

# Quella «passione» che spiazzò il mondo accademico Ma che musica maestro

GIORDANO MONTECCHI

■ Tanti anni fa quando per le strade fecero la loro comparsa le prime automobili, la convinzione di trovarsi di fronte ad armeni pericolosissimi si dice suggerisse a qualche responsabile della salute pubblica di farle precedere da una persona munita di una bandiera che segnalasse ai passanti il rischio imminente. Ridere di questo terrore è il meno che oggi possa capitarci quando qualcuno ci ricorda questa usanza, visto e considerato che oggi le migliaia di morti sulle strade fanno parte del costume quotidiano e, a meno che non si abbia la fortunata evenienza di un numero di vittime decisamente superiore alla media, nessun giornale metterà mai la notizia di un incidente stradale in prima pagina. Terrozzati da una o due sbuffanti vetture che procedevano a passo d'uomo! Noi che siamo abituati e annoiati dai maciullamenti collettivi sulle autostrade, ai cadaveri conteggiati con metodo statistico, possiamo sorridere con sufficienza di fronte all'idea patetica dell'omino ansimante con la bandierina in mano.

La metafora supplisce con la crudeltà alla relativa banalità: quella bandierina corrisponde al pensiero di Theodor Wiesengrund Adorno, le automobili rappresentano l'industria culturale di massa. I morti siamo noi, tenendo presente tuttavia una riserva non da poco, e cioè che secondo Adorno l'industria culturale è letale, mette vittime fra le coscienze, mentre per altri, come ad esempio Walter Benjamin, no, o almeno non in modi così irrimediabilmente apocalittici.

C'è anche la morale se si vuole, ed è che noi possiamo compatire — come di norma oggi facciamo — la critica o l'ira adomiana allo stesso identico modo di come possiamo sorridere della bandierina, semplicemente perché ci abbiamo fatto il callo: «Una cicatrice impercettibile, una piccola callosità, dove la superficie è insensibile» — così viene descritta la stupidità nell'ultima pagina di *Dialettica dell'illuminismo*. L'infatuazione italiana per Adorno fu a partire dalla metà degli anni Cinquanta e per circa una ventina d'anni una sbornia da parte di un ambiente culturale, specie quello della critica musicale, abituato a bevande di infimo tasso alcoolico. E come ogni sbornia che si rispetti lasciò in chi non ce n'era abituato un senso di rifiuto e di nausea. Da domani — e siamo ai nostri anni — per carità di Dio, basta alcool e basta Adorno. Di fatto la cronologia delle traduzioni italiane di opere del filosofo francofortese, descrive un caso di ebbrezza editoriale quasi senza paragoni, di cui Einaudi e Feltrinelli furono i due attori principali.

Adorno viene conosciuto in Italia nel 1954 con Minimo Moralia; nel 1959 escono *Filosofia della musica moderna e Dissonanze*; nel 1962 *Kierkegaard. Costruzione dell'estetico*; nel '64 *Sulla metafisica della gnoseologia*; nel '66 *Lesioni di sociologia, Dialettica dell'illuminismo e Wagner Mahler*; nel '69 — l'anno della sua morte — il *fido maestro* sostituito; nel '70 escono *Dialettica negativa*, nel '71 *Introduzione alla sociologia della musica e The study on Hegel*, quindi *Primo* (72), *Improprio* (73), *Parole chiave* (74); nel '75 appaiono *Teoria estetica, Terminologia filosofica e La musica per film*. La parabola — tralasciando qualcosa — si chiude quindi con *Scritti sociologici* (76), *Parva esthetica* (79), *Alban Berg* (83). I libri stanno lì, sul tavolo e formano una pila alta più di quaranta centimetri: fra l'altro viene da chiedersi quale pensatore di lingua tedesca del nostro secolo (e forse non solo del nostro) possa eguagliare questa misura. Assai più degli altri suoi colleghi di Francoforte — Horkheimer, Marcuse e più tardi Habermas — Adorno divenne in quegli anni la figura cruciale di un dibattito accessissimo soprattutto sul terreno della critica dell'ideologia, non di rado, in sede di traduzione, vittima egli stesso di poco trasparenti e capziose manipolazioni e tagli. Marxiano, sì, anzi no, antimarxiano e antilukacsiano, addirittura nichilista, spirituale e agnostico, annamato di teoreticismo, impotente sul terreno della prassi, epigono di un idealismo ottocentesco aristocratico e elitario, gonfio di disprezzo per le masse.

Più lo si pubblica, più lo si legge, più le condanne e gli anatemi fioccano, con prese di posizione virulente, al limite del viscerale, nei confronti della sua dialettica negativa, della sua critica radicale della società di massa e della cultura mercificata. In quel pensiero grondante contraddizioni, in cui si accalcavano e bisticciano Hegel, Marx, Husserl e anche Heidegger, impossibile da stringere in una sintesi unitaria e maneggiabile, critici ed esegeti trovano tutto e il contrario di tutto.

Tra le cause prime dell'illigido adomiano stanno sicuramente almeno un paio di fattori. Innanzitutto il fatto che la sua dialettica anziché le classi sociali ha come soggetto — anacronistico? — la coscienza individuale. Quindi il fatto che il pensiero di Adorno non si presenta tanto come una filosofia, un sistema pre-costituito che si applica alla realtà, ma piuttosto come un addensarsi di discipline specifiche, un organismo polivalente e mutevole che trae concretezza dalla sua attività nel campo della critica musicale, della riflessione estetica, della sociologia. E con ogni probabilità non è affatto limitante o parziale affermare che la musica costituisce il terreno privilegiato, anzi di più, il modello stesso, la cifra quasi, della riflessione teorica di Adorno. Ma con questo si tocca forse uno dei nodi della ricezione del pensiero adomiano in Italia: la sua assoluta atipicità.

È quasi un luogo comune il dire che senza considerare la sua formazione culturale in seno all'avanguardia musicale viennese (fra gli altri ebbe come maestri Alban Berg e Eduard Steuermann), non si può afferrare fino in fondo la figura del filosofo francofortese. Eppure la musica come palestra di pensiero non solo fa di lui un *unicum* fra i suoi colleghi, ma spiazza — e bruscamente — gli intellettuali che si trovano a confrontarsi con lui.

Così, per una cultura accademica italiana per la quale la musica rappresentava poco più



Paul Klee: Tutti si rincorrono (colore a colla su carta, 1940)

Così il pensiero di Adorno rifiutò tanto l'utopia quanto la realtà

## Dialettica, purché sia negativa

LAURA BOELLA

■ Adorno fu un giovane promettente e appassionato: alla fine del liceo, intorno al 1921, come lui stesso ricorda, legge la prima edizione di *Spirito dell'utopia* (1918) di Bloch, come se fosse scritto «di mano di Nostradamus». Nello stesso periodo, inizia una consuetudine di lettura, che lo accompagnerà per anni, ogni sabato pomeriggio: il testo era la *Critica della ragione pura* di Kant, il compagno Kracauer, i concetti di Bloch, librati sul sottile confine tra formula magica e teoria, gli rendono rapidamente sospetta la filosofia accademica. Il talento pedagogico di Kracauer fa parlare Kant come una «scrittura cifrata» in cui si combattono il tema ontologico e quello soggettivista-co-transcendente. Sempre a proposito di quegli anni, Adorno riconosce alla fenomenologia (al programma husserliano della visione delle essenze, nonché alla cosiddetta «fenomenologia dell'immaginetta» di Scheler) di aver corrisposto ai bisogni dell'intellettuale che stava sorgendo allora, al suo bisogno di realtà e di esperienza di fronte a una filosofia ufficiale, il neokantismo, che rideuceva il pensiero a riflessione sulle regole del conoscere.

Rispetto a questi fervidi inizi, fanno un effetto un po' strani le formule che riassumono, per quanto lapidariamente, il successo e l'influsso culturale di Adorno: «Non si dà vera vita nella falsa» (*Minima moralia*), «il tutto è il falso», «Dopo Auschwitz non è più possibile scrivere poesie». Queste formule hanno corrisposto a un preciso bisogno degli intellettuali negli anni Sessanta, il bisogno di una critica della cultura aggiornata sulla penetrazione della logica del mercato della merce in ogni settore della vita, in particolare in quelli che si sentivano più protetti e innocenti, come l'attività artistica e la filosofia.

La sofferita riflessione compiuta in *Minima moralia* (1951, traduzione italiana 1954) sulla «Vita offesa», sul necessario commiato dall'eu-

ria orientata al conseguimento del bene e all'attuazione di una «vita retta», faceva del presente una regione al di là del bene e del male, al di là del valore che trovava rispondenza nelle varie riscoperte di Nietzsche degli anni Sessanta e Settanta. Giustamente Habermas ha collocato Adorno tra i pensatori *noirs* della borghesia, sulla linea Sade-Nietzsche.

Le formule sopracitate indicano in effetti un vero e proprio cortocircuito tra critica della ragione e critica della cultura, filosofia e sociologia critica. In tal senso, a differenza degli altri pensatori teoretici ricordati da Habermas, sono state recepite soprattutto in Italia senza grossi problemi all'interno della tradizione politico-culturale dell'hegelo-marxismo, cioè all'interno di una precisa filosofia della storia, di una critica immanente ai processi di produzione e di lacerazione della cultura.

### Il problema del concreto

Esse infatti condensavano l'idea di dialettica che, quasi senza risparmiare colpi, permise ad Adorno di sistemare i suoi antichi compagni di lettura o i suoi mentori sui percorsi della filosofia insofferente dell'ufficialità: Bloch nel limbo di una filosofia ad un tempo ingenua e speculativa, Kracauer in quello di una vocazione filosofica mancata per giusto senso del limite. Perfino un amico com'è Benjamin fu confinato, nonostante la volontà di risarcimento postumo dei suoi successi, nella regione di un pensiero frammentario non solo per destino, ma anche per definizione. La concezione adomiana della dialettica ruota intorno al problema del concreto. In coerenza con i fervidi inizi del giovane Adorno, la domanda che Bloch rivolgeva all'oggetto d'uso familia-

re, a una vecchia brocca: «Che cos'è questo?», riassume il problema centrale della filosofia: «Se solo si sapesse per bene quel che la brocca nel suo linguaggio di cosa dice, si saprebbe quel che c'è da sapere e che la disciplina del pensiero civilizzatore con il culmine dell'autorità di Kant ha proibito alla coscienza di domandare. Questo mistero sarebbe il contrario di ciò che sempre era così e sempre così sarà, dell'invarianza: sarebbe cioè che un giorno sarebbe diverso» (*Manico, brocca e prima esperienza*, in *Note per la letteratura* 1961-1969 Torino 1979, pag. 242).

La domanda sul «che cos'è questo?» si complica subito in Adorno attraverso la tesi dell'«incommensurabilità dell'oggetto», ossia della tensione esistente tra pensiero e oggetto, il quale si sottrae inevitabilmente alla presa di determinazione concettuale. La resistenza che l'oggetto oppone al pensiero è definita da Adorno, con un riferimento esplicito e insistito a Hegel, con la porzione di immediatezza che nessuna mediazione potrà mai risolvere. Si tratta di una immediatezza che il pensiero normalmente rimuove o dimentica per affermare la propria autonomia.

D'altra parte, essa non lo rende affatto superfluo, come vorrebbero i fautori di una filosofia «essenziale» o peggio irrazionalistica, fondata sull'intuizione più che sul concetto. L'immediatezza ha bisogno del pensiero per esibirsi qual è, cioè come elemento di una realtà sociale che opprime e distrugge l'esperienza e le cose. È questo il momento di critica della società o «materialistico», come amava dire Adorno, che sostanzia la dialettica. La quale risulta dal movimento intorno all'oggetto che fa, per così dire, saltar fuori il suo divenire e la sua storia (la sua qualità di particolare oppresso), ciò che si è scomposto ed è stato sostituito dalla realtà mercificata e artificiale del mondo

della tecnica. Lo fa saltar fuori e lo fa vibrare nella sua tensione irriducibile rispetto al pensiero. Questa vibrazione o questo urto tra l'incessante volontà del pensiero di conoscere l'in sé dell'oggetto e la resistenza di quest'ultimo, segna una tendenza all'oltrepassamento del limite che non può avere altro nome che quello antico delle fiabe, la volontà di felicità, di «ciò che un giorno infine sarebbe diverso».

Per adempiere a questa idea di dialettica deve certo cambiare la posizione del soggetto che pensa rispetto all'oggetto: quest'ultimo non può più venir contemplato «alla giusta distanza», in una prospettiva simmetrica e lineare che mette al centro un io forte e compatto, ma ha bisogno di movimenti bruschi, accelerati, di un occhio che frughi dall'interno, si sprofondi nella cosa, ne deformi anche le proporzioni e i contorni. Questi, che sono i movimenti insegnati da Adorno dalle avanguardie, vengono tuttavia sopposti da lui a una torsione concettuale. Essi non vengono interpretati come dimensione dell'oggetto, della sua obiettività costituita, ma come fatto di frammentazione, bensì come operazioni di pensiero dialettico, di universalizzazione, come mediazione all'interno della cosa stessa, della sua più estrema particolarizzazione. È mediazione per Adorno vuol dire proclamazione teorico-critica della appartenenza del fenomeno a una realtà sociale e a una serie di processi storico-economici che lo hanno ridotto a cosa e hanno sancito di conseguenza la frattura irreversibile rispetto ad esso, il suo carattere, appunto, di particolare oppresso. Queste tesi di Adorno spiegano la critica rivolta a Kracauer e a Benjamin a proposito del «vedere», del «lasciar stare la realtà», del «rimanere sospeso tra magia e positivismo», in una parola, del continuare a

vedere, nonostante la critica, epicità e bellezza nei fenomeni. Adorno, che pure diceva di apprezzare l'inclinazione di Kracauer e soprattutto di Bloch per le «sfere inferiori», tre fenomeni di cattivo gusto esclusi dall'alta cultura, fiere, orchestre e organetti, non riusciva in realtà nemmeno a vederli, ritenendo che la grande pianificazione industriale li avesse già lagocitati da un pezzo, nonostante che i radici del consenso al nazismo e la «personalità autoritaria» continuassero a nutrirsi in abbondanza. La totalizzazione tragica del negativo, su cui è stata fissata l'immagine di Adorno negli anni Sessanta, ha in effetti la sua radice in quella «scrittura» professorale (come la chiamò Bloch in una sofferita lettera della metà degli anni Trenta) che divise precocemente Adorno da Bloch e da Kracauer (e in gran parte anche da Benjamin) per quanto riguarda il giudizio sui fenomeni della società di massa (cinema e divertimento).

### Una rigidità vuota

Secondo Adorno, nel suo *Da Caligari a Hitler*, Kracauer riferisce con troppa serietà le trame del film. Troppo poca «soddezza» c'è nel suo saggio *Le piccole commesse vanno al cinema*: nell'ingenuo piacere visivo del frequentatore di cinema, il suo personale forma di reazione. Analogamente, il Bloch di *Tracce* (1930) viene accusato di mettere in alto una percezione da contadino inurbato al quale tutto si mostra come nei viaggi e anche il grigiore di ciò che è abituale appare varopinto oggetto di meraviglia.

La dialettica di Adorno brucia ogni spazio di esperienza. Non tanto e non solo nel senso delle possibilità di intervento pratico sul negativo, quanto innanzitutto in re-

lazione alla consumazione e riduzione della nozione di realtà a puro dominio della fattualità, perversa dalla corruzione, dalla perdita dei valori e dallo svuotamento della coscienza.

L'accezione adomiana di critica e di negatività, nonostante il coraggio del dissenso e la testimonianza di una riflessione sofferta, ci appaiono dunque oggi appesantiti da una rigidità vuota, che si nega all'utopia allo stesso modo in cui si nega alla realtà. Occorre tuttavia riflettere sul principio cardine della dialettica adomiana, la dissociazione, la cesura, il rifiuto della sintesi. Non è poi così scontato fare a meno nel mondo attuale. Né è scontato che esso dia luogo unicamente al gesto concitato e sprezzante della «dialettica negativa».

Adorno non ha mancato di indicare la direzione in cui esso può diventare «docilità» di fronte al mondo, piuttosto che rigida esclusione degli opposti.

A proposito di Hölderlin egli scrive che «la tradizionale logica della sintesi viene (...) solo dolcemente sospesa» (*Parastasi. Sull'ultima lirica di Hölderlin*, in *Note per la letteratura* 1961-1969, pag. 150). La parastasi, la sostituzione della sintassi gerarchica delle subordinate con una sintassi che allinea immagini distinte e opposte permette di mostrare simultaneamente, di integrare nell'espressione poetica gli estremi. Il tema dell'«interruzione» si trasforma dunque in linguaggio, in ragione, che non ricomponesse affatto gli opposti, ma nelle immagini, nelle metafore, nelle corrispondenze dà loro modo di coesistere in uno spazio di differenziazione, nello spazio di una realtà stratificata. Lo «spegnersi in profondità», coperto dai suoni della pace» (ib. pag. 168) della lirica di Hölderlin appartiene alla sfera estetica, limitata nel suo significato dal rinvio a una modificazione del rapporto tra uomo e natura. Anche se nella forma di un'utopia estetica, è qui che Adorno ci è ancora vicino

che un gingillo, una civetteria da conversari saltottieri, un filosofo che si preoccupava anzitutto delle questioni musicali di un'avanguardia non meglio identificata, con buona ragione poteva apparire un raffinato intellettuale demodé, perso dietro a visioni tragicamente apocalittiche o a utopiche nostalgie, il cui agguancio con la concretezza del sociale, con la prassi, era quantomeno labile e nebuloso. Non fu un caso se i primi a raccogliere concretamente e a interpretare proficuamente l'insegnamento adomiano furono quei pochissimi critici e musicisti aperti alle avanguardie, esponenti di una cultura italiana ancora fortemente minoritaria come Luigi Rognoni o Giacomo Manzoni. Oltretutto la ferocia con cui Adorno bollava «il carattere di feticcio in musica e il regresso all'accolto» (titolo del notissimo saggio raccolto in *Dissonanze*), con cui condannava l'odierno costume musicale alienato in *Introduzione alla sociologia della musica*, e l'idiosincratico accanimento con cui perseguiva Stravinskij in *Filosofia della musica moderna*, appartengono — nonostante l'impiego di una dialettica materialista e di categorie di ascendenza marxiana — gesti di segno aristocratico nei confronti della cultura di massa e non certamente contributi volti a incidere sul reale, ad esempio provocare nuovi e più consapevoli modi di fruizione. Adorno il tragico-saggio come lo aveva chiamato Thomas Mann, non indica prospettive, si limita alla denuncia del potere della *media*, dell'asservimento e dell'allenzamento dell'arte e dell'individuo. In lui la resistenza allo stato delle cose sembra autocentrarsi nell'inconscio, nell'utopia, connotandosi come nostalgia di un'arte borghese, kantianamente disinteressata e votata alla disperazione dell'impotenza. Questo in anni in cui invece si sentiva forte soprattutto bisogno di una critica che desse fondamento e spessore ai progetti di mutamento politico, o, su un terreno meno accademico, che almeno confortasse quella gran voglia di scendere in piazza.

La denuncia di Adorno trova nella musica i suoi paradigmi concretamente operativi. La condanna di Stravinskij, del jazz, della musica mercificata (categoria che qui si espande a dismisura, ospitando presenze insospettabili), si radica indubbiamente nella sua condizione di intellettuale legato al circolo di Schönberg e scagliato, per forza di tragedia storica, oltre oceano alla fine degli anni 30, a contemplare e subire il trionfo delle folle consumistiche della *Swing Era* e del *New Deal*, la rimozione ridentiana e clinica di quel tormentato universo culturale mitteleuropeo che portava su di sé con orgoglioso ascetismo le piaghe della crisi di una civiltà.

In queste piaghe, illustrate al massimo della consapevolezza nella musica di Schönberg, risiede per Adorno l'unica verità possibile della musica e della cultura della nostra epoca, ovvero l'epifania della lacerazione della coscienza, dell'alienazione dolorosa: il terrore che la musica di Schönberg e Webern diffonde, e non da oggi, non deriva dal fatto che essa sia incomprendibile, ma dal fatto che la si comprende sin troppo esattamente: essa dà forma a quell'angoscia, a quello spavento e a quella visione di una condizione catastrofica, a cui gli altri possono sottrarsi solo regredendo. È la frase più famosa di quel saggio già citato, *Il carattere di feticcio in musica*, scritto nel 1938 e primo frutto dell'impatto di Adorno con la realtà statunitense: un marchio a fuoco, indelebile, apposto sul pubblico e sugli artisti che si sottraggono a questo dovere di verità, inchiodandoli al regresso e alla falsità complice del sistema dell'arte divenuta merce.

Il trionfante «piccolo Modernsky» appare ad Adorno come il campione dell'arte che si rifugia nell'«insensibilità meccanica dell'artigianato geniale», che si libera dall'angoscia col virtuosismo della regressione e celebra la definitiva autoestensione del soggetto in quell'esemplare «sacrificio antiumanistico alla collettività» che è il *Sacre du Printemps*. Il tempo sembrerebbe avere rivoltato quella condanna di Stravinskij contro chi l'aveva formulata, determinandone quell'«invecchiamento» che Adorno a sua volta aveva ravvisato nelle avanguardie seriali del dopoguerra fatteci «mansuete» col loro consegnarsi al feticchio del «materiale» e con la conseguente rimozione dell'angoscia, della «difficoltà» del comporre. La vittoria di Stravinskij, la sua ascesa a compositore del secolo sembra dunque avere provocato la morte per vecchiaia di quel che sembrava invece agli occhi di molti gli vecchio al suo apparire, proprio come uno che oggi al passaggio di un'auto continuasse a sbadigliare forsennamente. Perché potrebbe darsi invece che siano state le critiche ad Adorno ad essere, loro, «vecchie», o almeno non omologhe ai criteri dei suoi giudici. Ad esempio quell'accusa rivolta alla sua teoria critica di non avere alcun aggancio con la prassi rivoluzionaria, di non fare distinzione, accomunandoli nella condanna, fra sistema capitalista e socialismo reale, suona oggi quantomeno piuttosto datata, se non patetica.

Ora, senza spingersi a postulare un Adorno «incompreso», varrebbe forse la pena di rileggere la *Filosofia della musica moderna* prestando orecchio più al rigore etico che la anima, anziché giungere subito ad additarne frettolosamente l'imbarazzo delle pretese conclusioni di ordine estetico. Anche perché di «filosofia» e non tanto di «estetica» della musica moderna si tratta. E se c'è un motivo che domina qui, come in tutta l'opera di Adorno, è proprio il drammatico conflitto, la stizzigante commistione fra estetica e ideologia; dove se — come in Schönberg — zero non significa più necessariamente *bello*, allora neanche *falso* significa immediatamente *brutto*. Anzi, tutt'altro. Dispiace solo che Adorno non abbia concesso il bel paese di Berlusconi, chissà quanto benemerita avrebbe nuovamente e disperatamente sventolato davanti alle impercettibili cicatrici delle nostre quotidiane e confortevolissime lobotomie seriali.