

L'idea di una sociologia della musica urta, *in primis*, contro il concetto stesso di sociologia come scienza sistematica, della quale dovrebbe costituire un settore particolare e « specializzato », con la diretta partecipazione operativa della musicologia; la quale invece si è mostrata, e continua a mostrarsi nella quasi totalità, indifferente a tale campo di ricerche. Per la musicologia « ufficiale » (termine che Adorno usava con giustificato disprezzo) tutto ciò che distrae dalla pura ricerca storico-biografica d'archivio, da una presunta filologia testuale, dalla descrizione tecnico-formale dell'opera, pomposamente chiamata « analisi », deve essere guardato con sospetto, così come una musicologia « seria » non può né deve impegnarsi che nella musica di un passato sicuramente remoto che non oltrepassi, in ogni caso, Haydn e Mozart. Questo spiega perché a occuparsi di filosofia della musica, dal Settecento almeno ai giorni nostri, e con crescenti implicazioni sociologiche (da Hegel a Comte, a Darwin e da Max Weber a Adorno), siano stati quasi esclusivamente filosofi, letterati o musicisti; raramente storici della musica, musicologi in senso stretto mai. Diversamente stanno le cose per la storia dell'arte, la quale, da Alois Riegl almeno e da Dvořák a Panofsky, a Francastel, ad Argan, ha sentito l'esigenza di orientarsi sempre più verso una fenomenologia culturale dell'arte, nella quale la ricerca sociologica doveva acquistare spesso un rilievo determinante. Una *Storia sociale dell'arte*¹ come quella di Arnold Hauser non è ancora stata scritta, che io sappia, per la musica.

Allo stato attuale, un concreto approccio teoretico alla sociologia della musica non poteva essere affrontato che da Theodor W. Adorno, la cui attività di musicista e di filosofo

¹ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München s. a. (trad. it. di Anna Bovero e Maria Grazia Arnaud, *Storia sociale dell'arte*, Torino, 1970').

s'intre-
siero di
non att
stituito
Le de
zione a
re una
indica
de stab
zione e
la socie
goroso
tà, sia
gia spe
quozie
le: all
tari de
scarsa
dirittu
classi
Que
della
spetti
suoi p
ri; già
pera
negli
che e
la no
cultur
ste za
le in c
pone
solo d
cali, n
tutte l
nuame
« signi

2 Ein
Frankfu
L. Rog

s'intreccia e si fonde saldamente in tutti i suoi scritti: il pensiero di Adorno non può essere infatti pienamente inteso se non attraverso quello specifico campo di indagine che è costituito dal linguaggio musicale.

Le dodici « lezioni », che Adorno presenta come *Introduzione alla sociologia della musica*,² non mirano però a fornire una metodologia che pretenda di erigersi in sistema; non indica cioè specifici strumenti di indagine e di selezione, onde stabilire ciò che il sociologo deve prendere in considerazione e ciò che deve rigettare come spurio. Adorno rifiuta sia la sociologia empirica e relativista che si pone come limite rigoroso la pura descrizione della realtà sociale nella sua totalità, sia la sociologia statistica che, in combutta con la psicologia sperimentale e l'etnologia, non mira ad altro che a fornire quozienti e protocolli buoni, semmai, per l'industria culturale: allo stato attuale delle cose, statistiche, inchieste e inventari delle preferenze e delle abitudini di consumo giovano in scarsa misura (e spesso sono meccaniche e precostituite o addirittura false) a chiarire il rapporto tra *musica, ideologia e classi sociali*.

Questo triplice rapporto è lo schema che sta alla base della ricerca adorniana nella serrata analisi dei differenti aspetti e « momenti » della vita musicale contemporanea, dei suoi protagonisti, dei suoi appaltatori e dei suoi consumatori; giacché la sua attenzione non è rivolta a considerare l'opera musicale nella sua pretesa autonomia « storica », ma negli effetti attuali, e quindi nei significati e nelle funzioni che essa viene ad assumere in una civiltà dei consumi come la nostra che è caratterizzata dai *mass media* e dall'industria culturale. Tuttavia (avverte Adorno nella prefazione a queste *zwölf theoretische Vorlesungen*) « una sociologia musicale in cui la musica significhi più di quanto le sigarette o il sapone significhino nelle inchieste di mercato, necessita non solo di avere una conoscenza informativa dei fenomeni musicali, ma ha bisogno di intendere a fondo la musica stessa in tutte le sue implicazioni ». L'analisi si sposta pertanto continuamente su ciò che l'opera musicale ha in sé e per sé di « *significante* », sulla potenziale capacità che essa racchiude,

² *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main, 1962. Trad. it. di G. Manzoni, introduzione di L. Rognoni, Torino, 1971.

« nella sua totalità, come immagine di ciò che un tempo si chiamava verità » (per dirla con Horkheimer),³ onde mettere in luce ciò che essa non è più, ma nello stesso tempo ciò che potrebbe ancora essere, e con una più vasta e intensa positività sociale, in una civiltà non classista e unificata, il cui progresso tecnologico anziché essere usato come strumento di dominio e di imposizione del « prodotto » sulla collettività, smerciato sotto la falsa etichetta della « diffusione della cultura », venisse messo a profitto dell'uomo in quanto soggetto operante nella e per la collettività.

Anche se Adorno non afferma esplicitamente una alternativa economico-culturale di questo tipo, vincolata ad una dialettica hegeliana che fa cauto uso del materialismo storico marxiano, essa traspare dalla sua stessa tagliente analisi delle cause e degli effetti del « consumo » musicale nella società del nostro tempo. Del resto egli afferma chiaramente: « La musica non è ideologia *tout court*, ma è ideologia nella misura in cui è falsa coscienza. Di conseguenza la sociologia musicale dovrebbe prendere le mosse dalle incrinature e dalle fratture dell'accadimento musicale nel momento in cui queste non sono esclusivamente da imputare all'insufficienza soggettiva di un singolo compositore: la sociologia musicale è critica sociale che si svolge attraverso la critica artistica »;⁴ donde l'identificazione di teoria e prassi nella funzione attiva che la critica musicale può esercitare nella formazione e nell'orientamento dell'opinione pubblica, a cominciare almeno da quel pubblico di *amateurs*, intellettuali e non, del ceto medio borghese e proletario, che ancora frequentano le sale da concerto e i teatri d'opera, sviluppando in tal modo un senso critico « selettivo » nei confronti di una produzione imposta dall'alto e che, proprio perché formalizzata e congelata in un vuoto « perfezionismo » tecnico, viene coronata di norma da un indiscriminato plauso collettivo.

In concorrenza coi *mass media*, la musica dal vivo, e in genere anche il teatro d'opera non escluso quello di prosa (anche se ancora con qualche residuo di autonomia), seguen-

³ Max Horkheimer, *Eclipse of reason*, New York, 1947 (trad. it. di E. Vaccari Spagnol, *Eclisse della ragione*, Torino, 1969², p. 40).

⁴ Cfr. cap. 4: *Classi e strati sociali*, p. 77.

do le leggi dell'economia e del mercato capitalistico, tendono a formalizzarsi, neutralizzando qualsiasi prodotto artistico che tenti ancora di parlare (sia in nome dell'individuo infranto, sia in nome di una collettività che si ribella al livellamento) un linguaggio rivoluzionario e di rottura nei confronti delle istituzioni e dell'ordine costituito. Questo è ormai un fenomeno dilagante per quanto riguarda l'arte moderna « impegnata » della prima avanguardia: oggi non soltanto il teatro di Brecht e il relativo apparato musicale di Weill o di Eisler, che accentuava la sua forza comunicativa d'urto e di riflessione, vengono manipolati e formalizzati dalle più capziose e alessandrine tecniche registiche (che si servono spesso dei residui formali di un Mayerhold o di un Piscator, già scontati all'epoca nella quale Brecht scriveva i suoi drammi), ma persino un'opera di realismo sociale come *Wozzeck* di Alban Berg può essere oggi presentata come l'innocente favola di uno schizofrenico e la musica ridotta (nonostante le pretese competitive del direttore-concertatore) a sottofondo dell'azione scenica che, in definitiva, assicurano successo allo spettacolo e tranquillità alla coscienza borghese dello spettatore. In una competizione di tal genere (che si verifica, tranne rare e indovinate eccezioni, anche nei « nuovi allestimenti scenici » di opere tradizionali e di repertorio) la tagliente definizione adorniana del direttore d'orchestra sembra trovare ancor più tangibile e clamorosa conferma: « Il direttore d'orchestra è l'immagine di colui che ha un rapporto diretto con il pubblico, mentre ad un tempo la sua specifica attività musicale è di necessità estranea anche al pubblico nella misura in cui il direttore non suona nessuno strumento; egli diventa così un musicista-attore, e proprio questo contraddice una rappresentazione veramente aderente alla musica. » ⁵ La lettura di queste dodici « lezioni » di sociologia della musica richiama continuamente gli altri scritti adorniani, dove i differenti piani e momenti della problematica sociologica della musica, qui proposti come sintesi teorico-metodologica, avevano già trovato più ampia e particolare trattazione.⁶ Benché sia consigliabile, per

⁵ Cfr. cap. 7: *Il direttore e l'orchestra*, p. 134.

⁶ Cfr. i saggi raccolti in *Dissonanzen*, Göttingen, 1956 (trad. it. e introduzione di G. Manzoni, Milano, 1959); in *Der getreue*

chi affronta questo libro con interessi musicali professionali, iniziare dal capitolo 9 (*L'opinione pubblica e la critica*), appare legittimo il punto di partenza che Adorno sceglie per la sua indagine, anche se l'attacco frontale è destinato a provocare *choc* nel lettore stesso, costringendolo ad un'auto-analisi per decidere a quale dei « tipi di comportamento musicale » egli appartiene.

È logico che Adorno, per impostare una corretta analisi sociologica della musica, parta dal soggetto, cioè dall'ascoltatore, o meglio dal « rapporto tra gli ascoltatori di musica, come singoli individui socializzati, e la musica stessa », fissando in tal modo una base per una psicologia sociale dell'ascolto.

Certo, la tipologia dell'ascolto musicale fissata da Adorno non pretende di essere assoluta, giacché « la difficoltà di rendersi conto scientificamente del contenuto soggettivo dell'esperienza musicale, e ciò al di là degli indici esteriori, è quasi insormontabile »; tuttavia è possibile, dal comportamento dell'ascoltatore nei differenti ambienti musicali che egli frequenta e dalle sue scelte e preferenze, ricavare uno schema abbastanza utile all'indagine sociologia relativa al consumo della musica nelle attuali condizioni della società.

Adorno definisce sei tipi di comportamento. Il primo è quello dell'*esperto*, appartenente, in genere, alla ristretta cerchia dei musicisti professionisti: dotato di una salda preparazione tecnica che gli permette di cogliere gli eventi sonori nella simultaneità della dimensione orizzontale-verticale, egli intende pienamente la logica costruttiva di una composizione; il suo comportamento potrebbe essere defini-

Korrepetitor, Frankfurt a. M., 1963 (trad. it. e introduzione di G. Manzoni, *Il fido maestro sostituto*, Torino, 1969), il cap. 1: *L'apprezzamento della musica*, e l'ultimo: *Impiego musicale della radio*; inoltre in *Klangfiguren*, II, Frankfurt a. M., 1959, *Ideen zur Musiksoziologie*, pp. 9 sgg.; *Neue Musik, Interpretation, Publikum*, pp. 55 sgg. (incluso nella trad. it. di *Dissonanze*, pp. 187 sgg.), *Die Meisterschaft des Maestro*, pp. 72 sgg. Resta ancora fondamentale, per le implicazioni sociologiche in seguito sviluppate e approfondite da Adorno, l'antitesi Schönberg-Strawinsky, oggetto della *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949 (trad. it. di G. Manzoni, con un saggio introduttivo di L. Rognoni, *Filosofia della musica moderna*, Torino, 1969⁴); e il successivo saggio *Ueber das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, in *Filosofia dell'arte*, quaderni dell'« Archivio di Filosofia » diretti da E. Castelli, n. 1, Roma, 1953.

to, secondo Adorno, come « ascolto strutturale ». Bisogna però andar cauti nell'attribuire all'*esperto* di tecnica musicale le qualità e la capacità di intendere la musica come « linguaggio » nelle sue risonanze interiori e nei suoi nessi culturali; e si sa molto bene quel che capita spesso quando si cerca di avere un'opinione sui contenuti di una musica ascoltata, da parte dell'esecutore che l'ha eseguita e talvolta persino del compositore stesso: le loro risposte spesso non vanno al di là di una pura descrizione tecnico-formale dell'opera ascoltata.⁷

2 Il secondo tipo è quello del *buon ascoltatore* che è in grado di percepire istintivamente la logica immanente della musica, consapevole delle sue implicazioni tecniche e strutturali, « e capisce la musica all'incirca come uno capisce la propria lingua anche se sa poco o niente della grammatica e della sintassi ». Il terzo viene definito il *consumatore di cultura*; il quale sa tutto, è informato su ogni particolare biografico e anedddotico dei compositori, colleziona dischi e programmi, è abbonato fedele alle società di concerti ed ama (aggiungerei) più l'esecutore che la musica stessa, emanando giudizi positivi o negativi su questo o su quell'interprete: « il conformismo e il convenzionalismo, » osserva Adorno, « definiscono sufficientemente il carattere sociale di questo tipo di ascoltatore » che, di massima, non si interessa alla musica moderna più avanzata, quando non ne è apertamente ostile.

4 Il quarto è il tipo dell'*ascoltatore emotivo* che nulla vuol sapere intorno alla musica e preferisce abbandonarsi al suo flusso sonoro, cercando in esso un ristoro e una compensazione alle proprie carenze psichiche e intellettuali: ascolta quella musica che meglio gli si addice (Chopin e Čajkovskij possono divenire un « modello » del suo intimismo), ma più spesso e volentieri musica popolare e leggera, dato l'uso psico-somatico che egli fa della musica come scarica istintuale delle proprie energie represses; e su questo tipo, come è ovvio, specula l'industria culturale della musica.

5 Il quinto, definito *ascoltatore risentito o astioso*, si suddivide in due categorie: colui che ascolta solo musica preromantica e disprezza tutto il resto; e il *fan* del jazz. Il primo

⁷ Cfr., a questo proposito, *Musica moderna, interpretazione e pubblico*, in *Dissonanze*, trad. it. cit., pp. 187-188.

ama Bach (e Vivaldi) come modelli del proprio comportamento « razionale », con crescenti tendenze regressive verso epoche remote (aggiungerei, gli amatori della monodia e del canto gregoriano) che ritiene immuni dalla reificazione e dalla mercificazione predominanti; questo tipo, secondo Adorno (e non a torto), è spesso influente nel dominio della pedagogia musicale. La seconda categoria dell'ascoltatore « astioso » è il tipico *esperto del jazz*, il quale non prende neppure in considerazione la musica classica e romantica, ma polemizza solo contro il jazz « commerciale » e la musica leggera, elevando i propri idoli a simboli di una protesta contro la società, che però suona innocua e perfettamente integrata, come è pure avvenuto, in un settore affine, col fenomeno della musica beat, dilagata nella moda frenetica e tramutata in un abnorme affare commerciale.

Il sesto e ultimo tipo, quello quantitativamente più considerevole, è costituito dall'ascoltatore di musica leggera *tout court*, sia che la ascolti *per passatempo*, sia come *fan*. Se la sociologia dovesse pensare « solo in termini statistici senza tener conto del peso dei singoli tipi nella società e nella vita musicale e degli atteggiamenti tipici nei confronti dell'oggetto considerato », il tipo dell'ascoltatore di *musica leggera* sarebbe il solo che meriterebbe di essere preso in considerazione; giacché è proprio in questo settore che l'industria culturale specula su vasta scala, attraverso una rete capillare che va dal disco al juke-box, ben sapendo che l'ascolto regredito ad « ascolto passivo » è quello che maggiormente si presta al livellamento e alla massificazione, e quindi alla standardizzazione del prodotto.⁸

Mi è sembrato utile esporre in sintesi, e con qualche ulteriore rilievo, le « tesi » svolte da Adorno nel capitolo iniziale, perché avendo ben chiara questa tipologia psicologica dell'ascolto, il lettore riuscirà a orientarsi meglio nella fitta selva degli specifici momenti e dei differenti settori della vita musicale contemporanea che sono oggetto dei capitoli che seguono.

La sociologia di Adorno è una sociologia « negativa », ma

⁸ In relazione alla musica leggera e alla mercificazione del prodotto musicale in genere, fondamentale è il saggio *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, trad. it. cit., pp. 7 sgg.

non distruttiva, come talvolta superficialmente si afferma: essa si fonda sulla dialettica hegeliana della negazione della negatività portata alle sue estreme conseguenze, attraverso la lezione del materialismo storico marxiano. La sua metodologia potrebbe essere definita come una « fenomenologia sociale della cultura » che si serve di tutti gli strumenti scientifici di indagine del sapere per mettere in luce la realtà *de facto* della società moderna e contemporanea.

Sostanzialmente la sociologia di Adorno è asistematica e si struttura nel vivo dell'analisi, dove le categorie concettuali si fondono e si annullano in quanto tali nel momento dialettico della negatività. Adorno si è sempre mostrato consapevole del fatto che la sociologia, nel suo insieme, non può avanzare la pretesa di erigersi a sistema teoretico, né affermare una reale autonomia, anche se in essa si possono oggi delineare tendenze e « scuole » che si richiamano a differenti metodologie del pensiero storico-filosofico moderno. Del resto la sociologia come « scienza della società » viene messa in discussione dalla stessa scuola di Francoforte sin dalle prime pagine delle *Lezioni di sociologia*,⁹ delle quali queste musicali di Adorno possono essere considerate un complemento e una integrazione.

Le difficoltà di una sociologia della musica sono implicite in quelle dell'estetica musicale. Trattandosi di un linguaggio « astratto », a forte carica « espressiva » che si dà nell'immediatezza della percezione, la musica, per Adorno, è e rimane essenzialmente il linguaggio dell'interiorità, così come lo concepivano i romantici, il linguaggio più carico di implicazioni spirituali e culturali che meglio riflette le fratture del soggetto in quanto individuo sociale. Più di ogni altro linguaggio artistico, la musica rispecchia in sé le antinomie della società: il suo luogo d'elezione è l'apparenza e, per l'uso eterogeneo cui essa è soggetta, può essere facilmente tramutata in ideologia.

Questa disposizione si manifesta in modo determinante almeno a partire da Beethoven, che imprime al linguaggio musicale una violenta carica soggettiva e riflette consapevol-

⁹ *Soziologische Excuse*, vol. IV dei *Frankfurter Beiträge zur Soziologie* dell'Institut für Sozialforschung di Frankfurt a. M., 1956 (trad. it. di A. Mazzone, *Lezioni di sociologia*, a cura di Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, Torino, 1970¹).

mente le tensioni e le contraddizioni della nascente società borghese-capitalistica nei suoi antagonismi competitivi. « A partire dalla metà del secolo scorso, » osserva Adorno, « le musiche sono diventate ideologie politiche per il fatto che esse facevano risaltare caratteristiche nazionali, spiccavano come rappresentanti delle nazioni rispettive, e confermavano dovunque il principio nazionale. Ma più di ogni altro mezzo artistico la musica determina in sé anche le antinomie del principio nazionale. » ¹⁰ Il suo carattere universalistico, che la rende superiore ai differenti linguaggi parlati, non la dispensa dalla soggezione e dalla manipolazione a fini che le sono estranei; anzi fra tutte le arti è quella che si presta maggiormente alla manipolazione e alla contraffazione.

Questa tendenza ha assunto proporzioni sempre più dilatanti col progresso tecnologico che caratterizza la nostra civiltà. Di fronte al dominio della tecnocrazia la musica è la più indifesa tra i linguaggi artistici: soggetta com'è allo smembramento, alla riduzione a puro materiale accessorio, a slogan pubblicitari e politici (che, alla resa dei conti, si equivalgono), le sue possibilità di alienazione oltrepassano quei limiti di decenza che, *malgré tout*, la letteratura e, in misura sia pur minore, la pittura, ancora conservano. Sarebbe difficile, almeno sino a questo momento, pensare ad un uso pubblicitario o propagandistico della *Divina Commedia* o del *Faust*, alla stregua dell'uso che oggi a tale scopo si fa delle *Sinfonie* di Beethoven e persino di Mahler.

Con questo non si vuol condannare la tecnologia in sé come causa del decadimento e dell'avvilimento della cultura artistica, oggi in notevole misura alienata anche quando si dà come tale, bensì l'uso negativo che la civiltà dei consumi ne fa col formalizzare e il reificare, ai propri fini classisti, il prodotto spirituale. « È stupido fare gli schifiltosi di fronte ai mezzi di massa, poiché solo mutandone le funzioni, e non ricadendo nell'impotenza sociale, si può spezzare il monopolio spirituale dell'industria della cultura. » ¹¹

Questa recisa affermazione di Adorno può bastare a tacitare la falsa coscienza e il conformismo di coloro che ancora

¹⁰ Cfr. cap. 10: *Musica e nazione*, p. 189.

¹¹ *Musica moderna, interpretazione e pubblico*, in *Dissonanze*, trad. it. cit., p. 200.

credono di poter liquidare la dialettica negativa di questo grande pensatore del nostro secolo come tendenza arcaica e nostalgica per una società precapitalistica e aristocratica, nella quale l'arte e la cultura si sarebbero sviluppate in piena armonia con la società.

(1971)