

UN FILOSOFO
DELLA MUSICA CONTEMPORANEA:
TH. W. ADORNO

di

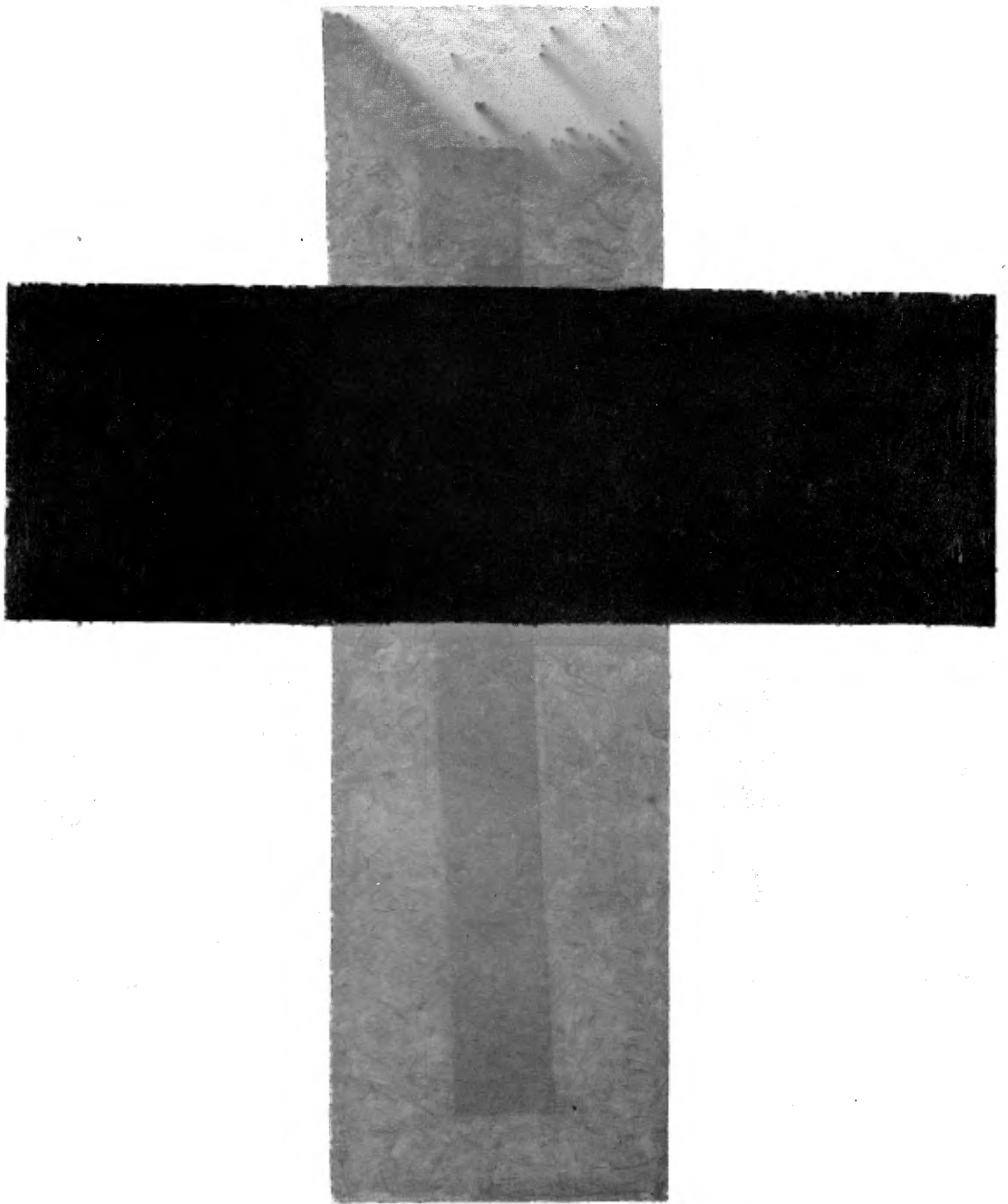
Giorgio Vigolo

Il libro di Theodor Wiesengrund Adorno, *Die Philosophie der neuen Musik* (La filosofia della musica nuova, o contemporanea) testé apparso presso l'editore Einaudi in una ottima traduzione di Giacomo Manzoni, che ha avuto ragione delle molte e intricatissime difficoltà del testo, è stato indubbiamente uno degli avvenimenti più significativi nella Germania musicale di questo secondo dopoguerra e specie delle sue correnti orientate verso la dodecafonia. Si può anzi affermare che vi si ravvisa il tentativo più serio e penetrante di dare ad esse una coscienza filosofica, illuminando in pari tempo con tragica luce le insolubili difficoltà in cui la musica viene a trovarsi in questa via senza uscita.

Adorno impersona il caso limite dell'uomo contemporaneo, il quale dopo il fallimento di tutti gli ideali e il crollo di tutte le retoriche, diffida degli abbandoni, dei sentimenti e, a momenti, della vita stessa per attenersi con rigore a una verità, per quanto negativa e riduttiva, da cui però non ci siano più da temere inganni; che possa invece essere tutta precisamente convalidata dai lumi dell'intelletto. Non importa se questa verità si riduca ad aridi schemi economici e, accesa da un sempre più illuminante furore, bruci via via tutte le mitologie dell'amore, del sentimento e infine dell'arte stessa. È questo l'imperativo dell'illuminismo totale e cioè di quella « *totale Aufklärung* » cui tende come a sua mèta ultima la filosofia di Adorno.



1 - Casimir Malevic: *Provincia* (1907 c.)



2 - Casimir Malevic: *Grande croce su bianco* (1917 c. [?])

Sul piano sociale questo imperativo pone una dialettica tragica della libertà, la quale per attuarsi totalmente finisce nella totale negazione. Difatti a mano a mano che il materiale sociale-economico viene illuminato, l'individualità singola è sempre più minacciata dalla fatalità degli ordini collettivi e dalla sua alienazione in essi. L'individualità per salvarsi sarebbe portata a fuggire indietro nei miti soggettivi della personalità e della indipendenza, ma il dovere della illuminazione totale la spinge avanti verso l'oggettività dello sviluppo e delle ferree leggi economiche, in cui peraltro essa trova la sua paralisi e la sua fine.

Applicata alla musica, questa filosofia porta a conseguenze parallele. Ritenuto assurdo ogni ritorno a forme musicali del passato, rifiutata in blocco tutta l'armonia tonale e temperata come sovrastruttura di forme sociali borghesi-capitalistiche ormai inaccettabili; bollata a fuoco come regressiva ogni nostalgia per quelle forme e ogni libertà creativa, l'unica via che il musicista può ancora seguire è quella della determinazione rigorosamente cosciente del materiale sonoro secondo il sistema dodecafonico. Adorno, tuttavia, non può fare a meno di notare che così si trasforma radicalmente anche la figura del compositore, il quale ha perduto quella libertà che l'estetica idealistica era abituata ad attribuire all'artista. Egli non è più un creatore. L'idea stessa di « opera », la possibilità dell'opera compiuta è stata colpita a morte. E ciò perchè l'opera era l'effetto di condizioni sociali che ora non la permettono più; nulla potrebbe dimostrarlo meglio delle brevissime frasi di Schönberg o di Webern, le quali rifiutando ogni retorica della costruzione e della estensione, si condensano nell'attimo con una compattezza e consistenza, che è insieme verità, poichè riflette il dolore reale. La musica contemporanea demolisce così le opere simmetriche ed estese. Da Monteverdi a Verdi il teatro musicale ci aveva offerto, in un modo stilizzato e insieme mediato, l'apparenza delle passioni. Ma con Schönberg la musica non ci dà più passioni simulate, bensì *chocs*, traumi, nella loro realtà non deformata. E qui diviene veramente difficile seguire le affermazioni di Adorno, specie per chi, da una lunga tradizione di studi estetici, sia stato educato a considerare l'arte come forma e cioè trasfigurazione del greggio

contenuto. Per il filosofo di Francoforte, la grandezza delle prime opere atonali di Schönberg sta invece nell'essere « protocolli onirici psicanalitici ». La sua polemica si acuisce sempre di più contro il carattere di « apparenza » dell'arte borghese e anche contro il concetto di forma estetica, affermando che la musica di Schönberg è « dolore non trasfigurato », « conflitto istintuale di evidente origine sessuale ». Aggiunge anzi testualmente che « La musica nella fase espressionistica di Schönberg attesta l'impotenza »; e che la registrazione sismografica di *chocs* traumatici diviene la legge tecnica della forma musicale, una legge che tronca e inibisce ogni continuità e sviluppo. Essa distrugge la « mediazione » musicale. La musica perde assolutamente la sua libertà (conclude l'Adorno); e di ciò egli dà la colpa alla dialettica storica e all'inevitabile svolgersi del processo sociale economico. La dodecafonìa, a suo dire, è realmente il destino della musica contemporanea, un destino che ha qualche cosa di astrologico; la serie dodecafonica, proiettata nell'assoluto come una costellazione, si avvicina alla superstizione e comanda il musicista come un fato. E qui balza fuori l'essenza angosciosa e catastrofica della filosofia adorniana: in questa fatalità che rende impossibile altra alternativa che non sia la dodecafonica, mentre la dodecafonìa a sua volta rende impossibile la musica. L'apparenza dell'opera d'arte va scomparendo, ma la posizione dell'arte stessa comincia a diventare insostenibile. Così l'opera d'arte pienamente funzionale diviene del tutto priva di funzionalità. Tale processo è del resto inevitabile poichè la dissoluzione dei caratteri di « apparenza » nell'opera d'arte è richiesta dalla sua stessa coerenza. Peraltro il processo di dissoluzione, imposto dal significato dell'insieme, rende l'insieme stesso privo di significato: l'opera d'arte integrale è l'assurdo assoluto.

Qui crediamo di poterci fermare con le citazioni: dalle quali ci sembra esaurientemente dimostrato che Adorno stesso ha fatto la *reductio ad absurdum* della sua teoria. È la sua una posizione nella quale l'arte sente se stessa, in quanto tale, come attività inferiore e aspira a porsi come scienza, diventando invece una superstizione astrologica. Come poi tutto ciò sia la conseguenza rigorosamente inevitabile di processi economici sociali e della tarda industrializzazione, noi non riusciamo ad intenderlo e Adorno stesso lo asserisce più che non lo dimostri. Ma tutto nella sua filosofia è asserzione

categorica, assolutismo dogmatico di posizioni esclusive ed intolleranti. Si può vederlo a pagina 40, dalla giustizia sommaria, quanto immotivata, che egli fa della argomentazione per noi più che attendibile, sostenuta da Hindemith nella sua *Unterweisung in Tonsatz*, argomentazione, che dalle relazioni dei suoni armonici e dalla psicologia dell'orecchio, deduce che l'accordo perfetto è la condizione necessaria e universalmente valida di ogni possibile concezione musicale, e che quindi ad esso deve restare legata tutta la musica. In altri termini, possiamo dire, l'accordo perfetto ha per Hindemith un valore ontologico, è una struttura dell'essere. È chiaro che prima di negare ogni fondamento a questa verità bisogna riflettere a lungo e dedurre semmai delle confutazioni rigorosamente irrevocabili. Adorno invece se la cava con una *boutade* demagogica, di un gusto da comizio alquanto discutibile, buttando là che l'affermazione di Hindemith non è che una *sovrastruttura per tendenze compositive reazionarie*.

Evidentemente, dal suo punto di vista, le *strutture* sarebbero quelle dodecafoniche-astrologiche che abbiamo veduto. Viceversa non sarebbe punto difficile dimostrare (e con molto maggior forza probatoria di quanto non faccia Adorno per le sue asserzioni) che tutti i vari sistemi dissonanti, atonali, dodecafonici, vivono solo di un sempre sottinteso collegamento sia pure polemico con l'accordo perfetto, ma che quel filo polemico per quanto sottile è ancora quello che dà loro una parvenza di realtà storica.

Altrettanto assertoria e gratuita è la pretesa di Adorno di dare come specie estinta quella dell'*homo musicus* che fino a qualche tempo fa era tuttavia in condizioni di fruire il godimento della grande musica, scritta da 350 anni a questa parte, con sincera elevazione e consolazione del suo animo. Secondo Adorno questo tipo di uomo e questa facoltà dell'uomo è atrofizzata e sopravvive in forme deteriori; e quindi chiunque provi ancora o tenti di esprimere un simile sentimento musicale non può essere che uno spirito regressivo. Nel mondo industrializzato non può, dal suo punto di vista, concepirsi lo schietto e attivo godimento della musica, ma solo l'angoscia, lo schianto, lo *choc* terrorizzato dell'uomo che prende convulsa coscienza della sua prigionia, alienazione e asfissia nella presente fase economica della società. Ma noi crediamo che in ciò più ancora che una filosofia,

agisca una psicologia personale, scissa e tormentosa che, se biograficamente trova le sue origini nelle terribili esperienze di Adorno durante il regime hitleriano, culturalmente si ricollega all'esistenzialismo, a Kierkegaard, al suo concetto della angoscia, della malattia mortale, del naufragio. E anche all'influsso kierkegaardiano è dovuto il fatto che il ritmo della dialettica adorniana conclude sempre sopra un momento negativo.

Altro ispiratore di Adorno è evidentemente Federico Nietzsche al quale lo apparentano non solo molti caratteri dello stile, ma anche la comune ambivalenza filosofico-musicale. Pensiamo anzi che un utile paragone potrebbe essere istituito fra *La filosofia della musica contemporanea* di Adorno e la *Nascita della tragedia* di Nietzsche, la quale fu per la fine dell'Ottocento e per Wagner ciò che la *Philosophie der neuen Musik* è per la metà del Novecento e per Schönberg. Il libro di Adorno è anch'esso opera di clima tragico: è, non più la nascita, ma, se vogliamo, l'estrema catastrofe della tragedia dell'uomo moderno. Entrambe le opere hanno poi un tipico impianto dialettico, che in Nietzsche si configurava come la famosa antitesi di apollineo e di dionisiaco, rivelatasi poi uno dei concetti più fecondi e funzionanti dell'estetica del suo tempo, anche perchè mirava alla conciliazione di classico e di romantico.

Nella estrema propaggine postromantica che, bene o male, la posizione di Adorno impersona, quasi scatenamento di un ultimo *Sturm und Drang* nella disperazione e nell'angoscia, non vi è più posto per l'apollineo, come non vi è più posto per la forma, la mediazione, la trasfigurazione: o almeno così si deve credere dalle affermazioni che abbiamo prima citato, per quanto esse rendano difficile o forse impossibile ogni discorso sull'arte. Il campo della musica sembrerebbe perciò dominio esclusivo di un solo elemento, semmai più vicino al « dionisiaco », data la sua convulsa spasmodica immedesimazione col dolore. Se Federico Nietzsche aveva veduto nel *Tristano e Isotta* di Wagner la più intensa espressione dionisiaca della tragedia, rinata dalla musica, Adorno è piuttosto portato a vederla nel monodramma *Erwartung* di Schönberg, dove, come è noto, una Isotta sola brancola nella notte senza mai incontrare Tristano, o quel che è peggio, trovando alla fine il suo corpo assassinato. *Erwartung* vuol dire « attesa »;

e anche nel Tristano c'è un tema della *Erwartung*, quello ansioso che si sente sin dal Preludio del II Atto, ma c'è anche un tema della *Glückseligkeit*, della felicità su cui l'opera conclude. Schönberg invece ci ha dato una *Erwartung* senza *Glückseligkeit*, il che corrisponde assai bene alla essenza della musica contemporanea e delle dissonanze non risolte come Adorno le considera: cioè a un'attesa senza felicità, a un concentrato sadico di dolore senza speranza, e senza nemmeno più amore, poichè la struttura della «coppia» è spezzata e la risoluzione armonica è scacciata dall'universo: da un universo, di cui gli elementi stessi sentono odio fra loro.

Di fronte a questa acme di estremo catastrofismo post romantico, di fronte a Schönberg il quale viene così a prendere nel Novecento il posto che Wagner aveva nella *Nascita della tragedia* e che diviene l'eroe e il martire della musica contemporanea, Adorno vede il polo opposto in Strawinsky; e diremo subito che la sua critica negativa di Strawinsky è la parte positiva, il vero apporto concreto di questo libro; ed è logico che in una filosofia essenzialmente negativa, la tesi positiva si trovi poi nella negazione.

Strawinsky, nella dialettica adorniana, finisce perciò, sia pure negativamente, col prendere il posto dell'apollineo di fronte al dionisiaco. Ma si tratta di un apollineo che è piuttosto la marionetta di Apollo, il suo feticcio arcaico, ricacciato nella regressione preistorica. «I nervi estetici — si legge a pagina 147 — vibrano del desiderio di regredire all'età della pietra». Strawinsky fa pensare «ad un re negro che, con le sue smorfie e i suoi amuleti, riesce nelle sale da giuoco a destare la meraviglia del pubblico di Montecarlo che di nulla si stupisce. Quanto più si è moderni, tanto più si regredisce a stadi anteriori; il primo romanticismo era legato al Medio Evo, Wagner al politeismo germanico: Strawinsky al *totem-clan*. La fisionomia della sua opera unisce quella del *clown* a quella dell'alto funzionario; si mette nei panni del pazzo e mantiene disponibile il proprio ghigno. Maliziosamente s'inchina dinanzi al pubblico, si toglie la maschera e mostra che sotto non c'è un volto ma un capitello. Il *dandy* apatico dell'estetismo di una volta, sazio di emozioni, si rivela una bambola di stoppa». E molto altro ancora si potrebbe citare di questa parte, dedicata a Strawinsky, in cui si leggono alcune delle pagine più vive del libro, stupendamente scritte,

dove la filosofia è un poco lasciata in secondo piano, per fare luogo a una satira al vetriolo, nel fior fiore di una tradizione della prosa tedesca che da Heine discende a Nietzsche, a Karl Kraus, a Carl Spitteler.

Per quanto, come dicevamo, si tratti di una satira dell'apollineo, più che dell'apollineo stesso, di un apollineo scontato o meglio dell'Apollo Musagète del neoclassicismo che Adorno spietatamente prende a bersaglio dei suoi colpi, tuttavia l'antitesi Schönberg-Strawinsky è così posta in essere. In Nietzsche poteva esserci una dialettica di classico e di romantico: in Adorno c'è piuttosto una opposizione di espressionismo estremo e di neoclassicismo, sotto la quale fermenta il motivo sociale dell'arte alienata, cioè resa schiava dalla fase capitalistica industriale della nostra epoca; in essa, al dire di Adorno, la libera creazione dell'individuo non è più possibile, e al tempo stesso l'individuo fa così sfrenato e cattivo uso della sua libertà creatrice che finisce col ripetere lo stesso processo della trasformazione sociale verso il collettivo e la disciplina irreggimentata, aumentando così fatalmente l'alienazione. « L'Io, scaltrito e privo d'illusioni, — dirà a pagina 169, — eleva il Non-Io a suo idolo, ma nel suo zelo taglia i fili tra soggetto e oggetto. Il guscio dell'oggettivo, abbandonato a se stesso, senza più legami, viene, a causa di questa alienazione (*Entäusserung*), spacciato come oggettività supersoggettiva, come verità: questa è la formula che svela la manovra metafisica di Strawinsky e il suo carattere sociale bifronte ».

Se Strawinsky diviene così, nella interpretazione di Adorno, il musicista dell'alienazione, Schönberg resterebbe, fin dove possibile, l'eroe della individualità e del soggettivismo espressivo che non vende la sua anima alla alienazione. Strawinsky è, praticamente, passato al servizio dell'industrialismo, negando la soggettività individuale e ricostruendo con procedimenti neoclassici una musica regressiva che torna a vincolare l'uomo, a nascondergli l'*Aufklärung* e a rendergli così accetta la sua attuale schiavitù sociale e di costume.

Schönberg, invece, rappresenterebbe la più viva, seppur tragica istanza del futuro, la forza soggettiva non alienata, che si ribella alla società industrializzata, che si rifiuta alla regressione. Tesi, alquanto discutibile. Infatti lo stesso Adorno è costretto a limitare la sua più accesa apologia di Schönberg

al periodo atonale predodecafonico: poichè tale esperienza espressionistica, irrazionale ed eversiva, tocca presto in Schönberg il limite della insostenibilità e si capovolge nella costrizione dell'ordine seriale. Considerata da questo punto di vista l'antitesi di Strawinsky e di Schönberg si rivela alquanto inconsistente: e lo si rivela oggi più che mai, dopo che Strawinsky ha anche lui accettato il sistema dodecafonico.

Perciò il *curriculum* dei due musicisti, con tutte le differenze che la loro personalità può presentare, è abbastanza parallelo. Anche Strawinsky comincia come eversivo, fa esplodere i suoi *Feux d'artifices* passa poi al geniale periodo creativo di *Petrouchka*, del *Sacre*, di *Noces* e della *Histoire du soldat*, per rientrare poi nei ranghi del neoclassicismo, dopo un inaridimento improvviso quanto misterioso, e scrive *Pulcinella* su temi di Pergolese, marciando sempre più all'indietro, fino ad incontrarsi nelle estreme retrovie con la dodecafonia. Ma il problema psichico e umano di quell'inaridimento, di quella involuzione è ciò che interesserebbe più della dialettica e Adorno non si pone nemmeno il problema.

Schönberg, a sua volta, partito da un epigonismo wagneriano, fermentato nella serra calda della Vienna absburgica e passato ad esperienze ultradecadenti, come dimostra la sua scelta dei testi di Stefan George e poi del *Pierrot lunaire* del poeta belga Albert Giraud (esperienze che sono tutte molto implicate nella crisi morale e nello sfacelo della società borghese, anzichè reagirvi o tentare di superarle), rinuncia a un certo punto ad ogni libertà creativa e si consegna ai rigorosi schemi della tecnica seriale, trovando forse nelle strutture del sistema dodecafonico il suo « apollineo » che, come quello di Strawinsky, è un apollineo di maniera e in buona parte regressivo poichè si rifà a certe forme del contrappunto medievale.

Come si vede la diversità fra i due artisti è, più che altro, apparente: in essi si ripetono i sintomi e i decorsi prevedibili della malattia del secolo. E, non per nulla, anche Schönberg, da un illuminato musicologo fu definito, già nel 1924: *der musikalische Reaktionär*, il reazionario musicale.

Perciò la tesi principale del libro di Adorno è esattamente rovesciabile. La dialettica che Nietzsche riuscì ad istituire nella genesi vivente dell'opera musicale, non riesce ad Adorno, poichè in realtà manca a lui quella nozione,

trasfiguratrice e liberatrice, della *forma* che Nietzsche vedeva sia pure unilateralmente nell'apolloineo, ma nella quale fondava un ritmo creativo immanente alla sostanza dell'attività estetica e musicale di ogni tempo.

Adorno si irretisce nei teutonici bizantinismi della sua dialettica hegeliana, inasprita di marxismo; tenta di toccare il fondo della realtà dei fatti economici e sociali in cui vuol vedere un rigoroso parallelismo col processo delle forme musicali; ma con tutte queste sottigliezze non fa che complicare sempre più le cose, perdendo contatto con la realtà umana della musica, con la vera natura delle sue risonanze sociali, che comprendono anche le creature più umili, con l'effettualità storica positiva del linguaggio musicale.

Il fascino della sua dialettica abbaglia sulle prime e seduce: ma poi ci si avvede che essa è come uno di quei succhi gastrici troppo potenti che finiscono col digerire e corrodere anche lo stomaco. Ciò che i fisiologi chiamano « autofagia ».

Così la dialettica di Adorno divora se stessa e corrode i tessuti vitali della musica. Essa si intrica nel labirinto senza uscita della sua teoria e, per eccesso di musicologia, perde di vista la musica stessa, riducendola solo a Schönberg e a Webern. Mentre, anche questa volta, sarebbe il caso di ripetergli con le parole di Amleto:

*Vi sono molte più cose nella musica, o Adorno,
Di quante non ne sogni la tua filosofia.*

(dal Terzo Programma)