1. La difficoltà di intendimento di una « filosofia della musica » come quella di Theodor Wiesengrund Adorno risiede essenzialmente in due fattori: essa parla al filosofo in termini musicali e al musicista in termini filosofici, in una piena ed acuta compartecipazione tecnica fra i due campi. La sua non è una sistematica trattazione teorica del problema musicale dal punto di vista di una estetica filosofica, e neppure, in quanto rivolta alla « musica moderna », una storia di teoriche e di ideologie musicali. La sua indagine nasce da una complessa visione sociologica del linguaggio musicale, interpretato, analizzato, messo a nudo come specchio della crisi della nostra civiltà.

Se da un lato Adorno parla al filosofo in termini filosofici, questi sono sempre verificati nella concreta esperienza musicale delle opere di cui tratta, cosicché costringe continuamente il lettore ad aggiornarsi nella fitta selva di considerazioni, di deduzioni tratte da quella particolare opera di Schönberg o di Strawinsky, o addirittura da quel singolo passo o battuta. D'altro lato, al musicista l'analisi tecnica, la descrizione musicale immersa in una fenomenologia così densa di considerazioni filosofiche, sociologiche, psicologiche, storiche in un incalzante procedimento dialettico che non lascia respiro, finisce col riuscire di difficile comprensione, spesso di fraintendimento e di ambiguo significato, o con l'apparire, nel migliore dei casi, estranea alla realtà musicale. Questo spiega l'irritazione con la quale la *Philosophie der neuen Musik* di Adorno è stata accolta in molti ambienti musicali (anche tedeschi) e le polemiche sorte intorno ad essa.[1]

Tuttavia questo libro è forse il più importante e profon-

[1] Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949; trad. it. di G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, a cura di L. Rognoni, Torino, 1959.

do tentativo di interpretazione, certo il più clamoroso, della crisi musicale contemporanea. La sua fama è legata in gran parte allo « scandalo » provocato dal *Doktor Faustus* di Thomas Mann. Musica e filosofia si integrano nel pensiero di Adorno in un'unica preoccupante dimensione. Proprio Mann, che ha voluto pubblicamente riconoscere ad Adorno la parte di aiuto, di consigliere, di mentore in quella che allora considerava l'opera conclusiva del suo faticoso cammino letterario (descrivere, col *Doktor Faustus*, la situazione dell'artista moderno, il quale, in un'epoca di totale saturazione dei linguaggi e di crisi di ogni valore, tenta di rinnovarsi mediante un patto col diavolo, ma precipita nella follia) ci illumina su tale punto: « Quest'uomo singolare, » dice di Adorno, « 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 modo che oggi forse non è l'unico e ha le radici nei problemi del nostro tempo. »[2]

Tuttavia, nonostante le « affinità » che Mann dichiarò di aver trovato in Adorno alla lettura del saggio su Schönberg ancora in manoscritto, è opportuno tener distinto il pensiero del filosofo dalla sottile e suggestiva interpretazione letteraria data dal grande scrittore tedesco alla crisi della musica come crisi di una civiltà e dal significato « demoniaco » attribuito all'individuazione dodecafonica, che provocò una giusta reazione da parte di Arnold Schönberg.[3] Si dovrà, a sua volta, accettare con una certa prudenza e con « beneficio d'inventario » l'acuta ed altrettanto suggestiva descrizione fenomenologica e sociologica della musica contemporanea considerata nei suoi due massimi rappresentanti (Schönberg e Strawinsky) che Adorno ci propone e soprattutto le conclusioni cui perviene, le quali lasciano ben po-

2 Th. Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Amsterdam, 1949. Trad. it. di E. Pocar, *Romanzo di un romanzo. La genesi del Doktor Faustus*, in *Scritti minori*, Milano, 1958, p. 132.

3 Cfr. *Ist A. Schönberg Doktor Faustus? Scharfer öffentlicher Briefwechsel zwischen dem Komponisten und Thomas Mann*, in « Die Zeit », IV (1949), n. 5; e anche *Thomas Mann und Arnold Schönberg*, in « Neue Auslese », maggio 1948.

che speranze, chiudendo l'individualità artistica in una morsa inesorabile e paralizzante; giacché tanto il concetto di « progresso » quanto quello di « restaurazione », che informano questi due saggi, finiscono con l'essere prigionieri della permanente contraddizione in cui si muove l'attuale società capitalistica che ha alienato la soggettività alla anonima oggettività della cultura di massa richiesta dalla civiltà industriale.

Mann fu affascinato dalla dialettica di Adorno e dalla sua espressiva terminologia critica: « Senza lasciare alcun dubbio sulla convinzione dell'autore circa la grande importanza di Schönberg, lo scritto esercita però una critica acuta e profonda del suo sistema [la dodecafonia], esponendo in uno stile estremamente conciso e fin troppo sottile, formatosi alla scuola di Nietzsche e di Karl Kraus, la fatalità che fa ricadere nella tenebra e nella mitologia l'illuminazione costruttiva e oggettivamente necessaria della musica, per ragioni altrettanto oggettive, e, per così dire, scavalcando l'artista... Il suo modo incisivo di venerare, la tragicamente savia intransigenza della sua critica erano proprio quello che ci voleva; ciò che infatti ne potevo desumere, e che mi appropriai per descrivere la crisi generale della civiltà e della musica in particolare, costituiva il motivo fondamentale del mio libro: la vicinanza della sterilità, la disperazione innata e predisponente al patto col diavolo. »[4]

L'interpretazione di Mann è in fondo estremamente romantica, all'ombra di quel trinomio Wagner-Nietzsche-Schopenhauer, che rappresenta la chiave di tutta la *Weltanschauung* manniana dal *Tonio Kröger* al *Doktor Faustus* e anche al *Felix Krull*, fatta eccezione forse soltanto per la mirabile oasi di *Joseph und seine Brüder*, nella quale il tempo che si fa storia è rivissuto, attualizzato positivamente nel mito.

L'interpretazione di Adorno, pur non mancando di venature romantiche, appare fondata da un lato sulla molla hegeliana delle antinomie, le quali, rovesciandosi, si risolvono sillogisticamente; dall'altro nella teoria del rapporto di scambio posta da Karl Marx; con elementi, infine, derivati dalla filosofia della storia di Spengler (il principio dell'« autorità pura »), dal metodo statistico e soprattutto da quello delle

4 Th. Mann, *op. cit.*, pp. 133 e 145.

scienze storico-sociali di Max Weber (dalla cui postuma *Musiksoziologie* trae il concetto di « nazionalizzazione » del linguaggio musicale nella società occidentale). L'autore parte dalla premessa che in una civiltà come la nostra, sempre più frammentata nella contraddizione della divisione del lavoro dominato dal capitale, la musica (cioè l'arte in genere) ha perso ogni suo carattere di autonomia in seno alla società stessa, non è più espressione di una verità universale individualizzata nel concreto processo storico.

Accomuna tuttavia Adorno a Mann la consapevolezza di vivere all'interno della crisi, di esserne, di volerne essere partecipi, vigile specchio critico, con una netta accentuazione nostalgica per le grandi forme della civiltà borghese ora al suo tramonto. Il realismo letterario di Mann trova riscontro nel realismo critico-sociologico della filosofia di Adorno.

2. La *Philosophie der neuen Musik* è forse l'opera che meglio riflette, nella sua complessità di piani analitici, la genuinità del pensiero di Adorno, proprio per quella sua impossibilità di scelta tra discorso filosofico e discorso musicale che, nell'estremo processo di razionalizzazione dei mezzi stessi di espressione, finiscono col coincidere.

Sarà opportuno premettere qualche notizia sulla sua attività e sugli altri suoi scritti.

Nato nel 1903 a Francoforte sul Meno da padre ebreo e da madre figlia di un ufficiale francese di origine còrsa e, più in là ancora, genovese, prese appunto dalla famiglia materna il secondo cognome di Adorno col quale ama firmare oggi ogni suo scritto. Tratteggiandone il ritratto, Thomas Mann lo definisce uomo di natura « tragico-savia, scontrosa e selvaggia ».[5] Educato in un ambiente di cultura puramente filosofica e, proprio per questo (come è frequente in Germania) d'interessi artistici soprattutto musicali, studiò contemporaneamente filosofia e musica; quest'ultima, dopo un tirocinio iniziale a Francoforte, a Vienna con Alban Berg e Eduard Steuermann. Dal 1928 lo troviamo redattore dell'« Anbruch » viennese e collaboratore di altre riviste tedesche, come « Pult und Taktstock » e « Auftakt », radicale sostenitore delle più avanzate posizioni della musica moderna;

[5] Th. Mann, *op. cit.*, p. 132.

cioè, dato il clima culturale vissuto da Adorno, essenzialmente di quelle correnti della musica tedesca ed europea orientale uscite dall'esperienza espressionista. La sua terminologia filosofica d'altronde non è del tutto aliena da quel linguaggio impregnato di angoscia « anatomica » comune a molta letteratura espressionista.

Dal 1931 al 1933 insegnò filosofia, come libero docente, presso l'Università di Francoforte. Naturalmente fu tra i primi intellettuali colpiti dai nazisti e dovette emigrare.

Il suo primo libro è uno studio dedicato al problema « estetico » in Kierkegaard,[6] il quale, com'è noto, non riguarda tanto il problema dell'arte in sé, quanto le categorie psicologiche del sensibile che informano il « primo stadio » esistenziale e che l'arte riflette appunto in tutte le sue complesse costruzioni e contraddizioni. Già da questo contatto con Kierkegaard, nel quale all'analisi dell'arte nella sua autonomia viene sostituita l'analisi di un « modo di vivere », si può cogliere l'orientamento di Adorno verso una metodologia critica che diverrà sociologica attraverso Marx mediante ricuperi e integrazioni hegeliane particolarmente derivati dalla *Phänomenologie des Geistes*.

L'orientamento sociologico di Adorno è legato, sin dagli anni giovanili, a quello di Max Horkheimer, suo compagno ed amico fraterno, direttore della « Zeitschrift für Sozialforschung », alla quale egli collaborò attivamente, suo collega infine, nell'emigrazione americana, presso l'Institute for Social Research di Los Angeles. È questo un mirabile caso (raro in una epoca di soliloquio e di difficoltà del dialogo come la nostra) di collaborazione costruttiva e organica, nata dalle più vive affinità morali ed intellettuali fra due filosofi e uomini di cultura.

È difficile stabilire, ed ha un interesse relativo, se la metodologia sociologica di Adorno fu determinata da Horkheimer o viceversa. L'opera nata fra il 1942 e il 1944 dalla loro stretta collaborazione, più che ventennale e tuttora in atto, è quella *Dialektik der Aufklärung*[7] che Adorno stesso consi-

6 Th. W. Adorno, *Kierkegaard, Konstruktion des Aesthetischen*, Tübingen, 1933; trad. it. di A. Burger Cori, Milano, 1962.

7 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam, 1947; trad. it. di L. Vinci, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, 1966.

dera come base della sua *Philosophie der neuen Musik*, dove « sarebbe impossibile distinguere a chi risale questo o quel concetto teoretico », come si legge nella *Prefazione*.

In America, oltre a collaborare a riviste e a ricerche promosse da vari centri sociologici,[8] scrive fra il 1944 e il 1947 i *Minima moralia*, il suo primo libro tradotto in italiano.[9] Tornato in Germania, al termine della guerra, riprende l'insegnamento presso l'Institut für Sozialforschung dell'Università di Francoforte, a fianco di Horkheimer, partecipando anche attivamente alla vita dei gruppi più avanzati della musica tedesca e pubblicando numerosi saggi critici filosofici, musicali e letterari.[10]

3. La premessa che sta alla base dell'analisi della musica moderna proposta da Adorno e che ne informa i criteri è fondata sulla sua teoria del processo di industrializzazione di ogni aspetto dell'attività sociale che caratterizza la borghesia capitalistica sin dal suo sorgere; questa teoria è legata al concetto dell'*Aufklärung* che per Adorno definisce la tendenza verso la progressiva razionalizzazione della vita che illumina il cammino della società moderna, nella sua vertiginosa corsa al progresso, ma che, per potersi realizzare, è costretta a negare sempre più l'uomo come soggetto, come individualità autonoma, sacrificandolo all'oggettività collettiva.

Tale processo sembra aver raggiunto, nella nostra epoca, la sua fase acuta: con la trasformazione della società borghese (capitalismo privato) in società di massa (supercapitalismo monopolistico) anche l'arte e la cultura hanno finito con l'essere alienate all'industria.[11]

8 Cfr., fra l'altro, Th. W. Adorno, Else Frenkel-Brunswik, D. J. Levinson, R. Nevitt Sanford, *The Authoritarian Personality* (*Studies in Prejudice*, a cura di M. Horkheimer e S. H. Flowerman, vol. I), New York, 1950.

9 *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin u. Frankfurt, 1951, trad. it. e introduzione di Renato Solmi, Torino, 1954.

10 I saggi musicali di Adorno sono tradotti quasi tutti in italiano. Per una bibliografia vedi L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, 3ª ed., Torino, 1974, appendice II; e la nota 6, a p. 57 del presente volume.

11 Cfr. *L'industria culturale. Illuminismo come mistificazione di massa* in *Dialettica dell'illuminismo*, trad. cit., pp. 130 sgg. Cfr. anche l'*Introduzione* di R. Solmi alla trad. it. di *Minima moralia* cit.

Entäussern, alienare, letteralmente significa « trasferire in altri il dominio dei propri beni »; ma Adorno preferisce, di massima, usare il verbo *entfremden* (« rendere estraneo, alienare ») e il sostantivo *Entfremdung*: l'arte, che agli inizi del secolo difende la propria posizione soggettiva e rifiuta di lasciarsi industrializzare, cade nell'isolamento, nell'« estraniamento », tende al solipsismo. In quest'epoca, qualsiasi artista che non accetti gli schemi cristallizzati della conservazione borghese, sia pure modificandoli senza alterarli nella sostanza, ma tenda invece a romperli radicalmente, mirando a nuove forme e a nuovi contenuti, si trova escluso dalla società. Così « la musica radicale reagì in origine contro la depravazione commerciale dell'idioma tradizionale: ostacolò cioè l'espansione dell'industria culturale nel suo dominio... Gli aspetti non concettuali, non concreti della musica, che fin da Schopenhauer la affidarono alla filosofia irrazionalistica, la resero riluttante alla *ratio* della vendibilità ». Così la crisi dei linguaggi artistici nella decadenza postromantica che, mettendo l'artista di fronte a forme divenute ormai vuote, lo pone nella necessità di rinnovare gli stessi mezzi espressivi, ormai giunti ad un estremo limite di « entropia », divenuti storicamente saturi e quindi impraticabili, viene da Adorno interpretata come un effetto della decadenza dei rapporti di scambio fra prodotto individuale e consumo sociale, tendenti sempre più al livellamento monopolistico richiesto dalla *ratio* commerciale dell'industria.

Per meglio comprendere il significato dell'acuta indagine sociologica di Adorno, e mantenerla nello stesso tempo entro i dovuti limiti, conviene ridurre il problema ad un aspetto più pertinente della storia della musica, fornendo al lettore qualche schematica indicazione sul processo storico del linguaggio musicale occidentale che portò, dopo Wagner, alla cosiddetta crisi del « campo tonale », inteso, nella sua generale accezione, come lo spazio sonoro entro il quale la sensibilità si era mossa dal medioevo allo scorso secolo.

Il sistema tonale, ai suoi inizi, conserva molti elementi del sistema « modale » dal quale deriva (musica greca e canto liturgico cristiano). Col rafforzarsi del rapporto da « dominante » a « tonica » (finale), che univa stabilmente i sette suoni della gamma (nel sistema modale l'« ottava » non costituiva ancora un'*unità musicale*, giacché essa era ot-

tenuta dalla successione di due tetracordi; e il tetracordo era la misura che garantiva alla percezione musicale l'unità fondamentale dei suoni), nasce il concetto di *armonia* che viene sempre più sviluppandosi in seno al campo tonale. La tonalità raggiunge la sua stabilizzazione con l'adozione del « temperamento equabile » alla fine del Seicento. Ha inizio la grande fioritura del linguaggio musicale entro i limiti ben saldi delle dodici tonalità fissate sui dodici semitoni che dividono l'ottava: della « modalità » non rimane che il retaggio nei due modi « maggiore » e « minore ». Tuttavia, divisa l'ottava in dodici semitoni « artificiali », diatonismo e cromatismo tendono a porsi come campi opposti. Sotto l'impulso oppositivo di questi due campi, che coincide col passaggio dall'oggettività artigianale del Settecento alla soggettività spirituale dei romantici, con l'introdursi dell'elemento irrazionale-psicologico nel campo razionale-matematico del linguaggio musicale, ha inizio la crisi. Per quanto si possano trovare tracce di « irrazionalismo » soggettivo già in musicisti della seconda metà del Settecento, e segnatamente nell'ultimo Mozart, si deve riconoscere che il primo musicista a mettersi in consapevole posizione soggettiva è Beethoven. Da lui ha inizio il processo di interiorizzazione del linguaggio musicale: con Beethoven esso diviene « espressivo ». La stessa forma musicale è scossa alle sue basi: si apre il torrente romantico che straripera in Wagner. Melodia ed armonia si compenetrano sempre più, entrambe soggette ad un unico processo di saturazione; a minare il campo tonale, sia in senso melodico sia in senso armonico, il cromatismo (che tende a uguagliare le dodici note tra loro, negando i gradi della scala diatonica) dilaga con la sua irresistibile forza « espressiva », acquista crescente prevalenza sino a precipitare nell'instabilità armonica di *Tristan und Isolde*. (Wagner)

È trascorso oltre un secolo da quando Richard Wagner, il grande « dilettante », iniziò la composizione di questo preoccupante capolavoro (1857) che doveva segnare, attraverso la progressione cromatica all'infinito, come ricerca della massima « espressività » del linguaggio musicale, l'inizio della dissoluzione del campo tonale. I musicisti che si mossero nell'orbita di Wagner sembravano brancolare in un vicolo cieco. Di fronte al frantumarsi del campo tonale, così come era

stato codificato da una tradizione lentamente maturata dal medioevo ai giorni nostri, il musicista si trovò smarrito: qualsiasi accordo armonico, qualsiasi immagine melodica, pensati nei limiti della tonalità, apparivano irripetibili, tale era la pregnanza storica di cui erano carichi.

Naturalmente il « consumo » del linguaggio musicale non rifletteva soltanto un problema tecnico da risolvere (e in modo radicale), ma comportava la revisione dei valori stessi e delle norme che la musica aveva sino ad allora affermate come *Lebensanschauung*, come « visione della vita » in tutte le sue implicazioni spirituali e sociali.

È a questo punto che si può inserire il discorso filosofico-sociologico di Adorno. Agli inizi della loro attività creativa Schönberg e Strawinsky non si differenziano essenzialmente rispetto al pubblico che li ascolta: *Pierrot lunaire* (1912) e *Le sacre du printemps* (1913) vengono rigettati entrambi come estranei e provocatori. Fu un vero *choc* che colpì il pubblico; « ma quello *choc* non va attribuito esclusivamente, come vorrebbero certi apologeti benigni, all'aspetto insolito e sconcertante di quella musica: era essa stessa ad essere di per sé angosciosa e sconvolta nel suo interno ».[12] Sin da questo momento una opposta tendenza è nettamente delineata in Schönberg e in Strawinsky: mentre il primo rimarrà, sino all'ultimo (anche se non totalmente, secondo Adorno), estraneo all'alienazione giungendo attraverso la « dialettica della solitudine » a concepire la « solitudine come stile », Strawinsky ne diverrà invece la personificazione; e la sua « autenticità » consisterà proprio in questa sua qualità pregnante di interprete dell'alienazione stessa.

La localizzazione del problema del binomio Schönberg-Strawinsky si giustifica così nel fatto che l'essenza della musica moderna « si trova impressa unicamente negli estremi ed essi soli permettono di riconoscerne il contenuto di verità (*Wahrheitsgehalt*) ».

Il significato delle opposte tendenze di questi estremi è stato illustrato pure dal sottoscritto indipendentemente dalle tesi di Adorno, ma da un punto di vista musicale limita-

[12] Th. W. Adorno, *Das Altern der neuen Musik* (*Invecchiamento della musica moderna*) in *Dissonanzen*, Göttingen, 1958; trad. it. di G. Manzoni, *Dissonanze*, Milano, 1959, p. 157.

to ad un tentativo di descrizione fenomenologica delle antitesi storico-culturali che si riflettono nella crisi del linguaggio musicale del nostro tempo.[13]

In fondo l'antitesi Schönberg-Strawinsky sembra riproporre quella già sorta con Wagner-Brahms, auspice Hanslick. Arnold Schönberg spinse alle estreme conseguenze la crisi stessa del romanticismo; Igor Strawinsky vi reagì, proponendo infine un ritorno artigianale all'oggettività preromantica. Si delineano così due tendenze divergenti. La prima passa attraverso l'esperienza espressionista: dal punto di partenza di *Verklärte Nacht* (*Notte trasfigurata* op. 4) scritta nel 1899, satura di cromatismo tristaneggiante, alla « dissoluzione » del campo tonale (*Kammersymphonie* op. 9, 1906), quindi alla « sospensione tonale » (*Drei Klavierstücke* op. 11, 1908-09) che viene impropriamente definita « atonalità » e che raggiunge la sua fase acuta, ai limiti del silenzio, con l'« astrattismo » dei *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911), dove Schönberg si arresta come smarrito ed inizia, con le successive opere, la ricerca di una struttura organica del mondo « atonale » che lo porterà infine alla cosciente individuazione del « metodo dodecafonico », a partire dalla *Suite*, op. 25 per pianoforte (1924). Il passaggio dall'irrazionalismo solipsistico dell'« atonalità » all'« oggettivismo costruttivo » della dodecafonia non appare dunque come una formulazione teorica *ante rem*, ma la logica soluzione che l'attività creativa del musicista aveva indicato alla riflessione del teorico.[14]

La seconda tendenza, quella rappresentata da Strawinsky, passa invece attraverso l'esperienza intellettualistica dell'« eu-

13 Cfr. L. Rognoni, *La Scuola musicale di Vienna*, Torino, 1966, segnatamente l'*Introduzione*, pp. 15-37.

14 « *Il metodo per comporre con dodici note* ha avuto molte tappe preliminari. Il primo passo fu da me compiuto intorno al dicembre 1914 o all'inizio del 1915, quando schizzai una sinfonia, l'ultima parte della quale divenne più tardi *Die Jakobsleiter*, ma che non fu continuata. Lo "scherzo" di questa sinfonia era basato su un tema formato di dodici note. Ma questo era soltanto uno dei temi. Ero ancora ben lontano dall'idea di usare un simile tema fondamentale come criterio unificatore per un'intera composizione. In seguito fui però costantemente occupato dall'intento di basare la struttura della mia musica *coscientemente* su un'idea unificatrice... » Così A. Schönberg in una lettera del 3 giugno 1937 (cfr. N. Slonimsky, *Music since 1900*, New York, 1938, pp. 574-575). Il fondamento dell'organizzazione dello spazio

ropeismo » parigino, il quale reagisce al postromanticismo, e al ripiegamento impressionista, col riaffermare formalisticamente il concetto dell'*art pour l'art*, che porterà fatalmente ai vari *retours* in letteratura, in pittura e in musica. Il cammino percorso da Strawinsky in questo clima trova analoghe corrispondenze con quello dei movimenti pittorici e letterari parigini. Così si può parlare di un momento « russo-impressionista » (*L'oiseau de feu* e *Petrouska*, 1910-11), di un momento « cubista » (*Histoire du soldat*, 1918), infine dell'orientamento « neoclassico », che comincia a manifestarsi con *Pulcinella* (su temi di Pergolesi, 1919) e trova la sua cristallizzazione oggettiva a partire da *Apollon Musagète* (1928).

Mentre Schönberg crede che il sistema tonale è un prodotto esclusivo dell'arte e non un dono della natura, Strawinsky ne afferma l'universalità e quindi la sua conformazione assoluta alla percezione sensibile dell'udito. Per Schönberg i mezzi musicali stanno unicamente in rapporto ai contenuti « espressivi » della vita soggettiva; per Strawinsky la musica è, nella sua essenza, antiespressiva,[15] uguale a se stessa e basta, riallacciandosi, in questo modo, *tout court* al formalismo hanslickiano.

Questo il senso « esterno » dell'antitesi, qui schematizzata in termini certo sommari, ma utili forse a indirizzare il lettore ad una più agevole comprensione della tesi sociologica di Adorno.

musicale risulta in questo modo costituito dal totale cromatico, cioè dai dodici semitoni posti in rapporto *uguale* e *reciproco*, senza più un suono fondamentale (tonica). Coi dodici suoni, organizzati in un ordine fisso, si possono ottenere serie melodiche ed armoniche, nel corso delle quali ogni nota non può essere ovviamente ripetuta. La « serie dodecafonica » che il musicista preordina e che costituisce, come dice anche Adorno, il « materiale preformato », non rappresenta però il « tema », e neppure è una sorta di *leit-motiv* sul quale la composizione è destinata a svilupparsi. Inizialmente Schönberg « accoglie radicalmente nel materiale dodecafonico le tecniche classiche e ancor più quelle arcaiche della variazione ». Vengono così fissate le quattro forme fondamentali della serie (originale, retrogrado, rovescio dell'originale, retrogrado del rovescio), secondo i principi del contrappunto classico e della fuga; altri schemi verranno in seguito adottati, nel trattamento della « serie », dai compositori dodecafonici.

15 Cfr. I. Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, 1935, vol. I, pp. 116-117.

4. A chiarire il significato dell'esperienza schönberghiana, e quindi ad affermare la legittimità storica scontata in tutta la sua ineluttabile coerenza morale, basterebbe la citazione dall'*Estetica* hegeliana [16] che Adorno pone in testa al suo saggio dedicato al grande musicista viennese: essa colloca subito Schönberg in quella luce dialettica che, agendo all'interno della crisi (e non subendo dall'esterno un influsso modificante, come impulso a sottrarsi alla responsabilità storica, col risalire ad una storicità astratta, nella quale la pura intellezione è destinata proprio ad affermarsi come « senza contenuto »), la spezza « mediante il movimento negativo contro il suo negativo » e trova quindi e si dà « un contenuto ».

Schönberg s'inserisce nella storia della musica come un continuatore non come un rivoluzionario; lo aveva pur capito Hanns Eisler sin dal 1924.[17] Adorno parla di *Fortschritt*, di « progresso » non di rivoluzione, avvertendo che semmai « l'unico momento veramente sovvertitore in lui è il *mutamento di funzione* dell'espressione musicale ».

L'essenza della musica non si fonda sul diritto naturale; per questo la psicologia fallisce nei confronti della musica quando vuol fissare modelli e schemi invariabili. Come sistema di proiezioni soggettive (chiarirà Adorno in un saggio successivo) la musica rivela un carattere *enigmatico* che la rende abissale.[18] Il materiale musicale non sta dunque di fronte al compositore nella sua pretesa natura ontologica, bensì come il risultato di differenti dimensioni storiche che si sono sovrapposte, via via, entro un determinato campo di esperienza. Questo vale naturalmente in rapporto alla storia della musica occidentale, non certo di quella orientale, cinese o indiana, che si realizzano in situazioni culturali a noi estranee.

Nella nostra civiltà, l'ultimo stadio della musica che si è presentato al compositore agli inizi del secolo è dunque

16 « Poiché nell'arte non abbiamo a che fare con un gioco meramente piacevole o utile, ma... con un dispiegarsi della verità ». Hegel, *Estetica*, III.

17 H. Eisler, *Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär*, in *A. S. zum fünfzigsten Geburtstage, Sonderheft der Musikblätter des Anbruch*, Wien, 1924, pp. 312 sgg.

18 Th. W. Adorno, *Ueber das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik* (*Del presente rapporto fra musica e filosofia*), in *Filosofia dell'arte*, « Archivio di Filosofia », Roma, 1953, p. 33.

quello dell'estrema saturazione dei mezzi espressivi « tonali » accumulati in quattro secoli di storia. In tali condizioni la scelta che si presenta all'artista appare quanto mai limitata: certi accordi armonici che sono divenuti « costume » nella musica da salotto del secolo XIX, oggi « vengono avvertiti anche dall'orecchio più ottuso »; per questo il compositore li esclude, sino a giungere, ad un certo momento, alla negazione dello stesso « campo tonale » di cui tali accordi sono come la cristallizzazione elevata a simbolo.

È evidente che la posizione del musicista è oggi differente da quella che il romanticismo aveva teorizzato: egli non è affatto il « libero creatore » che dai mezzi indifferenziati e infiniti del materiale musicale reinventa ogni volta l'opera d'arte. Se vuol essere in un presente che guardi verso il futuro e non verso un passato prossimo che si atteggia a presente, ogni sua scelta deve essere « oggettiva », cioè libera da influenze esterne. Solo mediante questa radicale oggettività nella scelta, egli può divenire spontaneo, immediato, e finalmente « soggettivo ». Se la scelta risulta ormai impossibile entro il campo cristallizzato dell'esperienza « tonale », bisogna spezzare tale campo e ricomporne un altro intenzionato nel futuro. Ma questo è proprio ciò che la società industrializzata respinge. La produzione in serie e la cultura di massa chiedono alla musica quell'« efficacia collettiva » che essa ha invece spezzato « sotto la spinta della propria coerenza oggettiva (*sachliche Konsequenz*) ». Coloro dunque che restano fuori dall'assorbimento della cultura ufficiale e organizzata non sono certo « pionieri di opere future », come si vorrebbe crederli, poiché « sfidano addirittura il concetto stesso di produttività e di opera ».

Schönberg, secondo Adorno, rappresenta il radicalismo moderno più impegnato, capace di affermare, nella crisi della civiltà contemporanea, la sola voce umana realmente « progressiva »; anche se è costretto a giungere al « non-senso » di un sistema di dominio sulla natura che risolve « l'essenza magica della musica in razionalità umana ». Adorno, senza avvedersene, finisce qui con l'avvicinare, molto più di quanto non voglia, la razionalità del nuovo ordine dodecafonico alla superstizione, come avviene nel *Doktor Faustus*.

Il punto centrale, grave del problema si manifesta però nel passaggio dalla nuova organizzazione musicale alla sog-

gettività autonoma mediante « il principio tecnico dello sviluppo ». Il pericolo maggiore di una posizione come questa (la sola d'altronde che garantisca una possibile futura salvezza all'individualità contro l'alienazione totale della società industrializzata) consiste nel sopravvento della *tecnica*, nella sua feticizzazione. Non basta rinnovare una tecnica nella sua totalità per ritrovare le dimensioni dell'arte: questo è il pericolo che Adorno vedrà negli epigoni della dodecafonia, che sembrerà, a sua volta, entrare anch'essa nel processo dell'« alienazione », e perciò dell'« invecchiamento ».[19]

Di fronte alla saturazione del linguaggio musicale, Strawinsky si pone invece il compito di « restituire il suo carattere vincolante alla musica mediante la riassunzione oggettiva di procedimenti stilistici ». Il problema centrale di Strawinsky, quello che pone « l'accento sulla ricostruzione della musica nella sua autenticità », si puntualizza nell'accettazione del « costume generale », in posizione di netta reazione a tutto ciò che si presenta come « socialmente evasivo ». Strawinsky è perciò, secondo Adorno, il rovesciamento dialettico di Schönberg. In entrambi si manifesta un'uguale tensione, una simile violenta reazione di fronte alla « catastrofe »; entrambi mirano ad una nuova « organizzazione integrale »; il primo agendo però all'interno delle contraddizioni sociali, il secondo all'esterno. Entrambi coincideranno nell'oggettivismo che « comprende in sé sostanzialmente il momento della propria negatività ».

Il campo dodecafonico appare senza dubbio aperto; tuttavia, allorché il compositore giunge ad assoggettare interamente il materiale alla « volontà costruttiva », i limiti, le regole imposte da questo stesso assoggettamento arrischiano di « paralizzare la fantasia ». La scelta dodecafonica, posta in questi termini, porta alla convinzione che « la razionalità totale della musica consiste nella sua organizzazione totale »; ma questo non può che provocare il fallimento della stessa organizzazione. Fu proprio Schönberg ad avvertire tale pericolo: infatti « i momenti più grandi dell'ultimo Schönberg sono acquisiti contro la tecnica dodecafonica non meno che in virtù di essa ». Si verifica così che la fede cieca nella

19 Cfr. *Invecchiamento della musica moderna*, in *Dissonanzen*, trad. cit., pp. 155 sgg.

dodecafonia

tecnica porta ad una ricaduta nell'« apparenza » e che « tutto il neo-oggettivismo minaccia nell'insieme di cader vittima dell'ornamento, a cui muove guerra con tanta fierezza ».

5. La massima apertura verso l'interiorità soggettiva, liberata dai contenuti cristallizzati del romanticismo attraverso l'espressionismo, ha portato alla necessità di affermare un nuovo ordine costruttivo nella massima libertà; ma la libertà come ordine aliena la soggettività all'oggettività della costruzione stessa. La chiusura solipsistica dello Schönberg espressionista, che era giunta al limite del silenzio, con la forma aforistica (op. 19) ed aveva quindi ricostruito il campo sonoro liberato dai vincoli tonali nello spazio dodecafonico, si trova ora prigioniera di questa totale oggettivazione. Ma « se la sua intera opera, » osserva acutamente Adorno, « da un rovesciamento e da un estremo all'altro, può intendersi come un processo dialettico tra momento espressivo e costruzione, questo processo non si è affatto esaurito nella *Neue Sachlichkeit*. Come le esperienze reali della sua età avevano dovuto far vacillare in lui l'idea dell'opera d'arte oggettiva — anche nel suo aspetto positivamente sfatato — non poteva sfuggire al suo genio musicale l'orribile vuotezza della composizione integrale. Le ultime opere pongono il problema come la costruzione possa diventare espressione senza cedere con dolore ai lamenti della soggettività ». Proprio per questo le ultime opere di Schönberg finiscono per denunciare un grandioso fallimento; ma « non è il compositore a fallire nell'opera: è la storia che non lo ammette »; cioè è la società che fallisce, prigioniera della propria permanente contraddizione che nega la soggettività nel processo dell'*Aufklärung*. Così « la contesa tra l'oggettività alienata e la soggettività limitata non è appianata ed è vera solo in quanto è irriconciliabile ».

Anche l'atteggiamento nei confronti di Anton Webern, al quale va tuttavia l'ammirazione dell'autore per la nobiltà spirituale e la potenza espressiva della sua opera, appare negativo e senza speranze. La musica di Webern infatti « obbedisce a una costrizione al silenzio più potente perfino della perseverante volontà del compositore di darle forma »; Webern è inteso come rifiuto dell'esistenza (che annulla la soggettività nel livellamento collettivo) per non negare la

propria essenza: « una musica che voglia tener fede a se medesima preferisce non essere affatto ».[20]

Accettare queste conclusioni significa, in definitiva, considerare il musicista moderno in una situazione paralizzante. Andar oltre, sulla strada indicata da Schönberg e Webern, diventerebbe un'impresa disperata, poiché oggi « nessun artista è di per sé in grado di eliminare la contraddizione fra *arte svincolata* e *società vincolata* ». È pur vero che la dialettica della storia fa affermare ad Adorno: « Solo in seno ad una umanità pacificata e soddisfatta l'arte cesserà di vivere »; ma proprio questa grave affermazione ci mette di fronte ad un problema insolubile. In una società che, per voler essere totalmente aperta, ha finito con l'irretirsi nella più spaventosa delle chiusure, anche l'arte come *raison d'être* diviene impossibile; in tali condizioni, nessuna libertà può essere posta.

Bisogna tuttavia far attenzione a non cedere troppo a questo suggestivo ma poco confortevole invito che non è, in sostanza, molto lontano dalla *Vernichtung* heideggeriana. La differenza risiede semmai nell'impostazione: metafisica quella di Heidegger; fondata in un realismo storico-sociologico in costante tensione dialettica hegeliana quella di Adorno.

Accettare il discorso di Adorno non significa tuttavia negare una realtà ed una concreta funzione alla musica che, più di ogni altra forma artistica, la filosofia ha il compito di chiarire alla cultura e alla vita sociale. La singolarità del pensiero di Adorno sta, come s'è già osservato, nel profondo rapporto filosofia-musica che si integra in un'unica riflessione; ed anche se la considerazione del presente rapporto « porta alla convinzione che l'essenza della musica è una chimera », si deve pur tener fermo che « solo la storia, la storia reale con tutte le sue difficoltà e le sue contraddizioni, costituisce la verità della musica ».[21]

Anche se oggi « al compositore rimane la scelta tra il fare il sordo, andando avanti come se la musica fosse ancora musica, oppure esercitare il livellamento a modo proprio col ridurre la musica a uno stato normale, restando possibilmente fedele alla qualità; ovvero, infine, opporsi alla tendenza co-

20 Th. W. Adorno, *Del presente rapporto fra musica e filosofia* cit., p. 32.
21 *Ibid.*, p. 38.

mune dandosi al partito estremo, con la prospettiva, ciononostante, o di lasciarsi di nuovo trascinare entro la corrente ed essere livellato... o di avvizzire nella sua originalità »,[22] la musica rimane pur sempre nella sua essenza, per Adorno, il linguaggio più elevato ed universale della relazione umana, « als das einer sich entfaltenden Wahrheit », cioè quale rivelazione di una verità che rende possibile la comunicazione spirituale più immediata fra gli uomini.

6. Qual è dunque la situazione della musica contemporanea — quella « radicale » che qui importa — concluse, se non esaurite, le esperienze dei due iniziatori che l'hanno rappresentata in questa prima metà del nostro secolo? A seguire Adorno sul pendio della sua inesorabile dialettica, si arrischia di trovare una conferma alla sua tesi proprio in quell'indirizzo « conciliativo » fra Schönberg e Strawinsky, oggi tentato, come ancora di salvezza, da talune tendenze del nuovo radicalismo musicale.

Anche Strawinsky ha scoperto e adottato il « metodo dodecafonico » in alcune recenti composizioni, manifestando il suo entusiasmo incondizionato per Anton Webern. S'è parlato così di « congiunzione » proprio da parte di quei compositori d'avanguardia che vanno proclamando un ritorno al « suono in sé », inteso come materia sonora, spinti a questo non nuovo ritorno alla natura soprattutto in ragione della insperata nuova dimensione offerta dal campo illimitato dei « mezzi elettronici » e della cosiddetta « musica concreta ».

Ora, per quanto riguarda l'indiavolata genialità strawinskiana, è mia convinzione che l'adozione di una certa tecnica paradodecafonica e seriale, intesa tuttavia nella sua elementarità, non rappresenti altro che un nuovo ricupero « storico », alla stessa stregua di quanto era accaduto all'epoca dei vari *retours* neoclassici. Con Adorno si potrebbe anzi dire che è questo uno degli aspetti dell'alienazione progressiva anche nei confronti della dodecafonia.

Per quanto riguarda poi il ritorno alla « materia sonora » affermato da alcuni giovani post-weberniani, esso arrischia di apparire più che mai soggetto all'alienazione e proprio nel senso che Adorno aveva indicato nel presente saggio su Stra-

[22] *Ibid.*, p. 32.

winsky. La spinta verso la ricerca di una autenticità si manifesta infatti nelle prime opere del compositore russo con « la rinuncia ad ogni psicologismo e la riduzione al puro fenomeno ». Così Strawinsky mirerebbe a ricercare l'essenza della musica quasi « in un diretto contatto con la materia prima della musica »; la sua si atteggia come « una tecnica di assaggi permanenti » essenzialmente immersa nella materia in sé; la musica strawinskiana risuonerebbe come vibrazione fisiologica che « non conosce il ricordo e perciò nemmeno la continuità temporale: essa decorre in riflessi ». V'è da rimaner sbalorditi nel ritrovare una coincidenza così puntuale tra le affermazioni « ideologiche » di taluni ambienti post-weberniani e queste definizioni del primo Strawinsky. Poiché « l'io non può essere salvato » (Mach), almeno come esso si manifesta in un certo tipo di arte occidentale, dalla sua negazione subentra il livellamento collettivo; e Strawinsky viene proprio interpretato come l'ultimo anello di un processo che aveva mirato al rinnovamento mediante il ritorno alle origini. La regressione nella storia, oltre la storia, è un'ideologia che nasce col romanticismo: « Il primo romanticismo era legato al medioevo, Wagner al politeismo germanico, Strawinsky al *totemclan.* » Adorno parla addirittura di « positivismo strawinskiano », il quale « si attiene al mondo primitivo come ad una situazione di fatto »; e la « preistoria » di Strawinsky è ritenuta « quasi scientifica ».

L'ambiguità del ritorno alla barbarie intesa come progresso scientifico e tecnico contro la cristallizzazione degli ideali della vita, che si era già manifestata in Strawinsky, arrischierebbe dunque di riproporsi nelle giovani generazioni musicali, e proprio in quelle che si ritengono legittime eredi di Webern?

In una situazione senza più alcuno sfogo, irretita nel controllo totale di un campo sonoro che sfugge ormai alla stessa percezione sensibile e che il progresso totalitario della tecnica acustica rende sempre più incontrollabile, l'autoestinzione del soggetto (come già nello Strawinsky del *Sacre*, che purtuttavia violentava ancora un materiale « storico ») porterebbe dunque alla « materia originaria »?

È necessario porsi in guardia da posizioni di questo tipo.

Al contrario di Alban Berg, che cercò di ricuperare la tradizione romantica attraverso la garanzia oggettiva della co-

struzione dodecafonica, ma finì con l'annullare la stessa costruzione, in un ricupero tanto geniale e miracoloso quanto irreversibile sintesi di una civiltà tramontata, Anton Webern spinse alle estreme conseguenze il processo di oggettivazione dodecafonica, sospendendo ogni implicazione storica, senza negare però il processo dinamico proprio della storia intenzionata nel futuro. Webern, potrei dire con Husserl, sottopose l'esperienza sonora all'*epoché*, alla « sospensione del giudizio », riducendo quindi anche la soggettività, nel suo rapporto contraddittorio con l'oggettività costruttiva, alla intenzionalità diretta verso l'essenza reale del campo sonoro: essenza originaria se si vuole, *Urton*, ma eideticamente non materialmente intesa. Webern (e non lo Strawinsky del *Sacre*, la cui tendenza quasi « ad un diretto contatto con la materia prima della musica » viene da Adorno inspiegabilmente connessa con la « riduzione al puro fenomeno »; il che rivelerebbe una « incontestabile affinità con la fenomenologia filosofica che nasce proprio contemporaneamente »...) rende possibile, attraverso la *Weltvernichtung*, un radicale rinnovamento musicale che porta alla positività dell'essenza reale del suono nella *Lebenswelt* husserliana: solo intenzionando nel futuro una purificata visione eidetica, il dualismo fra esperienza e linguaggio formale si risolve in un nuovo processo dialettico, quindi in un reale progresso nella storia. La musica ritrova allora se stessa, in una dimensione nella quale il campo tecnico coincide con quello spirituale, anziché annullarsi nella saturazione della materia preformata.

Questo il senso della grande eredità lasciata da Webern alle nuove generazioni musicali: a questa « verità » il musicista, come l'artista in generale, deve oggi guardare, anche se le difficoltà sembrano insormontabili, anche se, fermamente tendendo alla realizzazione di un'« arte svincolata » contro una « società vincolata », si trova di fronte un cammino insidioso e disperato, verso una meta che forse egli non potrà mai raggiungere, ma che verrà certo conquistata da altri nel futuro.

(1959)