreggeva. Egli vi riuscì perché, anziché ignorare quella contraddizione, decise di affrontarla a viso aperto. I frutti dei suoi sforzi, come l'*Eroica*, la *Quinta* e la *Nona Sinfonia*, saranno tali non solo da superare la contrapposizione fra particolare ed universale, ma anche da richiamare i suoi contemporanei, sedotti dalle illusioni *superomistiche*, alla loro originaria *humanitas*.

Sebbene, come rileva Tiedemann, Adorno utilizzasse <<con esitazione e non

---

che essa occlude>> (M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo,* p. 35).

[1] A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno,* p.39.

[2] Sulla ripresa in Beethoven e sulla sua funzione ideologica Adorno dirà eloquentemente che essa <<assume la violenza di qualcosa che ti reprime e ti schiaccia al suolo, dell'autoritario "è così">> (Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica,* p. 251).

E ancora: <<l'arte sinfonica di Beethoven, che fin dentro il suo segreto chimismo è tanto processo di produzione borghese quanto espressione della perenne sciagura che esso porta con sé, diventa contemporaneamente *fait social* attraverso il suo gesto di tragica affermazione: così come le cose sono, essa dice, esse devono necessariamente essere, hanno il dovere di essere e perciò vanno bene. Quella musica appartiene tanto al processo rivoluzionario di emancipazione della borghesia quanto ne anticipa l'apologetica>> (Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica;* p. 154, nota 11).

frequentemente il concetto di *humanitas* a causa della sua falsa solennità>>[1], è attorno ad esso che avrebbe dovuto ruotare il suo *Beethoven*. L'*humanitas* fa capolino in molti frammenti e appunti, purtroppo senza pervenire ad una definizione chiara e definitiva. Tuttavia, tra i tanti collegamenti che Adorno avrebbe dovuto approfondire per chiarire questo concetto ce n'è uno particolarmente illuminante: quello con Goethe e, più specificatamente, con le sue produzioni poetiche. Adorno scrive: <<nel lavoro su Beethoven si deve riprendere l'idea di Benjamin sulle "condizioni della *humanitas*", cioè del misero, ed è da seguire nella cosa, nella povertà del materiale. […] A ciò è collegata in maniera decisiva la *Missa.* All'orizzonte di Beethoven – come a quello di Goethe – appare già l'idea della falsa ricchezza, delle merci abbondanti per il profitto, ed egli reagisce contro di essa>>[2].

Secondo Adorno la reazione di Beethoven fu possibile grazie alla sua straordinaria capacità di mantenere e, allo stesso tempo, andare oltre rispetto alla ricchezza della tradizione. Questo perché Beethoven riuscì a servirsi delle forme convenzionali senza diventarne "servo", ovvero in un modo tale da farle scomparire dietro l'intensità di pochi particolari o di alcuni attimi[3]. Scomparire, si badi, non perché esse non fossero più rispettate, bensì perché non apparivano più come un insieme di "impalcature" entro cui la musica era costretta a svolgersi. Questo *modus componendi* verrà spinto fino all'estremo dal tardo Beethoven, culminando nella *Missa solemnis* a cui faceva riferimento Adorno. Per ora quel che conta è l'aver mostrato come

<<in tutta la musica di Beethoven agisce la soggettività non tanto spezzando la forma quanto creandola originariamente. […] Il Beethoven di mezzo ha trascinato nella dinamica soggettiva le figure di accompagnamento tradizionali per mezzo della costruzione di voci intermedie latenti, attraverso il loro ritmo, la loro tensione e qualsiasi altro mezzo, e le ha trasformate secondo la sua intenzione, quando non le ha addirittura – come nel primo tempo della *Quinta Sinfonia* – sviluppate dalla stessa sostanza tematica strappandole alla convenzione in virtù della loro unicità>>[4].

Resta tuttavia da approfondire in che modo Goethe possa aiutarci nella comprensione delle opere del primo Beethoven. Adorno ci risponde in due tempi: affermando prima che <<può sincerarsi dell'inconcepibile grandezza ed elevatezza dell'opera di

---

[1] *Ivi*, p. XII.
[2] *Ivi*, p. 229.
[3] Ancor più esplicitamente dirà Adorno nella *Teoria estetica*: <<Ciò che è incomparabile in Beethoven è che egli ha impregnato l'intervento postulato dalla problematica della forma di autonomia, della libertà del soggetto che diventa consapevole di se stesso. Ciò che appariva di necessità violenza dal punto di vista dell'opera d'arte abbandonata puramente a se stessa, egli l'ha legittimato a partire dal contenuto di quest'ultima>> (Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, p. 297).
[4] Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, pp. 176-177.

Beethoven soltanto chi la metta a confronto con alcuni versi di Goethe come *Über allen Gipfeln*[1] o strofe come la prima di *Füllest wieder 's liebe Tal*[2]. In Beethoven *tutto* è a questo livello a partire all'incirca dall'op. 18; e il travolgente, il *monumentum* nelle sue vette più vertiginose è proprio la *legge formale* di Beethoven>>[3]; ed in secondo luogo, approfondendo la *categoria* dell'intensità proprio con una citazione goethiana:

<<il modo in cui uno e molteplicità sono intrecciati nelle opere d'arte lo si può cogliere in rapporto alla questione dell'intensità di esse. L'intensità è la mimesi effettuata attraverso l'unità, ceduta dalla molteplicità alla totalità, sebbene questa non sia così immediatamente presente da poter essere percepita come grandezza intensiva. […] Che in alcuni dei suoi momenti l'opera d'arte si intensifichi, si annodi, si scarichi, sembra essere in gran parte il suo proprio scopo; le grandi unità di composizione e costruzione sembrano esistere solo in funzione di tale intensità. Quindi, contro la concezione estetica corrente, l'intero esisterebbe in verità solo per le parti, cioè per il proprio χαιρός, per l'attimo, non viceversa. […] Nondimeno quei dettagli acquisiscono la propria luminosità solo grazie al tutto. Alcune battute di Beethoven suonano come la frase delle *Affinità elettive*: "Come una stella la speranza è caduta dal cielo"; ad esempio, nel movimento lento della sonata in re minore op. 31, n. 2. Basta suonare il passo prima nel contesto del movimento e poi da solo, per sentire quanto esso debba alla struttura complessiva ciò che in esso è incommensurabile, ciò che eclissa tale struttura. Esso diventa qualcosa di inaudito perché la sua espressione si eleva al di sopra di quel che precede. Si individua in relazione alla totalità, passandole attraverso; sia suo prodotto, sia sua sospensione>>[4].

Il riferimento goethiano è ancor più importante perché è a partire da esso (e sempre in relazione alla sonata in re minore op. 31, n. 2) che Adorno si sofferma sul nesso che lega la musica di Beethoven e la speranza.

---

[1] <<Über allen Gipfeln / Ist Ruh', / In allen Wipfeln / Spürest Du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur! Balde / Ruhest du auch. (Su tutte le vette / regna la calma, / tra le cime degli alberi / non avverti / spirare un alito; / nel bosco gli uccellini stanno silenziosi. / Aspetta un poco! Presto / anche tu avrai riposo)>> (J. W. Goethe, *Cento poesie*, Einaudi, Torino 1999, pp. 82-83).

[2] <<*An den Mond* – Fūllest wieder's liebe Tal / Still mit Nebelglanz / Lösest endlich auch einmal / Meine Seele ganz / Breitest über mein Gefild / Lindernd deinen Blick / Wie der Liebsten Auge, mild / Über mein Geschick / Das du so beweglich kennst / Dieses Herz im Brand / Haltet ihr wie ein Gespenst / An den Fluß gebannt / Wenn in öder Winternacht / Er von Tode schwillt / Und bei Frūhlingslebens Pracht / An den Knospen quillt. / Selig wer sich vor der Welt / Ohne Haß verschließt / Einen Mann am Busen hält / Und mit dem genießt, / Was den Menschen unbewußt / Oder wohl veracht / Durch das Labyrinth der Brust / Wandelt in der Nacht. (*Alla luna*. Di nuovo inondi la cara valle/ silente di luminosa bruma,/ e questa volta sciogli alfine/ tutta l'anima mia/ sopra i miei campi diffondi/ il tuo sguardo mitigante,/ tenero come l'occhio dell'amica/ di fronte alla mia sorte/ quello che sai così mutevole/ questo cuore in fiamme,/ voi lo tenete come uno spettro/ relegato al fiume,/ quando nella squallida notte/ d'inverno si gonfia di morte,/ o nel fulgore di vita a primavera/ scorre sopra le gemme./ Beato chi senza alcun odio/ si segrega dal mondo,/ tiene al petto un essere amico/ insieme con lui godendo/ di quello che gli uomini ignorano/ o forse disprezzano,/ e che pei labirinti del cuore/ di notte va errando)>> (*Ivi*, pp. 64-65).

[3] Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, p. 47.

[4] Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, pp. 251-252.

<<Lo spirito delle opere d'arte non è ciò che esse significano, non ciò che esse vogliono, bensì il loro contenuto di verità. Forse lo si può esprimere con altre parole, come ciò che in esse si schiude come verità. Il famoso secondo tema dell'Adagio della Sonata in re minore op. 31, n. 2 di Beethoven non è né semplicemente una bella melodia, né eccelle nell'effetto con la sua assoluta espressività. Ciononostante l'attacco di quel tema appartiene al regno del travolgente, in esso si rappresenta ciò che si può a buon diritto chiamare lo spirito della musica di Beethoven: la speranza, con un carattere di autenticità che tocca la musica, una realtà estetica che appare al tempo stesso al di là dell'apparenza estetica. Questo al di là di ciò che appare rispetto alla sua apparenza è il contenuto della verità estetica; è ciò che nell'apparenza non è apparenza. Il contenuto di verità è così poco tale, così poco stato di fatto accanto ad altri nelle opere d'arte; e, d'altro canto, non ci sarebbe indipendentemente dal suo apparire>>[1].

A questo punto potrà sembrare strano che l'interpretazione della musica di Beethoven fornita da Adorno, uno dei più risoluti avversari del ritorno in auge dell'ontologia e della metafisica (si pensi all'aspra polemica *contra* Heidegger), approdi ad un risultato che potremmo definire criptico o mistico. Ovviamente non si sta dicendo che quella di Adorno sia un'interpretazione folle o irrazionale. Piuttosto abbiamo l'impressione che, dinanzi ad un fenomeno complesso e multiforme come la musica (nella quale <<le immagini del mondo oggettivo compaiono solo in ordine sparso, in modo stravagante, sorgendo all'improvviso per scomparire subito dopo, ma sono *essenziali* alla musica stessa in quanto periscono, si consumano. […] Nella musica siamo come nel sogno>>[2]), Adorno si fosse reso conto di quanto le "vecchie" categorie logico-filosofiche fossero messe alle strette, costringendolo a sondare altre vie interpretative. Forse è in quest'ottica che egli annotava:

<<la speranza è sempre *segreta* perché non "c'è" – è la categoria base della mistica e la più alta categoria della metafisica di Beethoven. […] Come in Goethe, in Beethoven la speranza è così decisiva in quanto categoria mistica, secolarizzata e tuttavia non neutralizzata – questo fenomeno, per il quale qui nella fretta trovo soltanto le parole più sbagliate, deve essere identificato e rappresentato *esattamente* perché ha un significato centrale. Immagine della speranza senza la menzogna della religione. NB La speranza è una delle immagini senza immagini che la musica può dare in modo specifico e immediato, cioè appartiene in generale al linguaggio della musica>>[3].

Da questi "sprazzi" di riflessione la speranza suscitata dalla musica di Beethoven sembrerebbe quanto di più lontano dalla concezione comune della speranza come un'attesa fiduciosa e costante (perciò Adorno la dissocia dalla "menzogna della religione"). La speranza "beethoveniana" sembra invece molto più evanescente: non si

[1] Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, p. 242.
[2] *Ivi*, p. 11.
[3] *Ivi*, p. 246.

ha neanche il tempo di appigliarvisi poiché, essendo essa legata ad alcuni attimi[1] del fenomeno musicale, scompare in essi e con essi[2]. Più che una speranza verrebbe da chiamarla una *disperanza*, cioè un particolare stato d'animo in cui convivono il bisogno di sperare e la consapevolezza dell'insignificanza e della caducità di questo stesso sperare.

Una simile lettura potrebbe anche spiegare perché per Adorno la musica beethoveniana, che pure sembrava in grado di realizzare il superamento dell'ideologia borghese mitico-illuministica, finisca drammaticamente per convergere in essa. Forse è in questo senso che Adorno scrive: <<l'antimitologico consiste nel rendersi uguale al mito proprio in quanto spirito, totalità, idea. La musica resiste alla rovina, essendo tale essa stessa>>[3].

Ma al di là di questa nostra opinabile proposta di lettura, si ripropone un'altra questione: che Adorno, trovatosi al cospetto di un fenomeno per il quale trovava "soltanto le parole più sbagliate", non abbia abbandonato il progetto del suo *Beethoven* a causa di queste difficoltà descrittive e, quindi, interpretative? Tiedemann sembra propendere proprio per questa ipotesi. Adorno si sarebbe reso conto che la musica beethoveniana parla un linguaggio per noi incomprensibile e, dunque, che <<nessuna filosofia oggi può 'rispondere' a una musica che, come quella di Beethoven, parlava ancora davvero con il tono della *humanitas*. […] Proprio in questo si può individuare il motivo per cui il libro di Adorno su Beethoven è rimasto non scritto e i suoi frammenti corrispondono tristemente a quella tristezza con cui la musica di Beethoven 'parla' misticamente all'uomo, aspettando invano la sua risposta>>[4].

---

[1] A tal proposito Adorno indica vari momenti: <<Speranza e stella: aria del *Fidelio* e II tema del tempo lento della [sonata] in re minore op. 31>> (*ivi*, p. 240) e <<il carattere di "stella": nel passaggio in re bemolle maggiore nell'Adagio dell'op. 59 n. I; all'inizio del Trio della *Marcia funebre* dell'*Eroica* e nel *Fidelio*. Poi questo carattere scompare>> (*ivi*, p. 241).

[2] Sulla caducità del binomio speranza-musica, Adorno scrive: <<*Sulla metafisica del tempo musicale.* Collegare la fine del libro alla teoria della mistica ebraica degli angeli d'erba creati per un attimo per estinguersi nel fuoco sacro. La musica – ideata su modello della magnificazione di Dio, anche e proprio laddove sta contro il mondo – assomiglia a questi angeli. La sua caducità, l'effimero appunto è la magnificazione. Vale a dire il continuo annientamento della natura. Beethoven, però, ha elevato questa figura ad autocoscienza musicale. La sua verità è appunto l'annientamento di ogni particolare. Egli ha composto pienamente l'assoluta caducità della musica>> (*ivi*, p. 249).

[3] *Ivi*, p. 232.

[4] *Ivi*, p. XII.

8.5 – La *Missa* è finita, non andate in pace.

Nel saggio *Straniamento di un capolavoro* Adorno si sofferma su un'opera appartenente alle ultime composizioni di Beethoven, la *Missa solemnis*. Nei confronti di quest'opera <<incomprensibile ed enimmatica>>[1], l'approccio di Adorno è radicalmente critico, sebbene egli precisi subito di voler <<sviluppare e chiarire l'opera stessa>>[2], anziché <<annientare una grandezza convalidata per puro amore dell'annientamento>>[3]. Per spiegare il perché di questa sua inaspettata presa di posizione, il filosofo prima solleva delle questioni tecnico-compositive, e poi si interroga sul significato della *Missa.* Adorno rileva in primo luogo come <<la struttura interiore e la fibra di questa musica è radicalmente diversa da tutto ciò che si intende per stile beethoveniano. […] L'organizzazione formale della composizione non è quella di un processo generato per propria forza centrifuga interna, né essa è dialettica, ma arriva a compiersi grazie a un equilibrio tra le sezioni delle diverse parti>>[4]. Con questo però, il filosofo non intende mettere in discussione tutto il metodo compositivo del tardo Beethoven, dato che in esso <<la categoria della totalità *mantiene* sempre la preminenza>>[5]. Il problema è tutto interno alla *Missa solemnis*, nella quale la totalità è ben lungi dal poter essere definita dinamica come nel resto delle operre beethoveniane. In essa si verifica <<una specie di livellamento, poiché l'onnipresente principio di stilizzazione non tollera dei momenti che siano realmente "particolari", e stempera i diversi caratteri musicali fino a farne dei modelli scolastici: sono incisi e temi che per il loro scialbore non meritano neppure questo nome>>[6].

L'inefficace "stilizzazione" che Beethoven ha adottato per la *Missa*, secondo Adorno può essere collegata all'inconsueto tema liturgico con cui il compositore scelse di confrontarsi: <<evidentemente Beethoven ha tentato di dire nella *Missa* una parola valida anche in un genere a lui estraneo; ma così facendo ha considerevolmente sovraccaricato questo nuovo genere, e ogni battuta di questo pezzo, come pure la durata della composizione, insolitamente lunga per Beethoven, denotano uno sforzo eccezionale e costante, volto però non come negli altri lavori a imporre l'intenzione

[1] Th. W. Adorno, *Straniamento di un capolavoro* in *Dissonanze*, p. 206.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem.*
[4] *Ivi*, pp. 213-214.
[5] *Ivi*, p. 220 (il corsivo è nostro).
[6] *Ibidem*.

soggettiva, ma a tralasciarla>>[1]. Ma cosa non riuscì a comunicare Beethoven con la *Missa*? Perché un <<musicista totalmente autonomo e obbediente solo alle esigenze del proprio spirito>>[2] scelse un tema, quello religioso, così tanto legato alle forme tradizionali? Volendo semplificare con poche battute, perché Beethoven abdicò al suo consolidato "stile" di composizione?

Adorno, per tentare di rispondere a queste domande, ritiene insufficiente il richiamo ad una semplicistica spiegazione psicologico-individuale, ovvero ad una risposta che si appellasse <<alla sua devozione come individuo, così come non basta il luogo comune secondo cui la religiosità di Beethoven sarebbe andata oltre il dogma raggiungendo una sorta di religiosità universale>>[3]. No, la risposta si deve nuovamente rintracciare in quella rete dialettica di intrecci esistente tra l'individuo e la società borghese-illuministica, sintetizzata da Adorno col concetto della mediazione. Nella *Missa* infatti

<<l'idea dell'umano si afferma, come avviene nell'ultimo Goethe, solo sconfessando spasmodicamente e miticamente l'abisso mitico. Essa chiama a soccorso la positività religiosa, come se il soggetto solitario non si fidasse più di per se stesso e come puro essere umano di poter placare il caos incalzante tra il predominio sulla natura e la natura adirata. […] La religiosità della *Missa* non è né quella dell'individuo che se ne sta al sicuro nella fede, e neppure è una religione universale di natura così idealistica da non esigere che il soggetto non debba credere. A dirla in linguaggio moderno, Beethoven indaga nella *Missa* se l'ontologia, cioè l'ordinamento spirituale oggettivo dell'essere, è ancora possibile, e desidera salvarla in musica da un punto di vista soggettivo. Nella configurazione estetica della *Missa* Beethoven si chiede come e quando sarà possibile decantare l'assoluto senza menzogna: per questo si produce quella contrazione che la estrania e la rende quasi incomprensibile, proprio perché questa domanda non riceve una risposta convincente nemmeno dal lato musicale. Nella sua limitatezza il soggetto resta bandito, e non è più possibile pensare che il cosmo abbia una sua necessità vincolante: così la *Missa* si bilancia su un punto di neutralità che si avvicina al nulla>>[4].
nulla>>[4].

Volendo sintetizzare, la *Missa solemnis* di Beethoven è la perfetta espressione della condizione della soggettività moderna. Una soggettività, questa, traumaticamente destatasi dai propri sogni idealistico-illuministi e ritrovatasi frantumata, impotente e preda di ciò che essa stessa aveva creato per il suo bene. Perciò essa torna a rivolgersi all'arcaico, alle sue origini, alla religione, sperando (vanamente) di trovarvi nuove energie e speranze. Beethoven perciò ha <<manifestato il contrario della certezza *religiosa, quando nel* tema della fuga ripete la parola "credo" come se il musicista

[1] *Ivi*, p. 221.
[2] *Ivi*, p. 218.
[3] *Ibidem.*
[4] *Ivi*, pp. 217-219.

solitario dovesse confermare a se stesso e agli altri, con questo appello ripetuto, che egli crede realmente>>[1], e dunque il "fallimento" della *Missa* sarebbe la controparte musicale del fallimento dell'individuo nella società moderna.

Tuttavia, agli occhi di Adorno, un simile fallimento ha avuto un inatteso risvolto *positivo* nella misura in cui ha creato le condizioni per una critica dell'ideologia armonicistica[2] nella musica moderna, concretizzatasi nell'opera di Schönberg.

<<L'ultimo Beethoven, con la sua esperienza di musicista, deve avere avuto in sospetto l'unità di soggettività e oggettività, la compattezza della creazione sinfonica perfetta, la totalità risultante dal movimento dei momenti singoli, e insomma tutto ciò che conferisce autenticità alle sue opere del periodo di mezzo. Ai suoi occhi la classicità diventa classicismo, ed egli si ribella all'affermativo, alla convalidazione acritica dell'essere. […] Beethoven deve avere intuito che la musica classicistica contiene nella sua più alta esigenza qualcosa di non vero, dubitando così che l'essenza del movimento contrastante dei particolari – nel quale a sua volta ogni elemento singolo scompare – potesse essere la positività stessa: e a questo punto egli si è innalzato al di sopra dello spirito borghese, di cui la sua opera costituisce pure la massima manifestazione musicale>>[3].

8.6 – Musica è filosofia?

Nella maggior parte delle citazioni adorniane presenti in questo capitolo aleggia lo spettro della filosofia hegeliana. Ed anche laddove Adorno non fa esplicitamente il suo nome, Hegel resta presente come un riferimento fondamentale per comprendere la dialetticità che contraddistingue la musica di Beethoven. Hegel, tuttavia, rappresenta molto di più che un semplice "corrispondente" filosofico della stessa temperie culturale che anima la musica di Beethoven. A tal proposito Adorno annota: <<il lavoro su Beethoven deve anche dare come risultato la filosofia della musica, e cioè deve determinare in modo decisivo il rapporto tra la musica e la logica concettuale. Solo allora il confronto con la *Logica* hegeliana e quindi l'interpretazione di Beethoven non sarà un'analogia, ma la cosa stessa>>[4]. Certo, per realizzare un progetto così ambizioso i frammenti adorniani di cui disponiamo non sono sufficienti; tuttavia, come rileva

---

[1] *Ivi*, p. 218 (il corsivo è nostro).

[2] <<Il Beethoven tardo ha licenziato l'ideale dell'armonia. E qui intendo per armonia non armonia nel senso musicale letterale, poiché la tonalità e il predominio della triade continuano assolutamente ad esistere, ma armonia nel senso di armonia estetica, cioè di equilibrio, di rotondità, bilanciamento, identità del soggetto della composizione con il suo linguaggio>> (Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, p. 264).

[3] Th. W. Adorno, *Straniamento di un capolavoro* in *Dissonanze*, pp. 222-224.

[4] Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, p. 18.

Goldoni, <<il materiale lasciato permette di capire che, per Adorno, Beethoven è il musicista che più sviluppa la vicinanza fra musica e logica, ma tende anche, nell'ultimo periodo, a mostrare la crisi interna a questa logica>>[1]. Prima di allargare la questione a termini più generali, cerchiamo di approfondire quali fossero le caratteristiche della musica beethoveniana che indussero Adorno ad un simile confronto con la dialettica hegeliana.

Nel frammento 27 Adorno scrive:

<<Quando si chiariscono i rapporti tra Beethoven e la grande filosofia bisogna chiarire alcune cose delle categorie fondamentali determinanti:

1) La musica di Beethoven è l'immagine del processo secondo il quale la grande filosofia comprende il mondo. Dunque: non immagine del mondo bensì della sua interpretazione.
2) Il sensibile, il non qualificato eppure in sé mediato e ciò che pone in movimento il tutto è l'elemento motivico-tematico […].
3) Lo <<spirito>>, la mediazione, è il tutto come forma. Qui la categoria identica tra filosofia e musica è quella del *lavoro*. Ciò che in Hegel si chiama fatica o lavoro del concetto è il lavoro tematico.
   […] Bisogna prevenire l'obiezione che tutta questa sia mera analogia in quanto alla musica manca il medium del concetto, che solo costituisce la filosofia>>[2].

Per quanto rapsodicamente formulato, quest'elenco è particolarmente ricco di spunti di riflessione. Proviamo a svilupparne alcuni.

Il primo punto posto da Adorno sembra preludere se non ad una maggiore efficacia della musica beethoveniana rispetto alla filosofia, quantomeno ad un suo diverso modo con cui essa interpreta il mondo, ivi compresa la stessa filosofia. Dunque, una cosa si può sostenere con certezza: per Adorno la musica non è in nulla inferiore rispetto alla filosofia. Resta però capire in che modo Adorno volesse suffragare questa sua convinzione. A detta del filosofo la musica sfrutta gli stessi accorgimenti di cui ci si serve per sviluppare una speculazione teoretica, ossia le

<<forme logiche come tali, quelle della posizione, dell'identità, della somiglianza, della contraddizione, del tutto, della parte; la concrezione della musica è essenzialmente la forza con cui queste forme si esprimono nel materiale, cioè nei suoni. […] La soglia tra la musica e la logica non consiste negli elementi logici, bensì nella loro sintesi specificamente logica, cioè nel *giudizio*. La musica non conosce il giudizio ma una sintesi di altro tipo. […] Questa sintesi è parimenti in relazione con la verità, ma una verità completamente diversa da quella apofantica, e questa verità non-apofantica dovrà

---

[1] D. Goldoni, *Adorno (e Heidegger): linguaggio e musica* in AA.VV., *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte e scienza*, a cura di L. Cortella, M. Ruggenini, A. Bellan; Donzelli, Roma 2005, p. 310.
[2] *Ivi*, pp. 19-20.

essere definita come il momento in cui la musica coincide con la dialettica. Le riflessioni dovrebbero terminare in una definizione come: *Musica è la logica della sintesi priva di giudizio*>>[1].

Quest'ultima definizione della musica appare alquanto controversa, per non dire paradossale. Perché se la musica, così come la filosofia, si sviluppa secondo le "vie" della logica, non si capisce come essa possa sottrarsene proprio al loro culmine, ossia il momento del giudizio. Forse la paradossalità di questa definizione può essere attenuata insistendo sul significato particolare che il giudizio assume all'interno del fenomeno estetico. Nell'ottica adorniana il "giudizio musicale", ovvero il risultato finale a cui approda la musica beethoveniana, è infatti quanto di più lontano possibile rispetto alla concezione classica del giudizio epistemico-filosofico, inteso come un'*adequatio rei et intellectus*, ovvero come una pacificazione, un accordo, una conciliazione indiscutibile tra l'osservatore e la cosa osservata. Una simile dinamica, se trasposta in musica, non farebbe altro che rafforzare la sottomissione al già-esistente, portando alla capitolazione del compositore nei confronti del materiale musicale e, infine, ad un'accettazione acritica dello *status quo* sociale. Se invece per "giudizio musicale" s'intende invece il risultato di una lotta *all'ultimo sangue* tra compositore e materiale musicale, tra il contenuto della soggettività e le forme universali della tradizione, ossia quanto abbiamo visto nel caso specifico di Beethoven, il discorso sembra assumere una direzione quantomeno più coerente.

Ora, nella storia della filosofia chi più di Hegel ha consumato tutte le sue energie nel tentativo di conciliare dialetticamente l'inconciliabile[2]? In questo senso è possibile comprendere per quale motivo l'accostamento della musica di Beethoven con la filosofia di Hegel fosse per Adorno ben più che una semplice analogia. Hegel e Beethoven, agli occhi del filosofo, hanno rappresentato due tentativi di risolvere la profonda contraddizione, diventata drammatica nell'èra moderna, tra i due estremi del particolare e dell'universale, dell'individuale e della totalità sociale. Si potrebbe dire che entrambi, pur operando l'uno indipendentemente dall'altro, hanno lavorato alla stessa cosa: raggiungere una insperata mediazione, una sintesi in cui il singolo potesse

---

[1] *Ivi*, p. 18.

[2] <<La verità include al proprio interno anche il negativo. Ora, se si potesse considerarlo come qualcosa da cui fare astrazione, il negativo si chiamerebbe "falso". Di fatto, invece, ciò che va dileguando dev'essere considerato esso stesso come essenziale, e non va irrigidito in una determinazione che, recisa via dal vero, debba essere abbandonata in un qualsiasi punto fuori della verità; né il vero, a sua volta, dev'essere considerato come il morto positivo che giace inerte dall'altra parte. Il fenomeno, l'apparire, infatti, è il movimento del nascere e del perire, movimento che non nasce né perisce esso stesso, ma che è in sé e costituisce la realtà e il movimento della vita della verità>> (G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano 2008, p. 105).

relazionarsi all'universale senza venirne cancellato, ossia senza perdere la propria unicità. Beethoven ed Hegel erano poi talmente coinvolti in questa ricerca perché entrambi sentivano su di sé il bisogno di questa mediazione. Essi infatti <<sapevano che la pienezza interiore non nasce da un sottrarsi alla realtà, da un isolamento, ma dal suo opposto, e che la stessa pienezza soggettiva è l'aspetto modificato dell'oggettività vissuta>>[1].

Tuttavia, fermo restando il suo immenso debito nei confronti della riflessione hegeliana, Adorno non nasconderà che tra i due, Beethoven, in particolar modo quello tardo che fece vacillare l'ideale della sintesi armonica tra i due poli, fosse pervenuto ad un risultato più realistico e meno inficiato da elementi retorico-idealistici. Vediamo con quali parole Adorno esprime ciò:

<<La musica di Beethoven è la filosofia hegeliana: è però nel contempo più autentica, cioè in essa vi è la convinzione che l'autoriproduzione *individuale* della società come una società identica, anzi è falsa. L'identità logica come immanenza della forma prodotta ed estetica viene allo stesso tempo costituita e critica da Beethoven. Il sigillo della sua verità nella musica beethoveniana è la sospensione: la trascendenza verso la forma, attraverso la quale la forma raggiunge il suo proprio significato. […] La chiave per comprendere l'ultimo Beethoven consiste probabilmente nel fatto che in questa musica la presentazione della totalità come già compiuta divenne insopportabile per il suo genio critico. La via materiale presa da questa consapevolezza all'interno della musica di Beethoven è quella della contrazione>>[2].

Ancor più esplicitamente, Adorno aggiunge:

<<L'espressione del primo tema della *Nona* […] è la pura rappresentazione della *necessità*. Ma forse proprio qui si può comprendere la differenza rispetto a Hegel, che indica nello stesso tempo la linea di demarcazione tra arte e filosofia. Forse anche in Beethoven la necessità è quella prodotta soltanto dalla coscienza, in un certo senso una necessità di pensiero. Ma nel momento in cui la soggettività estetica le compare dinnanzi guardandola, essa non si riconcilia con lei, non è lei stessa. Il guardare l'opera d'arte, la quale si rappresenta in questo tema e vuole essere guardata in base al proprio significato, ha qualcosa di resistente, di contrastante che la filosofia idealistica, per la quale tutto è opera propria, in verità non conosce. In questo, nel dualismo costitutivo tra sé e l'osservatore (il quale dualismo è posto nell'opera d'arte stessa), l'opera d'arte è più reale, più critica, meno armonistica della filosofia. Certo, questo tema è lo spirito del mondo – ma in quanto apparente per un momento resta esterno, distanziato per colui che lo riconosce. Rispetto alla filosofia hegeliana la *Nona* ha meno fiducia nell'identità. L'arte è più reale della filosofia poiché dichiara l'identità come apparenza>>[3].

---

[1] Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 58.
[2] Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, pp. 23-24.
[3] *Ivi*, pp. 24-25. È curioso notare che Adorno avesse concluso questo appunto con un rimando all'*Estetica* hegeliana: <<E quand'anche l'arte si limitasse a questo, a porre di fronte all'intuizione il quadro delle passioni, e quand'anche addirittura le lusingasse, vi è già in ciò una capacità di addolcimento, in quanto

viene per lo meno portato a coscienza nell'uomo ciò che altrimenti egli *è* solo immediatamente. Poiché ora l'uomo *osserva* i suoi impulsi e le sue inclinazioni, e mentre prima questi lo avevano irriflessivamente travolto, ora egli li vede fuori di sé ed incomincia a sentirsi libero nei loro confronti poiché gli si contrappongono come qualcosa di oggettivo>> (G. W. F. Hegel, *Estetica*, p. 59).
Inoltre, aggiunge Tiedemann, <<la pagina dell'*Estetica* hegeliana cui si rimanda nella nota porta nella copia di Adorno la nota al margine: <<Elevazione della negatività a coscienza in quanto positiva. 'Resistere'>> (Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, p. 25, nota 18). Sembrerebbe così che Adorno abbia tratto dallo stesso Hegel lo spunto fondamentale per la critica dello stesso e, dunque, per quale motivo egli fu "superato" da Beethoven.

Capitolo nono
Teorie estetiche

9.1 – Premessa

Le questioni che abbiamo finora affrontato seguendo la lunga evoluzione della riflessione estetico-musicale di Adorno sono state molte: dal concetto di materiale al rapporto di mediazione tra arte e società, dalla feticizzazione dell'arte diventata merce di consumo al carattere utopico della verità di cui sarebbe invece veicolo l'arte autonoma. Si tratta di temi caratterizzati da un'importanza cruciale per capire cosa siano diventate o, meglio, cosa dovrebbero essere la musica e l'arte contemporanee. Temi che Adorno, per non tradirne la strutturale complessità e dinamicità, ha lasciato sostanzialmente aperti. In questo senso la non-definitività della riflessione adorniana non è dovuta ad una incapacità o manchevolezza del filosofo, quanto ad una sua precisa volontà di evitare qualsiasi tipo di risultato assoluto, fisso ed incontrovertibile poiché assolutezza, fissità e incontrovertibilità sono tutti sintomi di quel tipo di logica illusoria, falsa, ideologica da cui egli voleva prendere le distanze.

Tuttavia, giunti a questo punto della nostra ricostruzione storico-teorica, dobbiamo provare a tirare le somme della riflessione di Adorno, confrontandoci con l'ultima opera a cui il filosofo lavorò, *Teoria estetica*. Già in partenza bisogna rilevare un primo problema: anche *Teoria estetica*, come il *Beethoven*, è rimasta incompiuta. Com'è noto, si tratta però di una incompiutezza molto diversa: Adorno aveva praticamente finito di scrivere l'ampio saggio e non gli restava che <<un ultimo sforzo relativo all'organizzazione, non già più alla sostanza del libro>>[1], cioè apportare eventuali tagli o modifiche a quanto aveva scritto. Tuttavia, chi è abituato alle imprevedibili scelte stilistiche di Adorno sa quanto sia necessario prendere con le dovute precauzioni queste sue confessioni, trattandosi di un pensatore che, oltre a prescrivere di <<non essere mai avari nelle cancellature. […] La tecnica letteraria impone di rinunciare anche a pensieri fecondi, se la costruzione lo richiede>>[2], così descriveva il processo della scrittura: <<lo scrittore si dispone nel proprio testo come a casa propria. Come crea disordine e confusione con i fogli, i libri, le matite e le cartelle che si porta dietro da una stanza all'altra, così fa anche, in un certo modo, coi suoi pensieri. Essi diventano, per lui, come

[1] *Postilla editoriale* in Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, p. 493.
[2] Th. W. Adorno, *Minima moralia*, p. 91.

mobili o suppellettili domestiche, su cui prende posto, si sente a proprio agio o, viceversa, va su tutte le furie. Li carezza delicatamente, li consuma, li mette a soqquadro, li sposta, li rovina>>[1]. L'intento di questo capitolo è perciò quello di riallacciare i fili delle problematiche lasciate in sospeso, senza la pretesa di percorrere esaustivamente tutti i sentieri teorici che Adorno ha aperto all'interno di quel labirinto concentrico qual è *Teoria estetica.*

9.2 – Arte, società, estetica

Pur constatando come sia diventata <<un'ovvietà il fatto che nulla di quello che concerne l'arte sia più ovvio, nemmeno il suo diritto ad esistere>>[2] dato che <<essa è stata tanto più sconvolta quanto meno umana è diventata la società>>[3], Adorno non si perde d'animo ribadendo come <<l'estetica oggi non può decidere se diventare o meno necrologio dell'arte; neppure può recitare la parte dell'oratore funebre; non può constatare genericamente la fine, ristorarsi con il passato e passare dalla parte della barbarie>>[4]. Riaffiora qui il tema hegeliano della possibile morte dell'arte che, se da un lato ha esercitato un certo fascino su un Adorno sempre più convinto della transitorietà e caducità della grande arte, d'altro canto è stato dal filosofo reinterpretato come un ulteriore stimolo per intraprendere a maggior ragione la riflessione estetica, appunto per comprendere il senso di questa caducità.

A detta di Adorno, l'arte contemporanea, sorretta dalla riflessione estetica, deve essere in grado di riflettere su se stessa e, soprattutto, di sapersi guardare attorno se non vuole ridursi a un mero giocattolo al servizio di una realtà che di liberale ed umano possiede soltanto una pallida facciata. L'unica resistenza possibile di cui l'arte dispone non consiste però nel fare delle "barricate politiche" oppure nell'abbandonarsi a facili moralismi nei confronti della realtà sociale: Adorno infatti non chiede all'artista di immolarsi in un disperato faccia a faccia contro una società a lui avversa e nettamente più forte[5]. Piuttosto, come sottolinea Perlini, l'arte deve sapersi difendere in modo

---

[1] *Ivi*, pp. 93-94.
[2] Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, p. 3.
[3] *Ibidem.*
[4] *Ivi*, p. 7.
[5] <<Le opere d'arte che vogliono spogliarsi del feticismo attraverso interventi politici di fatto assai discutibili, sul piano sociale, si perdono regolarmente in una falsa coscienza per una inevitabile e inutilmente lodata semplificazione. Nella prassi dal fiato corto a cui esse ciecamente cedono, viene prolungata la loro cecità>> (*ivi*, p. 305).

particolare, ossia mimando

<<*la propria morte proprio per evitarla*. […] Ciò che si impone è la possibilità di uno sguardo straniato sul mondo che ne mostri le crepe, le sconnessioni, le fratture. Solo così si può restare fedeli, negandolo, all'immediato, al sogno della conciliazione. Pur contrastandone il trionfo, bisogna restare dalla parte dell'inconciliato. È questa la condizione imprescindibile per sfuggire alla minaccia di un franare dell'arte nell'industria culturale, i cui prodotti, frutto di una razionalizzazione pervasiva, ne rappresentano la satanica parodia. Si impone all'arte all'altezza dei suoi compiti di guardare in faccia il proprio destino di morte e di giocare d'astuzia per evitarne il compiersi>>[1].

Perciò, ad esempio, un artista che rifiuti anacronisticamente di sottoporsi alle "regole del mercato" si espone sin dall'inizio ad un irrimediabile fallimento[2]. Egli, infatti, al momento non solo non possiede uno scenario alternativo entro cui muoversi che non sia quello dell'arte "commercializzata", ma già da sempre ne è un riflesso, se pur recalcitrante:

<<la configurazione degli elementi dell'opera d'arte nell'intero di quest'ultima obbedisce immanentemente a leggi che sono affini a quelle della società all'esterno. […] Non in sé le forze produttive nelle opere d'arte sono diverse da quelle sociali, ma solo per il loro costitutivo assentarsi dalla società reale. […] Essendo di fatto le opere d'arte merce assoluta, poiché sono quel prodotto sociale che si è scrollato di dosso ogni apparenza d'essere per la società che di solito le merci conservano a forza, il determinante rapporto di produzione, la forma di merce, penetra nelle opere d'arte tanto quanto la forza produttiva sociale e l'antagonismo tra i due. […] Il fatto che le opere d'arte, come una volta brocche e statuette, vengano messe in vendita sul mercato, non è un abuso di esse, ma la semplice conseguenza del loro partecipare ai rapporti di produzione. Un'arte del tutto non-ideologica è forse assolutamente impossibile. Non è con la sua mera antitesi rispetto alla realtà empirica che essa lo diventa>>[3].

Certo, non perdere la coerenza e la consapevolezza che rendono immune l'arte radicale dallo scadimento feticistico non è facile e solo pochi artisti si sono dimostrati all'altezza di questa sfida. Schönberg, Picasso, Klee, Kafka, Valéry, Beckett, Kraus, Loos: è alla loro opera che Adorno si appiglia per continuare a credere che <<se l'ideologia è

---

[1] T. Perlini, *Il velo nero* in AA.VV., *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte e scienza,* p. 269.

[2] <<Dal mondo amministrato ad ogni livello, non ci si può difendere se non adoperando mezzi che gli somigliano; giacché proprio in questo si esprime il suo carattere totalitario. La resistenza all'orchestrato gracidio da cui il mondo è assordato senza aver la possibilità di protestare non la fa l'artista che si ritragga in un suo eremo silvestre, nel quale del resto, alla lettera e metaforicamente, sarebbe aggredito senza requie dal rombo e dal sibilo degli aeromobili in cielo. L'artista deve lui stesso servirsi dei mezzi e delle tecniche del mondo amministrato, per modificarne il funzionamento, e accogliere questa necessità nella sua coscienza, anziché farsi terrorizzare da quelli che invocano la purezza in pieno accordo col mondo dinanzi al quale raccomandano l'ascesi>> (Th. W. Adorno, *Annotazioni sulla vita musicale in Germania* in *Impromptus. Saggi musicali 1922-1968;* Feltrinelli, Milano 1973, p. 21).

[3] Th. W. Adorno, *Teoria estetica,* pp. 316-317.

coscienza socialmente falsa, allora per semplice logica non qualsiasi coscienza è falsa>>[1]. Tuttavia quelle personalità da sole non sono sufficienti per scongiurare la morte dell'arte o, meglio, per metterla al riparo dalla sua definitiva *debacle* nei confronti dell'industria culturale. Bisogna infatti che vi sia una riflessione all'altezza dei problemi che attraversano le opere d'arte contemporanee, ma non per pacificarne le interne tensioni e, quindi, sancire l'ammutolimento delle stesse, bensì per conferir loro ancora maggiore risonanza, facendo rivolgere ad esse il nostro sguardo e la nostra attenzione.

<<Profonde sono le opere d'arte che né nascondono ciò che è divergente o contraddittorio né lo lasciano in appianato. Costringendolo alla manifestazione, che viene evinta da quanto è in appianato, esse incarnano la possibilità dell'appianamento. Il configurare gli antagonismi non li rimuove, non li concilia. […] Varie fasi storiche hanno certamente ammesso maggiori possibilità di conciliazione che non quella presente, che la rifiuta radicalmente. Tuttavia, in quanto integrazione non violenta di ciò che è divergente, l'opera d'arte trascende al tempo stesso gli antagonismi dell'esistenza senza illudere che essi non esistano più>>[2].

Tuttavia mantenersi all'interno della costitutiva problematicità dell'arte senza cedere a semplicistiche interpretazioni risolutive non è un'operazione semplice per una *forma mentis* come la nostra imperniata sull'efficienza e sulla rigorosità logico-scientifica. Perciò Adorno sente nuovamente il bisogno di rimetterci in guardia dal peggiore fraintendimento che si possa fare dell'arte, cioè scambiare il suo "carattere ancipite" che sembra farla allontanare dalle "effimere" problematiche sociali come un sintomo di disimpegno o di evasione rispetto alle sofferenze ed alle difficoltà contemporanee.
Siamo così tornati al cospetto del delicato rapporto che l'arte instaura con la società, che Adorno descrive con questi termini in *Teoria estetica*: <<indispensabile resta per la rottura estetica ciò che viene rotto. […] Le opere d'arte sono copie del vivente empirico nella misura in cui lo liberano da ciò a cui le riduce la loro esperienza cosale-esteriore>>[3]. Attenzione però: per comprendere cosa Adorno voglia dirci bisogna intendersi sul significato di termini come "rottura" e "liberazione". Con essi il filosofo non allude alla necessità di un annullamento o di un lasciarsi alle spalle, da parte dell'arte, la realtà concreta in cui essa affonda le radici: ciò è strutturalmente impossibile, poiché le opere d'arte nascono proprio dai problemi che affliggono il contesto sociale ed inoltre, <<proprio in quanto artefatti, prodotti di lavoro sociale,

[1] *Ivi*, p. 338.
[2] *Ivi*, pp. 254-255.
[3] *Ivi*, p. 8.

comunicano anche con l'empiria che revocano, e da essa traggono il proprio contenuto. […] Anche l'opera d'arte più sublime assume una posizione determinata nei confronti della realtà empirica uscendo dalla sua signoria, non una volta per tutte, ma sempre di nuovo concretamente, in polemica inconsapevole contro il modo in cui tale signoria si pone rispetto al momento storico>>[1]. Per dirla in termini ancor più diretti di quelli usati da Adorno,

<<l'arte è, sì, specchio deformante – deformazione di quella deformazione che è oggi la realtà stessa – ma non è solo questo. […] All'esistenza l'arte presta attenzione solo in quanto è in grado di mostrarlo nella sua inadeguatezza, di negarne l'assetto immediato, di far trasparire, dietro la superficie sconvolta del mondo, il suo *poter essere altro*. Rappresentando l'esistente l'arte fa così emergere ciò che attualmente *non è*, ciò che la realtà dovrebbe diventare. In questo senso l'arte è utopia, ma utopia che rinuncia a porsi come un *positivo*: utopia come luogo dell'assenza, di ciò che dovrebbe essere e non è, di cui sarebbe blasfemo affermare la presenza>>[2].

9.3 – Utopia, negatività, sofferenza

Abbiamo già notato il segno spiccatamente negativo dell'utopia dischiusa dalla grande arte in occasione di quella che abbiamo definito la *disperanza*[3] a cui la musica di Beethoven darebbe vita. Per riassumere quanto detto in precedenza, potremmo dire che le opere beethoveniane, alle orecchie di Adorno, sono dei veri e propri sismografi in grado di registrare, con il loro ampio raggio sonoro, tutti gli shock vissuti da un individuo sempre più represso e schiacciato dalla totalità sociale, senza che egli possa rendersene conto. L'unica via di cui egli potrebbe disporre per intuire tutto ciò è l'arte, dato che la razionalità discorsiva è incapace di reagire senza compromettersi più di quanto non lo sia già con la falsa coscienza illuministica. A tal proposito, abbiamo suggerito, potrebbe essere stato questo il motivo che indusse Adorno ad abbandonare l'ambizioso progetto del *Beethoven*. Tuttavia il filosofo ritorna su questi temi in *Teoria estetica*, fornendo nuovi spunti di riflessione.

---

[1] *Ibidem.*
[2] T. Perlini, *Il velo nero* in AA.VV., *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte e scienza*, p. 270.
[3] Così Adorno scrive in *Minima moralia:* <<una voce ci dice, quando speriamo nella salvezza, che la nostra speranza è vana, eppure è soltanto lei, la speranza impotente, a permetterci anche solo di tirare il fiato. […] La verità è inseparabile dall'illusione che un giorno, dalle figure e dai simboli dell'apparenza, possa emergere, nonostante tutto, libera da ogni traccia di apparenza, l'immagine reale della salvezza>> (Th. W. Adorno, *Minima moralia*, pp. 140-141).

<<Il pensiero può allacciarsi al fatto che qualcosa nella realtà obiettivamente desidera arte; un'arte che parli per ciò che il velo ricopre. Mentre la conoscenza discorsiva giunge vicino alla realtà, anche alle sue irrazionalità che a loro volta scaturiscono dalla sua legge di movimento, qualcosa in essa è refrattario alla conoscenza razionale. A quest'ultima è estranea la sofferenza, può determinarla per sussunzione, approntare mezzi per lenirla; difficilmente esprimerla attraverso la sua esperienza: proprio questo si chiamerebbe irrazionale>>[1].

Dunque nell'ottica adorniana, si viene a delineare una pericolosa corrispondenza tra l'irrazionale e la sofferenza; pericolosa per chi, come l'industria culturale, dovrebbe difendere lo *status quo* sociale, nascondendo o rendendo il più innocuo possibile qualsiasi elemento potenzialmente destabilizzante.

<<Ciò che i nemici della nuova arte, con istinto migliore dei suoi pavidi apologeti, chiamano la sua negatività è la somma del rimosso da parte della cultura stabilita. […] Nel piacere per il rimosso l'arte accoglie al tempo stesso la disgrazia, il principio della rimozione, invece di limitarsi a protestarvi contro inutilmente. Che essa esprima la disgrazia dovuta all'identificazione anticipa il suo depotenziamento; ciò, non la fotografia della disgrazia o una falsa beatitudine, definisce la posizione dell'arte autentica attuale nei confronti dell'obiettività oscurata; ogni altra si rivela colpevole per la sdolcinatezza della propria falsità>>[2].

Ecco perché Adorno, anche a costo di apparire agli occhi dei più come un "inguaribile" pessimista o catastrofista, torna a battere sullo stesso tasto toccato nella *Filosofia della musica moderna*: la doverosa rinuncia a qualsiasi compromesso armonico o consolatorio che la musica, e l'arte tutta, devono portare avanti se vogliono mantenere intatta la loro dignità e la loro "funzione" utopica.

<<Il nuovo in quanto crittogramma è l'immagine del tramonto; solo mediante l'assoluta negatività di quest'ultima l'arte esprime l'inesprimibile, l'utopia. In quell'immagine si raccolgono tutte le stimmate del repellente e dell'orrido dell'arte nuova. Attraverso un inconciliabile rinuncia all'apparenza della conciliazione essa trattiene quest'ultima in mezzo all'inconciliato, giusta coscienza di un'epoca in cui la possibilità reale dell'utopia – che la terra, a seconda dello stato delle forze produttive, ora, qui, possa essere immediatamente il paradiso – a un estremo si unisce con la possibilità della catastrofe totale. Nell'immagine di questa – non copia, ma cifra del suo potenziale – appare di nuovo sotto la signoria totale il lato magico dei più lontani primordi dell'arte; come se essa volesse impedire la catastrofe per esorcismo con la sua immagine>>[3].

---

[1] Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, p. 27.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ivi*, pp. 45-46.

Le possibilità di fraintendere il senso del discorso adorniano sono molto elevate per chi, come noi, è stato abituato a considerare il pessimismo come sinonimo di impotenza, depressione, rassegnazione: tutte mete queste, a cui Adorno non vuole assolutamente condurci[1]. Anzi, egli rintraccia nell'arte contemporanea, che potrebbe erigere a proprio simbolo il nero (<<arte radicale oggi significa lo stesso che cupa, dal colore di fondo nero>>[2]), una forma latente di reazione[3], per non dire di felicità:

<<che i momenti cupi dell'arte debbano procurare qualcosa come il piacere, non è altro se non il fatto che l'arte e una giusta coscienza di essa trovano ancora felicità unicamente nella capacità di resistere. Come nelle opere d'arte coerenti il loro spirito si comunica anche al fenomeno più refrattario, così a partire da Baudelaire il cupo in quanto antitesi dell'inganno della facciata sensibile della cultura attrae anche sensibilmente. C'è più piacere nella dissonanza che nella consonanza. […] Lo stridente, dinamicamente acutizzato, distinto in sé e dall'uniformità dell'affermativo, diventa attrattiva; e questa attrattiva, non meno del disgusto per la debolezza del positivo, conduce la nuova arte a una terra di nessuno, vicaria della terra abitabile. Nel *Pierrot lunaire* di Schönberg, in cui si congiungono essenza immaginaria cristallina e totalità della dissonanza, quest'aspetto della modernità si è attuato per la prima volta. La negazione può capovolgersi in piacere, non nel positivo>>[4].

È molto probabile che Adorno, quando collaborò con Thomas Mann alla scrittura di alcune parti del suo *Doktor Faustus*, definendo "satanica" la musica composta dal protagonista Adrian Leverkühn, ampiamente ispirato dalla figura di Schönberg, alludesse a tutto ciò. Ed è altrettanto probabile che lo stesso Schönberg, che non tollerò mai questa definizione così come tutto l'interesse riservato da Adorno alla sua attività compositiva, non si prodigò particolarmente per comprendere il senso della definizione adorniana. Ma questa è tutta un'altra storia.

---

[1] In questa disposizione teorica riecheggiano, anche se con un significato molto diverso poiché Adorno ha sempre rifiutato qualsiasi sbilanciamento irrazionalistico a proposito *raison d'etre* dell'arte, gli interrogativi posti da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*: <<Il pessimismo è necessariamente un segno di declino, di decadenza, di fallimento, di istinti stanchi e indeboliti? O c'è un pessimismo della forza? Un'inclinazione intellettuale per ciò che nell'esistenza è duro, raccapricciante, malvagio e problematico, in conseguenza di un benessere, di una salute straripante, di una pienezza dell'esistenza? C'è forse un soffrire della stessa sovrabbondanza? […] Che cosa significa la tragedia? E d'altra parte, ciò per cui la tragedia morì, il socratismo della morale, la dialettica, la moderazione e la serenità dell'uomo teoretico – ebbene, non potrebbe essere proprio questo socratismo un segno di declino, di stanchezza, di malattia, di istinti che si dissolvono anarchicamente? […] E la scienza stessa, la nostra scienza che cosa significa mai, considerata come sintomo di vita, ogni scienza? Forse la scientificità è solo una paura e una scappatoia di fronte al pessimismo? Una sottile legittima difesa contro la verità? Per parlare in termini immorali, un'astuzia?>> (F. Nietzsche, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, Adelphi, Milano 2008, pp. 3-4).

[2] Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, p. 54.

[3] <<Le zone socialmente critiche delle opere d'arte sono quelle dove si sente dolore; dove nella loro espressione storicamente determinata viene alla luce la non-verità della situazione sociale. È propriamente a ciò che reagisce la rabbia>> (*ivi*, p. 318).

[4] *Ivi*, pp. 55-56.

9.4 – Il bello, il brutto ed il bello naturale

Adorno prova a chiarire il ruolo della dissonanza all'interno dell'arte contemporanea servendosi delle categorie di bello e brutto, anche se con un significato radicalmente diverso rispetto a quello che la tradizione estetica ha conferito loro.

<<Dissonanza è il termine tecnico per l'assimilazione nell'arte di ciò che viene chiamato brutto sia dall'estetica sia dall'ingenuità. […] Il peso di questo elemento è talmente cresciuto nella modernità che ne è derivata una nuova qualità. Secondo l'estetica tradizionale quell'elemento contraddice la legge formale che domina l'opera, viene integrato da essa e dunque la conferma unitamente alla forza della libertà soggettiva nell'opera d'arte nei confronti delle materie trattate. Esse sarebbero tuttavia belle in un senso superiore: ad esempio per la loro funzione nella composizione dell'immagine o nella produzione di un equilibrio dinamico>>[1].

Com'era prevedibile, una simile definizione del brutto/dissonante inteso come semplice "nemico" del bello che l'artista dovrebbe sconfiggere, non poteva essere accettata da Adorno[2]. Ai suoi occhi quest'interpretazione appare fondata sull'inammissibile riproposizione del culto del "genio" artistico. Inammissibile per due ragioni fondamentali: perché occulterebbe ciò che veramente conta nel fenomeno estetico, cioè il valore che un'opera d'arte possiede obiettivamente in sé[3]; perché non è più possibile illudere una soggettività, come la nostra, assaltata da istanze e forze esterne, di essere in grado di esercitare un simile dominio tanto nell'ambiente artistico quanto in quello sociale e naturale. Non a caso Adorno interpreta l'attuale successo in sede estetica di concetti come quelli del genio e dell'originalità[4] come un ulteriore colpo di coda della *ratio* illuministica, rinserrata in sé stessa e nella propria convinzione di poter disporre a suo piacimento della natura.

---

[1] *Ivi*, pp. 62-63.

[2] <<Nessuna opera d'arte ha un'unità integra, ciascuna deve simularla entrando in tal modo in conflitto con se stessa>> (*ivi*, p. 141). Dunque Adorno proclama che <<la dissonanza è la verità sull'armonia. Presa singolarmente, quest'ultima, in base al suo stesso criterio si dimostra irraggiungibile. […] La rinuncia all'ideale classicista non è mutamento di stile ma è frutto dei coefficienti d'attrito dell'armonia, che presenta come concretamente conciliato ciò che non lo è, e così trasgredisce il postulato dell'essenza manifestantesi al quale invece mira proprio l'ideale dell'armonia. L'emancipazione da esso è una estrinsecazione del contenuto di verità dell'arte>> (*ivi*, p. 148).

[3] A tal proposito Perlini sottolinea come, per Adorno, <<le opere d'arte è come se si facessero da sé, usando per questo la soggettività degli artisti, che non ne sono i proprietari, che non possono esercitare il proprio dominio su un'attività libera che viene realizzandosi attraverso loro>> (T. Perlini, *Il velo nero* in AA.VV., *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte e scienza*, p. 274).

[4] Cfr. Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, pp. 227-231.

<<Che tanto il concetto di brutto quanto il suo correlato positivo si possano determinare solo formalmente, sta in strettissima connessione con l'immanente processo illuministico dell'arte. Quanto più integralmente essa viene dominata dalla soggettività, tanto più la ragione soggettiva, il principio formale per antonomasia, diventa canone estetico. Questo formale, sottomesso a conformità soggettive a leggi incurante del loro altro, mantiene ciò che di sé è piacevole senza venir scosso da un tale altro: la soggettività vi gode inconsciamente se stessa, il sentimento del proprio dominio. […] Il formalismo nel concetto di brutto e di bello è il prezzo che l'arte deve pagare per innalzarsi al di sopra del dominio delle forze della natura solo per protrarlo come dominio sulla natura e sugli uomini>>[1].

Ma, viene da chiedersi, come è possibile sfatare quest'illusione antropocentrica e soggettivistica, tipicamente moderno-occidentale, proprio a partire da una sfera, qual è quella dell'arte, considerata da sempre come un "affare privato", o comunque come il dominio delle singole personalità artistiche?

Adorno ci risponde chiamando in causa un concetto caduto in disuso nella riflessione estetica contemporanea: il bello naturale. Basterà citare due istituzioni filosofiche come Hegel e Croce[2] per ricordarne la sorte: il bello naturale è stato liquidato in quanto ingenuo residuo arcaico e pseudoconcetto estetico. Per Adorno, invece, le cose stanno diversamente e proprio la facilità con cui il bello naturale è stato messo da parte è particolarmente rivelatrice. <<Per la teoria il bello naturale non è più tematico. Non però perché esso sia stato effettivamente tolto in qualcosa di più alto: è stato rimosso. […] Il bello naturale è scomparso dall'estetica a causa del crescente dominio di quel concetto di libertà e dignità umana inaugurato da Kant, trapiantato coerentemente nell'estetica solo da Schiller e da Hegel, secondo il quale nel mondo non va considerato nulla se non ciò che il soggetto autonomo deve a se stesso>>[3].

Senza dilungarci sulla disamina dedicata alla parabola storica del bello naturale, concentriamoci sul motivo che ha indotto Adorno a "rispolverare" questo concetto desueto:

<<quanto il bello naturale sia intrecciato a quello artistico si rivela nell'esperienza che riguarda il primo. Essa si riferisce alla natura unicamente come manifestazione, mai come materia di lavoro e riproduzione della vita, men che meno poi come il sostrato della scienza. […] In tal senso è vero il teorema hegeliano per cui l'arte sarebbe ispirata da qualcosa di negativo, dall'indigenza del bello naturale; in verità dal fatto che la

---

[1] *Ivi*, pp. 65-66.

[2] Cfr. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica in generale*, Laterza, Bari-Roma 1965, pp. 104 e sgg. Per ulteriori approfondimenti rimandiamo allo studio che abbiamo dedicato specificamente all'estetica crociana: R. Catalano, *Croce e l'estetica*, libreriauniversitaria.it, 2010, pp. 36-39.

[3] Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, p. 83.

natura, finché è definita unicamente mediante la sua antitesi con la società, non è affatto ancora come ciò quale si manifesta. Quello che la natura vorrebbe invano, lo compiono le opere d'arte: esse aprono gli occhi. La stessa natura manifestantesi, appena non funge da oggetto d'azione, suscita l'espressione della malinconia o della pace o di altro ancora>>[1].

Volendo decriptare il significato di questo messaggio potremmo dire che Adorno rintraccia nella contemplazione meramente estetica, ovvero estranea o precedente a quella che Heidegger definì la "visione ambientale preveggente" (*Umsicht*)[2], un sentiero che forse potrebbe condurci fuori dalle ristrettezze dell'arte amministrata e ridotta a merce di consumo o a "bene culturale". Percorrere questo sentiero teorico potrebbe inoltre avere molti altri risvolti: per esempio, riscoprire l'unicità e l'irripetibilità delle opere d'arte svincolandole da generi pedanteschi[3] ma, soprattutto, consentire di porre fine alla <<presa possessiva del concetto che tutto a sé mira a ricondurre, finendo per provocare la volatilizzazione delle cose>>[4]. Per dirla con i termini adorniani,

<<il bello naturale è la traccia del non-identico nelle cose al tempo della signoria dell'identità universale. […] L'osservatore sottoscrive, inintenzionalmente e inconsapevolmente, il patto con l'opera di sottomettersi ad essa affinché questa parli. […] L'immagine di quel che c'è di più antico nella natura è a rovescio la cifra del non ancora essente, del possibile: come manifestazione di quest'ultimo è più dell'esistente; ma già la riflessione su ciò è quasi sacrilega. […] La dignità della natura è quella di qualcosa di ancora non essente che con la propria espressione respinge l'umanizzazione intenzionale>>[5].

Dunque con questo excursus sul bello naturale, Adorno non voleva proporre un anacronistico ritorno alle origini dell'arte, cioè all'imitazione della bellezza naturale. Ciò che interessava il filosofo era invece continuare ad esplorare la funzione utopico-

---

[1] *Ivi*, pp. 88-89.

[2] <<*L'utilizzabilità è la determinazione ontologico-categoriale dell'ente così come esso è "in-sé"*. […] Il solo *guardare alle* cose nel loro rispettivo "aspetto", anche se acutissimo, non può scoprire l'utilizzabile. Lo sguardo che guarda alle cose solo "teoreticamente" è estraneo alla comprensione dell'utilizzabilità. Il commercio che usa e manipola non è però cieco, perché ha un suo modo di vedere che guida la manipolazione, conferendole la sua specifica adeguatezza alle cose. […] La visione connessa a un disporsi del genere è la *visione ambientale preveggente*>> (M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2009, pp. 92-95).

[3] Su questo tema invece Adorno è sostanzialmente concorde con Croce: <<l'esperienza di Croce sul piano della critica d'arte, secondo cui, come si dice in inglese, ogni opera andrebbe giudicata *on its own merits*, ha portato tale tendenza storica all'interno dell'estetica teoretica. Forse mai un'opera d'arte che conta ha corrisposto del tutto al proprio genere. […] I concetti estetici universali di genere, che si sono sempre istituiti come normativi, sono sempre stati macchiati dalla riflessione didattica, che sperava di gestire la qualità mediata dalla particolarizzazione riportando opere di rilievo a delle unità di contrassegni che poi fungevano da criterio, benché non fossero state necessariamente l'essenziale delle opere. Il genere immagazzina in sé l'autenticità delle singole creazioni>> (Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, pp. 268-269).

[4] T. Perlini, *Il velo nero* in AA.VV., *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte e scienza*, p. 271.

[5] Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, pp. 98-99.

negativa dell'arte ed il bello naturale, rappresentando qualcosa di estraneo e di enigmatico allo sguardo dell'identità e della conciliazione razionale, gli consentiva di fare ciò.

<<L'essere-in-sé a cui si abbandonano le opere d'arte non è imitazione di un reale ma anticipazione di un essere-in-sé che ancora non c'è affatto, di qualcosa che è ignoto e che si determina passando attraverso il soggetto>>[1], perciò esse <<ampliano estremamente l'ambito di dominio degli uomini, anche se non in senso proprio, ma in forza della posizione di una sfera per sé, che appunto in virtù della propria posta immanenza si stacca dal dominio reale e dunque lo nega nella propria eteronomia>>[2].

9.5 – Assalto finale all'industria culturale

L'industria culturale ha rappresentato un bersaglio polemico costantemente presente in tutta la riflessione di Adorno. Nello sviluppo del nostro lavoro essa è apparsa a più riprese, anche se ci siamo soffermati più sugli effetti negativi da essa causate, che sull'industria culturale in sé. È giunto dunque il momento di colmare questa lacuna.

Il testo di riferimento d'obbligo è il capitolo intitolato *L'industria culturale. Illuminismo come mistificazione di massa* contenuto nella *Dialettica dell'illuminismo*[3]. Tuttavia, per evitare di smembrare in tante citazioni un testo che, per densità ed efficacia discorsiva, mal si presta ad un'operazione del genere, preferiamo ricorrere ad un breve saggio, *Ricapitolazione sull'industria culturale*, in cui Adorno ha sintetizzato i temi principali della sua critica all'industria culturale e all'arte amministrata.

Il primo elemento che Adorno mette in evidenza riguarda la scelta stilistica del termine "industria culturale": <<nei nostri abozzi [con Horkheimer] si parlava di cultura di massa; sostituimmo questa espressione con "industria culturale" per eliminare subito l'interpretazione che fa comodo ai suoi difensori: che si tratti di qualcosa come una cultura che scaturisce spontaneamente dalle masse stesse, della forma che assumerebbe oggi un'arte popolare. Da cui viceversa l'industria culturale si differenzia nel modo più assoluto>>[4]. La ragione di questa netta distinzione consiste nel fatto che

---

[1] *Ivi*, p. 105.
[2] *Ivi.* p. 104.
[3] Cfr. M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, pp. 130-180.
[4] Th. W. Adorno, *Ricapitolazione sull'industria culturale* in *Parva aesthetica*, p. 58.

<<l'industria culturale è preordinata integrazione, dall'alto, dei suoi consumatori. […] Se da un lato l'industria culturale specula innegabilmente sullo stato di coscienza e di incoscienza dei milioni di persone a cui si rivolge, dall'altro le masse non sono l'elemento primario, ma un fattore secondario, compreso nel calcolo: un'appendice del meccanismo. Il consumatore non è, come l'industria culturale vorrebbe far credere, il sovrano, il soggetto di tale industria, bensì il suo oggetto. […] L'industria culturale si prodiga per le masse, di cui abusa, allo scopo di rafforzare, estendere e consolidare la loro mentalità presupposta come immutabile. Tutto ciò che potrebbe servire a mutarla, è da essa escluso>>[1].

Ciò che preoccupa maggiormente Adorno non è però l'esistenza di tutto ciò che è riassunto nel concetto di industria culturale, ossia la mercificazione delle opere d'arte, la pianificazione e le strategie di marketing con cui case editrici ed etichette discografiche cercano di incanalare ed indirizzare le scelte della propria clientela, bensì la grave mancanza di una messa in questione di tutti questi meccanismi.

<<È lecito supporre che la coscienza dei consumatori stessi sia divisa tra lo svago prescritto e somministrato dall'industria culturale e il dubbio quasi palese sui suoi benefici. Il detto secondo cui il mondo vuol essere ingannato è diventato più vero di quanto non sia mai stato. Non solo gli uomini ci cascano, purché ciò procuri loro una sia pur effimera gratificazione; ma vogliono addirittura l'inganno che essi stessi intuiscono; tengono gli occhi tenacemente chiusi e approvano in una sorta di autodisprezzo ciò che viene loro propinato e i cui scopi di fabbricazione sono loro ben noti. Pur senza ammetterlo, hanno il senso che la loro vita diventerebbe assolutamente insopportabile qualora cessassero di aggrapparsi a soddisfazioni che tali non sono>>[2].

L'unica forma di "reazione" generalmente conosciuta è quella di alcuni "mansueti intellettuali" che, <<con un tono di indulgenza ironica>>[3], si limitano a dire che tutto ciò che è gradito alle masse, nella sua evidente superficialità, è innocuo ed, anzi, utile per assicurare il "normale equilibrio psichico" in una società democratica. Ma in tutto ciò, Adorno non ci vede nulla di innocuo o di rassicurante, dato che

<<invocare l'ordine puro e semplice, senza la sua determinazione concreta; invocare la diffusione di norme, senza che queste debbano legittimarsi nella pratica o di fronte alla coscienza, non serve a nulla. Un ordine obiettivamente vincolante non ha ragion d'essere se non si giustifica in se stesso e davanti agli uomini, che è proprio ciò che si guarda bene di fare il prodotto dell'industria culturale. I concetti di ordine che essa inculca sono comunque quelli dello status quo; assunti adialetticamente, senza verifica ed analisi alcuna, non per questo posseggono però una sostanza per tutti coloro che se li lasciano imporre. L'imperativo categorico dell'industria culturale, a differenza di quello kantiano, non ha più nulla in comune con la libertà. Esso suona: devi adattarti, senza

[1] *Ivi*, pp. 58-59.
[2] *Ivi*, p. 64.
[3] *Ivi*, p. 63.

specificare a che cosa; adattarti a ciò che immediatamente è, ed a ciò che, senza riflessione tua, come riflesso della potenza e onnipresenza dell'esistente, costituisce la mentalità comune. Tramite l'ideologia dell'industria culturale, l'adattamento prende il posto della coscienza: l'ordine che ne scaturisce non viene mai confrontato con ciò che esso pretende di essere o con i reali interessi degli uomini. Ma l'ordine in sé non è un bene; lo sarebbe unicamente se fosse giusto>>[1].

Per tutti questi motivi è impossibile fare alcun compromesso con l'industria culturale, specialmente quando essa sembra prodigarsi per l'arte o cultura "alte". Questa distinzione infatti è ingannevole, dato che nella cultura vera e propria non c'è spazio per gerarchie. L'unica cosa che si può dire sul suo riguardo, scrive Adorno citando il suo amico Eduard Steuermann, è che <<quanto più si fa per la cultura tanto peggio è per essa>>[2]. Una cultura mansueta o conservatrice, così come una musica[3] ed un'arte recluse nella sfera del *divertissement*, sono delle pure contraddizioni in termini, e dunque inammissibili per Adorno. <<La cultura, che nella sua accezione più vera non si è mai limitata ad obbedire agli uomini, ma ha anche sempre elevato una protesta contro le condizioni irrigidite in cui gli uomini vivevano e in tal modo li ha sempre rispettati, adattandosi totalmente alle condizioni irrigidite viene da queste incorporata e così degrada ulteriormente gli uomini>>[4]. Dunque, paradossalmente, <<se alle masse si fa torto, se dall'alto le si insulta come tali, di ciò è responsabile, non ultima, l'industria culturale; è l'industria culturale che disprezza le masse e impedisce loro quell'emancipazione per la quale gli individui sarebbero maturi nella misura concessa dallo sviluppo delle forze produttive>>[5].

---

[1] *Ivi*, p. 65.
[2] Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, p. 335.
[3] <<Criterio della musica non è se essa sia positiva o negativa e quali modi di comportamento promuova negli uomini – i suoi effetti morali sono dubbi – bensì e soltanto se possieda un contenuto di verità e se questo, essendo in essa esperito, aiuti gli uomini a uscire dalla falsa coscienza e a farsene una più retta. Solo in questi termini, ed evitando ogni ottusa istanza praticistica, può parlarsi di una funzione sociale della musica. Oggi tale funzione si può adempiere soltanto là dove la musica si nega all'universale amministrazione, rifiutandosi di infittire il velo ideologico con la propria affettazione>> (Th. W. Adorno, *Annotazioni sulla vita musicale in Germania* in *Impromptus. Saggi musicali 1922-1968*, p. 20).
[4] Th. W. Adorno, *Ricapitolazione sull'industria culturale* in *Parva aesthetica*, p. 60.
[5] *Ivi*, p. 68.

Capitolo decimo
Più che cattivi che buoni: i critici di Adorno

10.1 – Premessa

<<Quando un lavoro è finito, breve o lungo che sia, anche le minime obiezioni – indipendentemente dal rilievo con cui si annunciano – vanno prese estremamente sul serio. La presa di possesso affettiva del testo e le vanità tendono a minimizzare ogni scrupolo. Quello che viene lasciato passare come un dubbio insignificante può indicare l'obiettiva mancanza di valore del tutto>>[1]. Nel pieno rispetto di questo spirito, proponiamo in quest'ultimo capitolo alcune critiche che sono state avanzate alla filosofia della musica di Adorno.

Con la critica di Richard Middleton assisteremo alla difesa di un'imputata a cui Adorno non concesse mai diritto di replica: la *popular music*, ossia la musica "commerciale" ai tempi dell'industria culturale.

Assieme a Daniele Goldoni metteremo in evidenza alcuni limiti della prospettiva culturale e musicale di Adorno che impedirono al filosofo di interpretare adeguatamente due fenomeni come il jazz e l'improvvisazione musicale.

Con Enrico Fubini solleveremo invece delle scottanti questioni, a partire da un sommario bilancio generale della filosofia della musica di Adorno, con un occhio di riguardo alla più stretta attualità.

Proponendo infine la critica di Manlio Sgalambro, filosofo che rispetto ad Adorno non è da meno in quanto ad anticonvenzionalità, cercheremo invece di capire se è possibile aprire una riflessione metafisica a partire dalla messa in discussione del tema centrale della musicologia adorniana, il carattere sociale ed il potenziale utopico della musica.

---

[1] Th. W. Adorno, *Minima moralia*, pp. 92-93.

10.2 – Middleton

A tutti coloro che ancora oggi si stupiscono del fatto che si possa fare della musica "commerciale" un serio oggetto di studi in ambito accademico consigliamo di leggere *Studiare la popular music* di Richard Middleton. <<Questo libro – scrive Franco Fabbri nell'introduzione della versione italiana – mette a nudo alcuni limiti della musicologia tradizionale: è sotto molti aspetti una dimostrazione lungamente articolata del fatto che gli studi sulla popular music non servono solo a coprire un insieme di attività musicali finora colpevolmente trascurate dalla musicologia, ma sono precisamente uno degli strumenti per un rinnovamento e un ampliamento della musicologia nel suo complesso>>[1]. Ora, sebbene Adorno non possa certamente essere considerato un musicologo "tradizionale", bisogna comunque ammettere che in esso è possibile riscontrare la *forma mentis* di una buona parte della "vecchia" musicologia, poco attenta a generi musicali al di fuori della classica o della musica d'avanguardia. Non si tratta di "prendere partito" a favore o contro la popular music. Ciò che ci interessa, proponendo le critiche che Middleton muove ad Adorno, è provare a mettere in discussioni alcune sentenze pronunciate da Adorno nei confronti della musica "popolare".

Il primo punto su cui Middleton si concentra riguarda l'inappellabile accusa di falsità e sottomissione all'industria culturale che Adorno lancia alla popular music. <<Secondo Adorno, - scrive Middleton - la promessa utopica, che è il marchio di autonomia dell'arte superiore, è rilevante nella popular music solo in quanto ne è assente, perché in questo campo il controllo sociale del significato e della funzione della musica è totale, la forma musicale è un riflesso reificato delle strutture sociali manipolatrici, e questo momento nell'attuale processo storico rappresenta in verità la fine della storia, in quanto la contraddizione e la critica non sono più possibili>>[2]. Certamente i fenomeni di cui parla Adorno sono reali e preoccupanti, tuttavia, a detta di Middleton, il filosofo francofortese si lascia prendere un po' troppo la mano nel momento in cui trasforma <<l'evidenza empirica in teoria totalizzante e la strategia tendenziale in fatto compiuto>>[3]. In particolare, Adorno esagera sull'

[1] F. Fabbri, *Introduzione* in R. Middleton, *Studiare la popular music*, cit.; p. 11.
[2] R. Middleton, *ivi*, p. 60.
[3] *Ivi*, p. 63.

<<omogeneità delle componenti che costituiscono la struttura dominante (lo stato, i gruppi economici, gli apparati amministrativi e ideologici). Persistenti conflitti di interesse, che sfociano in crisi politiche ed economiche periodiche, lo confermano. Analogamente, l'importanza delle tensioni legate alle classi sociali, sia quelle all'interno dell'alleanza dominante sia quelle fra essa e le masse, è sottovalutata. Ciò che sfugge è che parallelamente all'aumento di controllo centralizzato si è manifestato persistentemente anche il dissenso; il dominio – sociale, economico e ideologico – è stato mantenuto solo attraverso la *lotta*>>[1].

Lotta che, nel campo musicale, si è tradotta a più riprese nello stravolgimento di alcune dinamiche invece monolitiche secondo Adorno, come la reificazione e la standardizzazione dei gusti individuali. Se le cose stessero così <<sarebbe impossibile un'adeguata spiegazione dei cambiamenti di gusto: è ragionevole giustificare la nascita di jazz, rock'n'roll, beat e punk in termini di "pseudoindividualizzazione" all'interno di un processo di base di mera riproduzione? Se non lo è, da dove sono venuti questi nuovi gusti musicali? Qual è la causa della loro nascita? Perché *quei* cambiamenti, e perché *in quel momento*?>>[2].

In sostanza, Middleton ritiene che le evidenti trasformazioni nei gusti e nei "consumi musicali" del pubblico-massa a cui, a detta di Adorno, sarebbe totalmente preclusa la possibilità di influire sulla produzione musicale, dimostrano che

<<la creazione di successi non è semplicemente una questione di innestarsi continuamente in un ciclo autoalimentato che collega produttore e consumatore. Le case discografiche cercano certamente di controllare la domanda, di incanalarla in direzioni conosciute, ma non sono mai *sicure* del loro mercato; il massimo che possono fare è offrire un "repertorio culturale", per coprire un ventaglio di probabilità in modo da minimizzare i rischi – ed è proprio questo che dà una spiegazione alla colossale sovrapproduzione di dischi, gran parte dei quali è in perdita>>[3].

Il secondo tema su cui Middleton si focalizza riguarda l'autonomia che, a detta di Adorno, soltanto la grande musica riuscirebbe a mantenere rispetto alle forze dispiegate a partire dalla falsa coscienza ideologica. A proposito di questo problema Middleton ritiene che su Adorno pesi eccessivamente <<la problematica dell'individualismo borghese. Il fatto che su questo punto il pensiero di Adorno si sia fissato in un modello che contrappone il soggetto individuale a una totalità sociale reificata fa sì che la sua immagine del significato sociale della musica assuma un aspetto monolitico>>[4].

---

[1] *Ibidem.*
[2] *Ivi,* p. 64.
[3] *Ivi,* pp. 64-65.
[4] *Ivi,* p. 67.

Potremmo riassumere il nocciolo del problema con la seguente domanda: la musica, per essere autonoma, deve necessariamente "chiamare alle armi" l'individuo contro la totalità sociale? La funzione critica, negativa, utopica attribuita da Adorno alla musica "vera" non potrebbe essere invece una tra tante altre funzioni che la musica può esercitare?

Middleton non esita a dire che <<Adorno investe la musica di *troppa* autonomia, al punto di correre il rischio di ricadere nell'idealismo>>[1] e, dunque, di farsi un'idea poco realistica della musica d'oggi. Certamente alcuni tipi di musica possono assumere una rilevanza critico-sociale, ma questo non legittima la frettolosa liquidazione di tutti quei generi musicali che Adorno non considerava all'altezza di svolgere questo compito. Secondo Middleton questo limite della riflessione adorniana è dovuto all'incapacità del filosofo di ampliare la sua prospettiva storico-musicale di formazione.

<<Il modello storico su cui si fonda questo concetto di autonomia vede in Beethoven il proprio punto di riferimento. […] Adorno sostiene che con Beethoven il *potenziale* della musica è talmente elevato da frantumare tutti i vecchi presupposti. Ma questa potrebbe essere semplicemente considerata una versione insolitamente aderente alla comune interpretazione austro-germanica della storia della musica del XIX secolo, che privilegia la tradizione viennese e la adotta come proprio riferimento normativo centrale. Il "metodo immanente" preferito da Adorno – analizzare e valutare le opere nei termini delle loro implicazioni e tendenze immanenti, delle loro stesso modalità di esistenza, invece di affrontarle in modo comparativo – conduce al fatto che, una volta determinati i criteri di "musica borghese autonoma" ricavandoli dalla sua interpretazione di Beethoven, egli li applica poi a tutta la musica del periodo, trovandola carente. […] In verità, il Beethoven di Adorno a volte diventa quasi un feticcio: l'immagine oggettivizza le tendenze musicali che Adorno vuole privilegiare>>[2].

Senza contare poi che idee molto vicine alle critiche che Adorno muoveva alla musica di consumo (la tendenza demistificatoria e consolatrice, la passiva riproduzione delle convenzioni tradizionali, l'eccesso di sentimentalismo, l'insensibilità agli shock vissuti dall'individuo in sede sociale) hanno prodotto profonde rivoluzioni musicali, facendo nascere generi originariamente "ribelli" come il rock, il free-jazz o il punk. Scrive infatti Middleton:

---

[1] *Ibidem.* Anche Serravezza perviene ad un rilievo analogo: <<Il campo della musica autonoma, una volta che se ne sia accertata la "verità", viene ad incontrarsi con quello del pensiero e della critica. L'essere, condannato alla negatività, trova il suo riscatto solo in una prospettiva utopica, alternativa: alla critica compete il compito di delineare l'alternativa, capovolgendo l'esistente e procedendo ad una ricostruzione utopica del mondo. Il pensiero critico, in tale prospettiva, assume inevitabilmente un aspetto idealistico>> (A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno,* p. 82).

[2] R. Middleton, *Studiare la popular music,* p. 69.

<<nonostante le dicotomie semplicistiche siano fuorvianti – *tutte* le categorie musicali vivono in un mondo di produzione culturale capitalistica, anche se nessuna può essere totalmente delimitata da essa, e un quadro più accurato farebbe riferimento a una gamma di possibilità segnate da un conflitto interiore – la loro esistenza non solo conferma l'influenza della critica della cultura di massa nella pratica musicale e nella coscienza popular, ma indica inoltre che, all'interno delle premesse di tale critica, Adorno getta una rete troppo piccola. Inoltre, se alcuni tipi di jazz e rock *sono* potenzialmente "autentici", si apre una lacuna *teoretica* nell'approccio, in quanto nelle registrazioni di Frank Zappa, Carla Bley o The Art of Noise per citarne alcune, abbiamo degli esempi di *oggetti di consumo* d'avanguardia - una combinazione che, secondo Adorno, è impossibile>>[1].

Dunque le numerose ed importanti evoluzioni musicali avvenute nello stesso contesto storico e sociale che, nella prospettiva adorniana, non lascerebbe alcuno spazio per una critica o per una reazione individuale, dimostrano invece che si può fare popular music senza dover essere automaticamente accusati di complicità con la falsa coscienza promossa dall'industria culturale. <<Compositori, musicisti e altri agenti produttivi non sono né totalmente "manipolati" né totalmente "critici" e "liberi"; la loro soggettività, o le posizioni che vengono continuamente costruite per quella soggettività, è attraversata da molte linee di influenza sociale diverse e spesso contraddittorie, che li trascinano in identità e collettività molteplici e spesso sovrapposte. Le semplici categorie di "massa" e "individuo" non sono adattabili né a loro né alla loro musica>>[2]. E la stessa tensione che può consentire all'individuo in quanto musicista di cambiare (provocatoriamente o meno) le regole della composizione musicale è valida anche per quanto riguarda la prassi dell'ascolto:

<<una volta che ne capiamo la tendenza all'astrattezza, le disparità fra la teoria di Adorno e ciò che osserviamo attorno a noi diventano chiare. Possiamo accettare la possibilità che la ricezione dei prodotti culturali non sia sempre così passiva come sostiene Adorno, sia spesso differenziata in termini di classe sociale, e che i soggetti che consumano non siano necessariamente dei conformisti monolitici, ma piuttosto dei luoghi attraversati da schemi interpretativi conflittuali. Diventa inoltre palese che questa ricezione non sempre rappresenta un'appropriazione diretta di una struttura prestabilita da parte del consumatore, ma è invece *mediata* da altri e diversi assunti interpretativi associati con altri valori e istituzioni sociali (che possono essere reciprocamente contraddittori)>>[3].

---

[1] *Ivi*, p. 72.
[2] *Ivi*, p. 74.
[3] *Ivi*, pp. 93-94.

Infine, l'ultima conseguenza negativa della ristretta concezione musicale di Adorno che ci sentiamo di sottolineare assieme a Middleton riguarda l'improvvisazione musicale. Insistendo su alcuni aspetti della tradizione sinfonica austro-germanica (<<una "musica del pensiero", caratterizzata dallo sviluppo di temi all'interno di forme estese e integrate, che richiede un ascolto "intellettuale" e concentrato>>[1]), effettivamente Adorno propone un'interpretazione filosofica della musica incentrata solo sul momento in cui una composizione viene messa per iscritto, riservando invece una scarsa attenzione al momento pratico-esecutivo.

<<In quasi tutti i tipi di popular music (come in gran parte delle musiche non europee) l'importanza della variazione e della creazione sul momento è fondamentale. La crescente dipendenza dalle partiture scritte della musica colta europea duranti il XVIII e XIX secolo ha condotto a uno sviluppo differenziato di alcuni elementi del linguaggio musicale, mentre la sostituzione delle canzoni popular in forma scritta con le registrazioni ha incrementato l'importanza dell'esecuzione, e con essa degli elementi *diversi.* Ma per Adorno, che considera variazione e creazione nell'esecuzione come una falsa facciata, la diminuzione di importanza della figura tradizionale del compositore e la relativa povertà di molti spartiti di canzoni popular non possono che essere dei segnali negativi>>[2].

10.3 – Goldoni

Chi insiste ancor più di Middleton sulla "staticità" e sull'autoreferenzialità della concezione adorniana della musica è Daniele Goldoni.

<<Il discorso adorniano - egli scrive - soffre, suo malgrado, di una chiusura autoreferenziale: nella scrittura, nella cultura. La dialettica negativa ha base e pungolo nella situazione di scrittore e di compositore-scrittore musicale, ossia nell'abitudine culturale di immaginare un decorso verbale e compositivo che si ritiene progettabile e controllabile dall'inizio alla fine in solitudine, al tavolo di lavoro. […] Sembra che Adorno pensi sempre la composizione come qualcosa di originariamente scritto da un autore: la composizione musicale è sempre, dialetticamente, compiuta in se stessa prima di ogni esecuzione>>[3].

Adorno, pur essendo stato un testimone ed un interprete molto sensibile alle più importanti avanguardie artistiche del Novecento, è rimasto colpevolmente ancorato ad una concezione della musica prettamente di stampo mitteleuropea, precludendosi

---

[1] *Ivi*, p. 87.
[2] *Ivi*, p. 88.
[3] D. Goldoni, *Adorno (e Heidegger): linguaggio e musica* in AA.VV., *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte e scienza*, p. 328.

volontariamente di saggiare prospettive culturali, etniche ed artistiche alternative a quelle occidentali. Ed è ancor più curioso, rileva Goldoni, che Adorno sia rimasto strenuamente attaccato a questa concezione proprio in quello scenario di incertezza musicale, per non dire di crisi, vissuto dalle avanguardie musicali post-schönberghiane.

<<Adorno è rimasto interno all'idea di uno sviluppo univoco della storia, e in modo paradossale: è sorprendente che, in *Invecchiamento della musica moderna*, sostenga che la musica d'arte occidentale va esaurendo tutte le sue possibilità linguistiche, ma non prenda mai seriamente in considerazione la possibilità che la nuova lingua venga alla musica dall'esterno di questo orizzonte europeo-occidentale: straordinario ma ristretto e già ampiamente varcato da molto tempo da musicisti (Debussy, Stravinskij, Bartok…), pittori, scultori, scrittori…>>[1].

Superare alcune idiosincrasie di Adorno diventa perciò un dovere per chi voglia (ancora) tentare di fornire una riflessione in grado di comprendere cosa sia la musica oggi, senza però dimenticare alcuni suoi contributi, come la mai divenuta inattuale critica della mercificazione della musica. <<Caduti i pregiudizi, si può comprendere che possa esservi ricerca e "verità" anche dove il senso musicale non consiste nella novità e originalità della scrittura, ma nella rispondenza a esigenze espressive e di scambio, rituali, performative, di diverse forme di vita: come è avvenuto e avviene nella maggior parte delle musiche del mondo>>[2].

Passando ad un livello più dettagliato della sua critica, Goldoni si sofferma sulla distorta interpretazione proposta da Adorno sul jazz e sulla totale assenza di una riflessione sul fenomeno dell'improvvisazione (quest'ultima intesa nella sua accezione più larga possibile).

<<Adorno non vede che nel jazz la sospensione dello sviluppo a vantaggio della ripetizione della tonalità – al limite, un pezzo può finire al termine di un qualsiasi *chorus* e, nel modale e soprattutto nel *free*, quasi in ogni momento – la compresenza di momenti di radicalità nell'innovazione idiomatica con la tolleranza della ripetizione di cellule o frasi, non sono funzionali a negare il tempo per irreggimentare l'ascoltatore in una "moda senza tempo", ma a mantenere, grazie a un riferimento ritmico e/o tonale, un tempo-spazio aperto per accogliere l'interazione prodotta dalla risposta all'ascolto reciproco da parte dell'universo musicale e della familiarità strumentale maturati da ciascun improvvisatore. La risposta è rapida e perciò pesca in ciò che è stato meglio assimilato, a volte più banale, a volte più interessante perché sfugge alla censura cosciente. L'esito musicale è tale che non poteva essere progettato da alcun compositore-scrittore. Le esperienze più radicali in senso "occidentale" già negli anni sessanta sono andate nella direzione di ridurre al minimo i riferimenti tonali e ritmici, o

[1] *Ivi*, p. 329.
[2] *Ivi*, p. 331.

di considerarli elastici o variabili>>[1].

Dunque, conclude Goldoni, oggi non è più lecito considerare la *popular music* come faceva Adorno mezzo secolo fa in chiave esclusivamente negativa: anzi, per certi versi le sperimentazioni che si sono vissute in essa spesso hanno prodotto risultati molto più interessanti rispetto a quelli della cosiddetta musica "colta", come per esempio per tutto ciò che concerne la musica elettronica.

<<Le ricerche musicali avviate non solo nella musica "colta", ma anche nel jazz e nel rock negli anni sessanta, hanno aperto nuovi spazi di libertà. L'elettronica veniva usata nella musica "popular" con impatto e vitalità a volte più produttivi (chitarra elettrica, sintetizzatori, uso dei riverberi, *delay* ecc.) che nella prima musica elettronica colta. Anche nel rock e in certe esperienze del *free* o in Coltrane veniva spostato il limite fra suono e rumore. […] La migliore musica *popular* ha elaborato, non meno della musica colta, una temporalità consapevole della nuova dimensione acustica di un mondo percorso da cima a fondo dal suono e dalla sua riproduzione diffusa, oltre ogni controllo autoriale; tale mondo è molto più segnato dalla contingenza dalla pluralità, dall'interferenza e dalla rapidità dei mutamenti, rispetto al mondo viennese in cui era cresciuto culturalmente e musicalmente Adorno. Soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, dalla fine del colonialismo (ma c'era chi lo aveva capito molto tempo prima), è divenuto particolarmente chiaro agli artisti che il mondo non era più eurocentrico e neppure solo occidentale. La musica era i diversi mondi>>[2].

10.4 - Fubini

Poco sopra, quando eravamo concentrati sulla necessità di superare le ristrettezze della prospettiva musicale di Adorno per chiunque voglia oggi cercare di interpretare la musica entro una prospettiva filosofica abbiamo aggiunto un "ancora". Il significato di questa rettifica merita di esser precisato. Per farlo ci affidiamo ad Enrico Fubini, che si chiede senza mezzi termini se <<dopo Adorno, dopo il '68 (data che si può un po' considerare come lo spartiacque tra il mondo di ieri e il mondo di oggi), sia ancora possibile ragionevolmente pensare ad uno strumento ideologico o comunque ad uno strumento concettuale capace a grandi linee di interpretare il mondo e, nella fattispecie che ci interessa, il mondo musicale>>[3]. Si tratta di una questione capitale, prima ancora che per musicologi ed esperti del settore, per tutta la filosofia contemporanea. Fubini non esita a rispondere a sé stesso, anche se lo fa con termini non particolarmente

[1] *Ivi*, pp. 331-332.
[2] *Ivi*, p. 332.
[3] E. Fubini, *Il pensiero musicale del Novecento*, ETS, Pisa 2011 , p. 131.

incoraggianti:

<<si può ragionevolmente sospettare che oggi viviamo in un mondo che è costituzionalmente eterogeneo rispetto a qualsiasi ideologia e non solo rispetto alle ideologie in voga sino a ieri. […] Il *dopo '68* forse ha dunque rappresentato anche per la musica lo spartiacque tra il prima e il dopo, tra la modernità e ciò che è stato chiamato la post-modernità: sta di fatto che i filosofi hanno avvertito forse per la prima volta che il mondo sfuggiva loro di mano, che non si lasciava più piegare ai loro voleri, alle loro ideologie, alle loro griglie interpretative. Da allora indubbiamente il mondo è apparso più confuso, più inafferrabile, più illeggibile e i filosofi hanno in qualche modo dichiarato *forfait*, hanno ammesso il loro fallimento; e per quanto riguarda la musica, gli addetti a fabbricare teorie estetiche hanno in gran parte rinunciato al loro compito>>[1].

E ad Adorno, in tutto ciò, che ruolo si può assegnare? Ha dato egli il "colpo di grazia" alle velleità dei filosofi di inquadrare entro uno schema generale i fenomeni estetico-sociali, oppure ha aperto nuove frontiere d'interpretazione degli stessi? Qualsiasi risposta a questa domanda è destinata ad essere insoddisfacente; e questo sia per i vertiginosi cambiamenti che avvengono entro il mondo musicale (a tutti i suoi livelli: composizione, esecuzione ed ascolto), ma ancor prima per la complessità e per la non-definitività della riflessione adorniana, che di certo non facilitano le cose. Secondo Fubini una cosa è però certa: lo sforzo ermeneutico di Adorno è encomiabile, indipendentemente dai difetti della sua riflessione filosofico-musicale:

<<Il dopoguerra aveva creduto soprattutto che il linguaggio musicale fosse frutto di un atto volontaristico, prodotto esclusivamente della storia, creazione esclusiva della mente umana, della volontà o dell'ipervolontà umana. […] Il risultato è stato stupefacente e per certi aspetti terrificante: la musica in quest'ottica è sembrata a volte una scheggia impazzita, proiettata in un universo vuoto, senza traiettoria e senza meta, in uno spazio siderale priva di punti d'appoggio e di riferimenti. Musica senza tempo, musica senza emozioni, musica che si muove in uno spazio neutro, musica che si aggira come un automa i cui movimenti, preordinati da una mente folle, non devono approdare a nulla se non al movimento stesso nella sua assurdità e insensatezza.
[…] Il pensiero di Adorno si muoveva in parte all'interno di questa logica e il suo tentativo fu di cercare di attribuire un senso a questa insensatezza, di scrutare nel movimento convulso di questa scheggia impazzita per individuare possibili significati, sia pure di opposizione dialettica ad altri significati a cui si vuole rifiutare cittadinanza>>[2].

Dunque quello di Adorno è stato <<l'ultimo eroico tentativo di capire il mondo ed ordinarlo secondo schemi>>[3], poiché

---

[1] *Ivi*, pp. 131-132.
[2] *Ivi*, pp. 129-130.
[3] *Ivi*, p. 132.

<<in un mondo del *'tutto è possibile'*, *'nulla è vietato'*, in un mondo in cui tende a scomparire il confine tra la libertà come scelta e la libertà come indifferenza alla scelta, la filosofia della musica non trova un terreno propizio al suo sviluppo. In questo senso non c'è un dopo Adorno per le teorie estetiche della musica: il musicologo tedesco ha rappresentato l'estrema frontiera, il canto del cigno per la filosofia della musica. Il timore di Adorno, che l'avanguardia avesse ormai perso la sua carica eversiva e contestatrice e che si avviasse ormai verso un dignitoso tramonto, si è dimostrato del tutto fondato e i tempi, almeno in questo, gli hanno dato ragione; ed anche la filosofia della musica ha in fondo seguito lo stesso percorso>>[1].

10.5 – Sgalambro

Se lo scenario che Adorno ha faticosamente tracciato con la sua filosofia della musica non può certo essere definito ottimistico, quello di Manlio Sgalambro lo è ancora di meno. Il filosofo siciliano infatti, prendendo di mira la "filosofia della musica", ossia quel tipo di riflessione che ha fatto <<sparire le implicazioni metafisiche della musica davanti a quelle sociali>>[2], propone un'interpretazione del fenomeno musicale completamente opposta rispetto a quella di Adorno. La musica, a prescindere dalle tante forme che può assumere, <<sbava per il mondo>>[3] e, anziché svolgere una funzione critico-alternativa rispetto alla realtà fattuale, ne mette in scena una vera e propria esaltazione prendendo <<le difese del nemico da un punto privilegiato, dentro di noi. […] Essa, vogliamo dire, blocca il rigurgito che abbiamo per l'esistenza e se la fa con ciò che si potrebbe chiamare, forzando le cose, la malvagità in sé. I suoni che dilettano, o che trescano con l'intelligenza più sensibile, provengono dalla macina in cui si spreme la nostra vita>>[4].

Le parole di Sgalambro suonano come una inappellabile condanna prima ancora che per la musica, per l'intera nostra esistenza. E Adorno, nonostante si sia sempre ben guardato dal proporre un'apologia dell'esistenza umana, è stato anche troppo "tenero" secondo Sgalambro poiché ha ridotto <<i problemi metafisici a problemi sociali, e questi ultimi a problemi musicali>>[5], lasciando intatta l'illusione di un loro possibile oltrepassamento. *En passant*, è curioso notare come questa stessa accusa mossa da Sgalambro ad Adorno fosse già stata rivolta da quest'ultimo proprio alla metafisica. Questa infatti era da Adorno interpretata come una forma di pensiero regressivo o di "opposizione integrata"

---

[1] *Ivi*, p. 136.
[2] M. Sgalambro, *Contro la musica* in *De mundo pessimo*, p. 164.
[3] *Ivi*, p. 169.
[4] *Ivi*, p. 168.
[5] *Ivi*, p. 169.

che dava soltanto l'impressione di affrontare e superare le contraddittorietà di una società iper-razionalizzata poiché, in realtà, ne rafforzava ulteriormente il dominio sugli individui.

Ma, tornando alla musica, viene da chiedersi: cosa dovrebbe fare la musica per scrollarsi di dosso l'accusa di penetrare nel mondo con <<la dolcezza di un amante>>[1], rendendolo dunque <<morbido, adorabile, tenero>>[2]? Sgalambro risponde:

<<la musica dovrebbe far sparire il mondo con uno schiocco di dita: questa sarebbe la salvezza, questo il suo valore di sedicente redenzione. Non si tratta di sciogliere i tratti induriti di una società e col dolore insinuare dubbi al suo riguardo. La musica non è cattiva, dice una sentenza. Anzi è troppo buona, si può aggiungere. Essa invece dovrebbe aggiungere disgrazie a disgrazie, in modo che attraverso queste l'individuo svegliato imboccasse la strada della rinuncia. Per poterlo, la musica non dovrebbe 'piacere'>>[3].

La musica dunque non dovrebbe generare piacere; non dovrebbe, cioè, continuare a celebrare la festa a questo mondo per così come esso è. Sin qui Sgalambro conviene con Adorno. Tuttavia, rimprovera il filosofo siciliano al tedesco, non è possibile proiettare nella musica il nostro fisiologico quanto illusorio bisogno di qualcosa di assolutamente altro, sperando in una sorta di redenzione sociale/musicale. E questo perché la musica, col suo stesso apparire, è il sintomo più grave di una malattia incurabile, l'esistenza[4].

<<Se il suono vada verso un avvenire o non abbia futuro, questo appartiene al novero delle false domande sulla musica. Il ritorno della metafisica della musica concerne solo una domanda a cui accordare tutto il proprio rispetto. Perché c'è la musica? La risposta che la musica ci dev'essere (data da Adorno nella *Einleitung in die Musiksoziologie*) rimanda immancabilmente alla prototesi che ci dev'essere un mondo. La filosofia europea oggi ne dubita. La filosofia di un buon europeo ha avuto queste caratteristiche costanti: trovare indegno il mondo e procacciarsene un altro. Oggi egli non vuole né questo né un altro. Aspetta sin d'ora la fine del mondo. Ciò che si deve dire del mondo è che non dev'essere>>[5].

Dunque, conclude Sgalambro, anziché aggrapparci alla musica con l'illusione che essa ci mostri, anche se in forma trasfigurata, le contraddizioni sociali e, magari, ci aiuti anche a superarle, bisognerebbe invece combattere contro la musica stessa, non

---

[1] *Ivi*, p. 178.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ivi*, pp. 186-187.
[4] Sotto quest'aspetto Sgalambro si dimostra fedele seguace dello Schopenhauer che, nel § 51 del *Mondo come volontà e rappresentazione*, cita risolutamente Calderón: <<*Pues el delito mayor / Del hombre es haber nacido* **(**Poiché il più grave delitto dell'uomo / è quello di essere nato) (P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, trad. italiana di A. Gasparetti, Rizzoli, Milano 1957, p. 25).
[5] *Ivi*, p. 188.

riponendo in essa alcuna speranza e, se possibile, non nutrendo più speranza alcuna[1]. Ciò, bisogna rettificare, non significa che Sgalambro postuli la necessità di una (impossibile) distruzione della musica, quanto di trovare un diverso modo di rapportarvisi, un "diverso ethos" tanto nell'ascolto, quanto nella composizione e nell'esecuzione:

<<Ascolta la musica e poi dalle fuoco. Questo dovrebbe essere, anzi, il giusto rapporto con l'arte in generale. Affinché essa non si affermi e non dia così una mano a quel mondo a cui si è nel frattempo affezionata.
[…] La musica di oggi – l'immensa quantità di note che si producono, dalle grandi orchestre alle band – non sa balbettare una decente teoria di se stessa e ficcarsela bene in testa. L'opera d'arte che vuole rimanere, che sogna per sé l'eternità, fa come l'autore da quattro soldi che trova anche questa troppo poco per la sua *hambre de immortalidad*. L'opera d'arte all'altezza del nostro tempo vuole invece scomparire. L'autentica musica si dà all'ascolto affinché questo la disperda ai quattro venti. Come la vera lettura, è mortale. L'arte che lo spirito tollera non è quella che permane, stolida e perenne. Ogni opera deve accettare in sorte il proprio naufragio. Esistere un momento e poi via! Questo è l'ethos dell'opera d'arte quanta più è la sua grandezza>>[2].

[1] A tal proposito tra il pensiero di Sgalambro e quello di Cioran sembra prefigurarsi una vera e propria alleanza ultra-pessimistica: <<Quello che irrita nella disperazione è la sua fondatezza, la sua evidenza, la sua "documentazione": è cronaca. Esaminate, invece, la speranza, la sua munificenza *nella falsità*, la sua mania affabulatrice, il suo rifiuto dell'evento: un'aberrazione, una finzione. Proprio in quest'aberrazione risiede la vita, proprio di questa finzione essa si nutre>> (E. M. Cioran, *Sillogismi dell'amarezza*, pp. 63-64).
[2] M. Sgalambro, *Contro la musica* in *De mundo pessimo*, pp. 191-192.

Conclusione

Il pessimismo sembra spadroneggiare al termine del nostro lavoro. Tuttavia, sebbene l'attuale scenario musicale e quello politico-sociale (che nessuno quanto Adorno ci ha mostrato essere strettamente connessi) sembrino legittimare tante perplessità, non vogliamo lasciar loro l'ultima parola. A nostro avviso sarebbe un grave fraintendimento dell'essenza della sua filosofia accodarci a quanti intendono liquidare Adorno come un catastrofista, uno snob elitario o un intollerante. Certamente tante provocatorie affermazioni adorniane si prestano a simili accuse (su tutte la più dibattuta è la celebre <<dopo Auschwitz, è barbaro scrivere poesie>>[1]), ma ciò non consente di sminuire la validità e la forza della speculazione di Adorno nella sua interezza.

Perciò vogliamo concludere il nostro studio richiamandoci a quella che è stata efficacemente definita da Jay come la <<volontà di verità di Adorno>>[2]. Si tratta di quell'instancabile invito a non accettare mai acriticamente nulla, soprattutto ciò che a prima vista ci appare spontaneo, sincero ed immediato. Certamente l'invito adorniano va contestualizzato al periodo storico, sociale, culturale e politico in cui egli operò; tuttavia non ci sembra di pronunciare un'eresia qualora volessimo interpretare i laceranti problemi della nostra attualità come il prolungamento delle contraddizioni di quel periodo. A maggior ragione dunque non possiamo privarci di una voce forte ed autorevole come quella di Adorno, che per estrema coerenza ci invita a diffidare anche delle sua stessa critica perché, come scrive in *Minima moralia*,

<<tra i motivi della critica della cultura ha sempre occupato un posto centrale il motivo della menzogna. La cultura prospetta l'immagine di una società umana che non esiste; copre e dissimula le condizioni materiali su cui si eleva tutto ciò che è umano, e, con la sua azione calmante e consolatrice, contribuisce a mantenere in vita la cattiva struttura economica dell'esistenza. […] Ma questa idea [ovvero la cultura come ideologia positiva], come ogni invettiva contro la menzogna, ha un'ambigua tendenza a trasformarsi a sua volta in ideologia>>[3].

Tuttavia, a nostro modesto avviso, le opere critiche di Adorno sfuggono al rischio di finire preda di quella falsa coscienza manipolatrice ed organizzante che lui stesso aveva fatto emergere. E questo perché esse sono tutte mosse da un bisogno fondamentale, <<il

---

[1] Th. W. Adorno, *Critica della cultura e società* in *Prismi*, p. 22.
[2] M. Jay, *Theodor W. Adorno*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 167
[3] Th. W. Adorno, *Minima moralia*, p. 40.

bisogno di articolare il dolore ch'è condizione di ogni verità>>[1]. Bisogno, questo, che non è di pertinenza esclusiva della filosofia, dato che essa lo condivide da sempre con la musica e con l'arte tutta.

<<Oggi tutta l'arte ha una cattiva coscienza e, se non vuol farsi mettere nel sacco, è necessario che l'abbia. Ma eliminarla sarebbe un errore, poiché il mondo è tuttora in balia della contraddizione tra ciò che è la realtà e ciò che è vero, tra il modo con cui è organizzata la vita e l'*humanitas*: e proprio questo ha bisogno dell'arte come di un correttivo. Ciò che è un'esigenza oggettiva e in fondo anche sociale è consegnato in un isolamento senza speranza: ma solo chi non se ne spaventa riacquisterà la forza di opporre resistenza in sede artistica>>[2].

[1] Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, pp. 16-17.
[2] Th. W. Adorno, *Invecchiamento della musica moderna* in *Dissonanze*, p. 186.

Bibliografia

- AA.VV., *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte e scienza,* a cura di L. Cortella, M. Ruggenini, A. Bellan, Donzelli, Roma 2005
- Th. W. Adorno, *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio,* Feltrinelli, Milano 1983
- Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica,* Einaudi, Torino 2001
- Th. W. Adorno, *Dialettica negativa,* Einaudi, Torino, 1970
- Th. W. Adorno, *Dissonanze,* Feltrinelli, Milano 1974
- Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna,* Einaudi, Torino 2002
- Th. W. Adorno, *Il fido maestro sostituto,* Einaudi, Torino 1969
- Th. W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955*-65, Einaudi, Torino, 2004
- Th. W. Adorno, *Impromptus. Saggi musicali 1922-1968,* Feltrinelli, Milano 1973
- Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica,* Einaudi, Torino 2002
- Th. W. Adorno, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico,* Longanesi, Milano 1983
- Th. W. Adorno, *Minima moralia,* Einaudi, Torino 1994
- Th. W. Adorno, *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967,* Feltrinelli, Milano 1979
- Th. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura,* Einaudi, Torino, 1972
- Th. W. Adorno, *Teoria estetica,* Einaudi, Torino 2009
- Th. W. Adorno, *Wagner. Mahler. Due studi;* Einaudi, Torino 1966
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* Einaudi, Torino 2000
- H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza,* Boringhieri, Torino 1964
- E. M. Cioran, *Sillogismi dell'amarezza,* Adelphi, Milano 2011
- B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica in generale,* Laterza, Bari-Roma 1965
- U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della*

cultura di massa, Bompiani, Milano 2005

- S. Freud, *Compendio di psicanalisi*, Boringhieri, Torino 2009
- E. Fubini, *Il pensiero musicale del Novecento*, ETS, Pisa 2011
- U. Galimberti, *Dizionario di psicologia*, Utet, Torino 2003
- J. W. Goethe, *Cento poesie*, Einaudi, Torino 1999
- G. W. F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997
- G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano 2008
- M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2009
- M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966
- M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Lezioni di sociologia*, Einaudi, Torino 1977
- M. Jay, *Theodor W. Adorno*, Il Mulino, Bologna 1987
- I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino, 1999
- S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, Adelphi, Milano 1976
- K. Kraus, *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano 1977
- G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, Torino, 1957
- H. Marcuse, *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, Einaudi, Torino 1978
- K. Marx, *Per la critica dell'economia politica;* Editori Uniti, Roma 1971
- C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, Adelphi, Milano 1986
- R. Middleton, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 2009
- F. Nietzsche, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, Adelphi, Milano 2008
- S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno*, Laterza, Bari 2007
- A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, Dedalo libri, Bari, 1976
- M. Sgalambro, *De mundo pessimo*, Adelphi, Milano 2004
- A. Schönberg, *Analisi e pratica musicale*, Einaudi, Torino 1974
- A. Schönberg, *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1980
- A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Newton Compton, Roma 2011
- I. Stravinskij, *Poetica della musica*, Edizioni Curci, Milano 1995