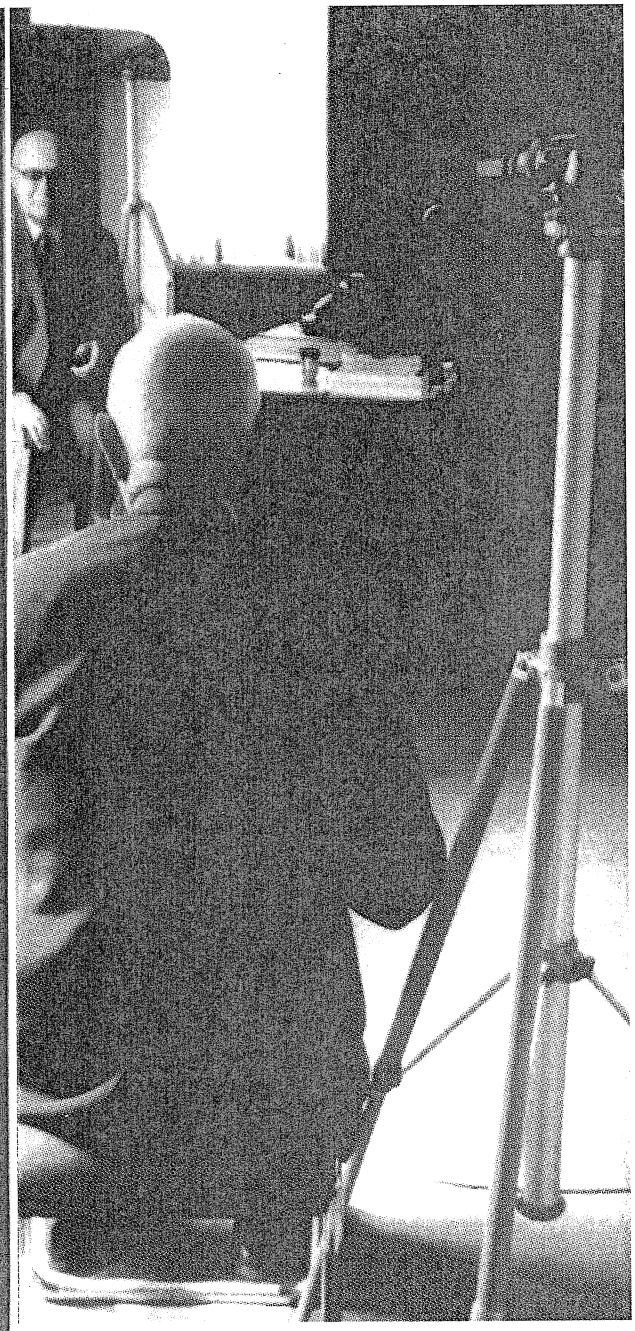

Istituto
Suor Orsola
Benincasa

Th.W.Adorno

1903-2003

Una Ragione per la musica

INTEGRATA
COMUNICAZIONE
CUEN

Copyright 2006 CUEN srl Napoli

Finito di stampare nel mese di maggio 2006
da Arte Tipografica - Napoli
per conto della CUEN srl, Napoli

ISBN 88 7146 714-0

INDICE

PIERO CRAVERI, *Prefazione* 7

SARA ZURLETTI, *Introduzione* 11

SYLVANO BUSSOTTI, *Adorno se. Su alcune composizioni musicali di un filosofo della musica* 17

SILVIA VIZZARDELLI, *Salute e malattia nella filosofia della musica di Th. W. Adorno* 27

FABRIZIO DESIDERI, *Filosofia atematica e nominalismo estetico. Adorno e Benjamin* 43

ELIO MATASSI, *W. Benjamin e la 'Filosofia della musica moderna'* 59

JEAN-PAUL OLIVE, *La raison et son autre: expressionnisme et surréalisme dans la* Philosophie de la nouvelle musique *d'Adorno* 69

EMMA GIAMMATTEI, *Aspetti della ricezione italiana di Adorno: tra moralismo e letteratura* 87

GIOVANNI GUANTI, *Adorno e d'Amico: due interpretazioni antitetiche del serialismo?* 103

MARC JIMENEZ, *L'esthétique d'Adorno: sauvetage ou déclin de la modernité artistique?* 131

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF, *Perché Adorno non dedicò la sua* Ästhetische Theorie *ad un compositore?* 139

Perché Adorno non dedicò la sua *Ästetische Theorie* ad un compositore?

Claus-Steffen Mahnkopf

Nella postfazione degli editori a quanto ci è pervenuto della *Ästhetische Theorie* di Adorno, troviamo scritto con tono lapidario: «L'intenzione di Adorno era quella di dedicare il libro a Samuel Beckett». Per chi non proviene dall'ambito propriamente musicale – ovvero la maggior parte dei lettori – appare ovvio che la tarda filosofia della storia di Adorno, la sua dialettica negativa così come lo sforzo di riconoscere nell'arte un rifugio per la libertà all'interno dell'orizzonte culturale post-Auschwitz venissero legati ad un numero ristretto di scrittori quali Celan o Beckett. Infatti, solamente a costoro Adorno riconobbe quella capacità e quella forza in grado di offrire una risposta adeguata e non corrotta all'accadere («das Geschehene»). Ciò è divenuto oggi un luogo comune. Il numero delle pubblicazioni dedicate al rapporto Adorno/Beckett è elevatissimo, così come risulta assai cospicuo il numero dei successori di Adorno fra cui si è diffusa la convinzione che le speculazioni del tardo Adorno possano essere paragonate ad una sorta di esercizio beckettiano.

In effetti, esistono fondate ragioni per una tale interpretazione. Nessun altro scrittore fu pari a Beckett nel realizzare ciò a cui la nostalgia di Adorno sempre tese: un'arte che nei suoi mezzi più avanzati fosse radicalmente attuale senza però ripudiare la memoria storica, una lingua in grado di riflettere sulla propria scarna nudità, una rappresentazione dell'essere umano, a cui il soggetto, sfinito e sfi-

brato dalla negazione, possa mantenersi fedele, un'apocalittica dell'istante ultimo che possa però lasciare aperta la breccia messianica di Walter Benjamin. Quale artista, quale forma d'arte avrebbe potuto meglio rappresentare le riflessioni di Adorno sulla storia, sulla società e sulla soggettività, se non quanto si dipana nell'opera beckettiana fra *Aspettando Godot* (ovvero la speranza nella redenzione) e *Finale di partita* (ovvero l'ultimo brivido dell'essere umano innanzi al nulla)?

È dunque possibile comprendere le buone ragioni di Adorno nel fare riferimento ad uno scrittore del calibro di Samuel Beckett. Le si comprendono però ancora meglio se ci si interroga sul motivo per cui questo filosofo della musica, a sua volta musicista e compositore, nonché allievo di Alban Berg, non abbia dedicato, come sarebbe stato ovvio aspettarsi, la sua *Ästhetische Theorie* ad un compositore. La risposta più pertinente, ossia il fatto che Adorno fosse rimasto all'interno della sua «infanzia musicale» e che i compositori della Seconda Scuola Viennese fossero ormai troppo anziani e superati per poter trasformare l'orrore della Seconda Guerra Mondiale e dell'Olocausto in una forma di cultura collettiva, non risulta del tutto soddisfacente. Da un lato, Berg avrebbe potuto essere un candidato, che non fu non scelto in qualità di ex-maestro, mentre dall'altro Adorno era in stretto contatto con l'avanguardia musicale del dopoguerra, in cui avrebbe potuto trovare il suo candidato.

Adorno non si stancò mai di sottolineare che Alban Berg fu un artista ed un compositore che si distinse per il suo calore umano, per l'altruismo nel rapporto con il prossimo, per la durezza nelle questioni tecniche e per l'inflessibilità in quelle aristiche, un compositore in grado di sentirsi a casa fra i personaggi della grande musica e per il quale si potrebbe alludere allo stesso misero destino di Wozzeck, ma anche in grado di sentirsi a casa sia nella sonorità del XIX secolo che nella tonalità e complessità del suo tempo. Adorno riconobbe nella musica di Berg un grado di libertà musicale che nasceva dalla responsabilità verso la storia, verso l'essere umano e verso la propria epoca, una libertà che, in tutt'altro contesto, aveva preso corpo in passato solo con Beethoven. La critica di Adorno alla nuova musica – sempre interpretata come auto-critica dell'autore – risparmiò sorprendentemente Alban Berg. In lui si lasciò intravedere per Adorno il modello di ciò che dovrebbe essere una musica illi-

mitatamente integra, una musica che, non smarrendosi nella metodica, viene trainata dall'etica, ripudiando così ogni intenzione carrieristica e sapendo superare i propri abissi, le pulsioni di morte e l'autotranscendenza del narcisismo artistico. In altre parole, Berg rappresentò per Adorno la soglia dell'autenticità umano-artistica, che solo una volta poteva essere raggiunta e superata.

Tuttavia, Berg non venne preso in considerazione per la dedica alla *Ästhetische Theorie*: morì nel 1935, dunque prima che il nazionalsocialismo prendesse il potere a Vienna e in tutta l'Austria. Semmai, Berg era modello di un futuro compositore a cui dedicare l'opera. Malgrado il suo ebraismo e il suo tentativo riguardante il ghetto di Varsavia, anche Schönberg, così come Webern, il mistico distaccato dal mondo verso cui però Adorno nutrì sempre una profonda ammirazione, non vennero scelti quali possibili candidati. Tutto sommato, dopo il 1945 era venuto alla luce un nuovo tipo di compositore di cui la scuola vagheggiata da Adorno poteva ben necessitare. A tal proposito, però, anche Strawinsky, che secondo Adorno negli ultimi anni della sua attività si avvicinò ad alcune delle tendenze beckettiane, non venne preso in considerazione per la dedica alla *Ästhetische Theorie*. Il suo surrealismo, la rappresentazione del soggetto quale soggetto già deceduto (in questi termini ne parla Adorno nella sua *Philosophie der neuen Musik*), fece sì che Adorno ripudiasse questa lettura come una sorta di mera ed astratta negazione.

La Nuova Avanguardia – Stockhausen, Boulez e più tardi Ligeti – venne presa molto sul serio da Adorno, nella misura in cui egli ne parlò e ne scrisse come se il contributo storico di questo movimento fosse già assodato. Adorno vide negli esponenti della Nuova Avanguardia i legittimi eredi di quel pensiero musicale costruttivistico, che era stato anticipato dalla Scuola di Vienna e per il quale egli lottò appassionatamente già a partire dagli anni Venti. Tuttavia, al di fuori dei suoi scritti prettamente musicali, Adorno non riconobbe mai a quegli esponenti riflessioni di carattere sociologico o storico-filosofico. Solitamente, questa presa di posizione viene identificata con il gusto musicale di Adorno, o meglio con una sua ritrosia rispetto al progresso musicale del tempo. Al contrario, io sono convinto che le ragioni di un simile scetticismo siano più profonde. È subito evidente, nonché scioccante per la nostra odierna

prospettiva, che i protagonisti della Nuova Avanguardia si attivarono certamente in favore della cosiddetta «benevolenza dell'ora», per il non plus ultra dell'istante, per l'unica verità nel progresso del materiale musicale, che furono sovraccarichi di intellettualismo e teoreticità, e tuttavia non spesero mai una sola parola riguardo alla storia e alla propria pesantissima eredità storica. E sebbene fecero carriera attraverso il trucco di guardare con sospetto i più anziani, che nel dopoguerra si mostrarono improvvisamente vicini agli oppressi, e di riconoscere solo alla nuova generazione una sorta di «beata innocenza», gli esponenti della Nuova Avanguardia non parlarono mai del Terzo Reich, della guerra mondiale o persino dell'Olocausto. Solamente Nono, comunista convinto e direttamente partecipe del destino di resistenza ed emigrazione della sua famiglia (sposò la figlia di Schönberg), affrontò ben presto temi considerati all'epoca scabrosi attraverso le opere *Canto Sospeso* e *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*.

Per quanto alcune opere dell'epoca seriale e post-seriale fossero grandiose e per quanto Adorno talvolta le ammirò, esse rimasero nel complesso troppo astratte, troppo strutturalistiche e troppo impersonali per poter offrire una risposta artistica al presente. Non bisogna poi sottovalutare l'impressione personale, che Adorno ricavò dalla sua partecipazione ad alcuni incontri svoltisi a Darmstadt. Sin dall'inizio, a Darmstadt Stockhausen rappresentò una sorta di autorità, visto che tutto ruotava attorno alla sua «azienda», e a lui tutti gli altri partecipanti erano tenuti a sottomettersi. Un simile atteggiamento contraddiceva in pieno i modi raffinati, che Adorno ebbe certo modo di conoscere attraverso il suo maestro Alban Berg. Boulez aveva un calibro molto più internazionale, per non dire universalistico, rispetto a Stockhausen ed era anche meno egocentrico, ma non meno consapevole dell'importanza del potere. Già nel primo Boulez si riconosce la stretta connessione fra il manager pragmatico (ruolo che egli portò a pieno compimento molti anni dopo) e il musicista altamente istruito (pochi sapevano e sanno scrivere come lui) senza che un aspetto giungesse mai ad elidere l'altro. Boulez fu senz'altro l'esponente dell'avanguardia più ammirato di Adorno, ma Adorno distrusse la posizione estetizzante del *Noli me tangere* della registrazione di Boulez del *Pierrot lunaire*, per questo risulta chiaro che Adorno non si sentì mai vicino al tale estetica. Non bisogna di-

menticare, poi, in quale alta considerazione (quasi una sorta di sine qua non) Adorno tenesse la musica estremamente espressionistica di Schönberg. Ligeti, un altro brillante protagonista degli incontri di Darmstadt, era aperto al mondo, orientato al successo e non-ortodosso, ma con l'indole giocosa di questo compositore Adorno ebbe molte difficoltà. Lo stesso sia detto in relazione a Kagel, il quale, come Ligeti, divenne un convinto post-modernista negli anni Settanta.

E Luigi Nono? Questa è la domanda decisiva che dobbiamo porci oggi, poiché sappiamo che nell'ascesa dei grandi serialisti Nono fu l'unico «artista» nel senso attribuito da Adorno a questa parola. Eppure – oso affermare – Nono non svolse per Adorno alcun ruolo. Sulle ragioni di tale silenzio si possono avanzare solamente delle illazioni. Si trattò di una conseguenza dell'anti-comunismo implicito di Adorno, le cui terrificanti dimensioni egli assorbì da Horkheimer e che lo spinse a tenersi a distanza dal dichiarato comunista di Venezia? Non si poteva ancora percepire il tono delle tarde opere di Nono, che si presenta come liberazione dalle fantasie di onnipotenza tecnica del dopoguerra? Le ambizioni internazionalistiche di Nono contraddicevano il principio adorniano, secondo cui il superamento dei problemi relativi alla composizione ha luogo esclusivamente nel mondo interiore dell'artista? Non siamo in grado di saperlo.

Esiste un altro compositore di grande significato per la domanda che ci siamo posti e che Adorno, anche in questo caso, ignorò: Bernd Alois Zimmermann, il compositore più avulso al suo tempo fra grandi compositori tedeschi del dopoguerra. Ad ogni modo, la memoria storica, il legame con la tradizione, il fervore verso il destino umano sono senza dubbio temi centrali nell'opera di Zimmermann. Tuttavia, da un punto di vista tecnico, l'élite di Darmstadt gli era superiore e a questa superiorità Adorno non era disposto a rinunciare. Inoltre, la presentazione di una musica stilisticamente chiusa e concludente in se stessa, che porta a compimento contraddizioni e abissi nella sua interiorità, in una parola: il polistilismo di Zimmermann in cui si incontrano i differenti orizzonti storico-temporali, doveva risultare per Adorno alquanto sospetta.

Riguardo ai compositori divenuti famosi negli anni Settanta e Ottanta, si può solamente abbandonarsi a congetture. Che cosa

avrebbe detto Adorno su Lachenmann o Ferneyhough, sugli intellettuali che lavorarono al cosiddetto «materiale musicale», sugli avanguardisti privi di compromessi e sui teoretici che si dedicarono ad un'estetica della composizione? Benché tali avanguardisti furono certo vicini alla concezione adorniana del progresso nell'ambito del materiale musicale e dell'emancipazione nell'ambito della tonalità, non spesero tuttavia mai una sola parola su una musica che fosse in qualche modo afflitta dagli avvenimenti mondiali. In effetti, balza subito agli occhi come la frattura culturale rappresentata dal XX secolo rimanga del tutto esclusa dai pur numerosi e ambiziosissimi scritti che furono dedicati dagli avanguardisti alla musica. E cosa dire di György Kurtag, scoperto relativamente tardi, che compose le più convincenti musiche funebri del presente, quasi egli fosse emerso da una remota epoca passata?

Ad ogni modo, sarebbe stato possibile per Adorno conoscere una musica «beyond history», se, a causa dei tempi, non fosse stato adescato e portato sulla falsa strada da Cage, compositore che Adorno scrutò a lungo, trascurando così altri compositori, primo fra tutti Morton Feldman. L'ebreo newyorkese Feldman disse una volta: «Sino ad un certo punto, credo anch'io, come George Steiner, che nessun tipo di arte sia possibile dopo Hitler. Sono sempre occupato da questo pensiero. Sarebbe un'ipocrisia, un delirio continuare a dedicarsi all'arte, poiché quei valori, da cui l'arte era supportata, si sono dimostrati in realtà dei non-valori. Manca loro il fondamento morale. E cosa sono i nostri concetti morali nella musica? Sono quelli radicati nella musica tedesca del XIX secolo» [1]. Feldman colse appieno il progetto adorniano di una teoria critica della musica, quando affermò: «La musica è l'unica cosa che nessuno desidera cambiare. Se solo potessimo rispondere alla domanda, per quale ragione nessuno desideri attuare un simile cambiamento!» [2] E ancora: «Credo che, prendendo in considerazione il mero temperamento, i compositori non siano degli artisti. Credo che, e qui sta il fulcro del problema, il loro temperamento sia piuttosto quello dei

[1] Morton Feldmann in una discussione con Heinz-Klaus Metzger pubblicata nella rivista «Musik-Konzepte», 48/49 (numero monografico dedicato a Morton Feldman), Monaco 1986, p. 154. Traduzione di F. Albertini.

[2] *Ibidem*, p. 28.

Kappelmeister»[3]. Con ciò Feldmann suggerisce un'idea in sé ridicola: dedicare la *Ästhetische Theorie* non ad un artista, bensì ad un *Kappelmeister*. Una tale idea sarebbe apparsa agli occhi di Adorno sacrilega. Se Adorno avesse seriamente recepito Feldmann, avrebbe senz'altro preso le distanze dal suo stile inespressivo, misero, svuotato ed amplissimo, come solo la musica di Feldmann sa essere.

Adorno lasciò essenzialmente due testamenti musicali, uno esplicito e l'altro indiretto. Il testamento esplicito è la conferenza (quasi un manifesto programmatico, un grande progetto) dal carattere sia filosofico sia empirico, che egli tenne nel 1961 durante i corsi estivi a Darmstadt con il titolo *Vers une musique informelle* («Verso una musica informale»). Il testamento indiretto, invece, stando all'interpretazione di Günter Seubold[4], è il libro su Alban Berg pubblicato poco prima della morte, in cui Adorno dichiara espressamente da un lato il bisogno di nuove categorie, mentre dall'altro nella musica del suo maestro scopre tutti i dissolvimenti delle strutture dell'identità musicale, attraverso cui Adorno, malgrado la sua teoria del Non-Identico, aveva sempre voluto salvare l'espressione ed il senso musicali. Lo scontro di Adorno con la Prima Scuola di Darmstadt, con la musica di Alban Berg e il suo libro mai scritto su Beethoven definirono il programma di lavoro del tardo Adorno, da cui la morte, repentina ed improvvisa, lo distolse. Malgrado ciò, è possibile estrapolare alcune considerazioni da tale programma di lavoro rimasto incompiuto.

L'utopia adorniana di una futura musica quale «completamente libera» si riferisce in modo molto chiaro, come di rado accade in un pensatore che solamente *a latere* possiamo chiamare «ebreo», ad una condizione messianica del mondo, in cui anche la musica dovrà essere di un genere radicalmente nuovo. Una tale musica deve sottrarsi alla potestà sia del soggetto sia del genio musicale, sebbene quest'ultimo (è il caso ad esempio di Wolfgang Rihm) vagheggi volentieri di una libertà radicale. Una tale musica sarebbe possibile solo dopo un considerevole progresso di maturazione culturale da

[3] *Ibidem*, p. 20.

[4] Cfr. G. SEUBOLD, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, Friburgo-Monaco 1997.

parte dell'umanità, a cui i compositori dovranno continuativamente lavorare una volta affrancatisi dal meccanismo di autoapprezzamento e una volta che saranno in grado di dedicarsi a specifici problemi oggettivi. Se questo affrancamento e questa dedizione non si verificheranno, la musica rimarrà impreparata. Affinché ciò non accada, è necessario un nuovo genere di compositore, certo non un *Kappelmeister* (i cui rappresenti in Germania sono Strauss, Hindemith e Henze), bensì un artista che, come tale, deve giungere sino alla pericolosissima soglia varcata la quale si cade nell'ammutolimento, si fallisce del tutto nell'impresa che si voleva realizzare. In tal senso, colui che merita il nome di artista non dimenticherà il musicista che in lui abita e che, sin dall'infanzia, rappresenta inconsciamente la sua madrelingua.

«Completamente libera» e gravida di storia, radicale nel far emerge i problemi del presente e nell'offrir loro soluzioni al di là di ogni compromesso, la musica non potrà dimenticare in nessun momento ciò che essa è a partire dal medioevo occidentale. Allo stesso tempo, la musica deve essere più che «eccitazione e moto del cuore» (Kant): in quanto arte, la musica deve trasformare strutturalmente e semanticamente la società, nonché opporle nello stesso tempo un contro-modello. Costituito attraverso i mezzi musicali, tale modello esprime l'essenza del proprio tempo, ovvero un mondo sonoro, che renda udibile la crudeltà del presente e le sue crepe con totale distacco, ma che allo stesso tempo lasci presagire un pizzico di riconciliazione attraverso la grazia della «bella» musica, senza che ci si lasci cadere nella disperazione. Una molteplice quadratura del cerchio: musica *e* arte, rifiuto del bel sembrare *e* dell'apparire di ciò che è qualitativamente Altro – e tutto ciò dopo Auschwitz. Per questa musica non è stato ancora trovato alcun compositore.

Forse, esiste un altro motivo per cui Adorno non dedicò ad un compositore la sua *Ästhetische Theorie*. Potrebbe aver ragionato sul fatto che i compositori, a causa del loro profilo artistico, non sono da prendere in considerazione. Si tratta di musicisti e i musicisti, così come gli attori e i ballerini, sono artisti della riproduzione, i quali *in actu*, ossia attraverso la presenza performativa del loro fare corporeo *hic et nunc*, si godono letteralmente la vita. A differenza degli scrittori, dei pittori e dei registi, i compositori non si trovano in un atelier, che consente di mantenere la distanza fra l'oggetto e

la sua rappresentazione mediale. I musicisti sono legati narcisisticamente alla loro performance. Una tale immediatezza, una tale autoconferma quotidiana contraddice la ritrosia quale principio esistenziale, che Adorno ammirava in Beckett, in Kafka e in Celan e che divenne la sua ineludibile unità di misura. Quali caratteritiche dovrebbe avere un compositore, per corrispondere ad una tale unità di misura (purtuttavia esistono due esempi di compositori-intellettuali: Schumann e Nono)? Come potrebbe questi superare il suo abituale narcisismo, senza distruggere nello stesso tempo il suo primario narcisismo, che si rivela nel fondamento delle sue sofferenze e nella sua attività creativa? Come sarebbe la sua musica, che dovrebbe restare musica senza dissolversi in letteratura? Queste sono le domande direttamente legate alla dimensione messianica. Adorno le ha formulate, proprio perché destinate a rimanere al momento senza risposta.

Porsi il problema del compositore non significa confrontarsi solamente con una difficoltà sistematica, con un quesito relativo ad un certo tipo di mentalità. Almeno dal punto di vista di Adorno, il problema del compositore è eminentemente un problema storico, ma non nel senso di Hegel, per il quale ogni epoca sceglie il suo genere artistico, affinché le sue strutture mentali possano essere rappresentate artisticamente. Nel quesito che ha animato il mio intervento, la storicità o dimensione della storia («das Historische») è fattivamente a portata di mano: il XX secolo quale secolo «di una catastrofe» (Walter Benjamin).

Adorno si aspetta dall'artista una risposta all'accadere della storia, senza che questa venga oggettivata in nome di una presunta morale migliore della precedente. Senza umiltà e modestia ciò non è possibile. L'orizzonte della sua utopia musicale è molto ampio: quale compositore ha fatto della frattura culturale, del saluto hitleriano, della bomba atomica e di Auschwitz il tema della sua arte? Come suona una musica, in grado di rispondere a tali quesiti? Quale disposizione artistica dovrebbe incontrarsi con quali condizioni strutturali del sistema «arte», per osare la composizione di una tale musica, senza ricadere addirittura prima dell'esperienza di Beckett o di un autore ebraico quale Elie Wiesel?

[Traduzione dal tedesco di Francesca Albertini]