

Logica della disgregazione e teoria dell'interpretazione musicale nel giovane Adorno

Gianpaolo Cherchi

Università "Vita-Salute" San Raffaele – Milano
cherchigianpaolo@gmail.com

Abstract The paper analyzes Adorno's idea of *logic of disintegration* on the basis of his reflections on music. Considering music as a non-intentional language and starting from the point that both works and reality do not remain identical throughout history but rather change objectively, indeed even *disintegrate* within it, the main problem of Adorno's early philosophical investigations is the search for a particular form of logic, which is able to penetrate the sense of a fragmented reality through the correct interpretation of its disintegrated character. The need to give form to the intrinsically conflictual, dialectical and oppositional content of reality finds its very expression in his *Theory of musical reproduction*, in which *Reproduction* has to be intended as *Intrepretation*.

Keywords: Logic of Disintegration, Interpretation, Reproduction, Language, Music, Adorno

Received 25/02/2020; accepted 20/07/2020.

1. Dire ciò che ti nasce dentro

Nell'*Avvertenza* alla *Dialettica negativa*, relativamente alla sua idea di una *Logica della disgregazione*, Adorno fornisce un'indicazione preziosa, che consente di valutare retroattivamente lo sviluppo del suo pensiero sulla base di un convincimento profondo che ne orienta l'itinerario speculativo fin dagli anni giovanili. Parlando di sé in terza persona egli scrive:

L'idea di una logica della disgregazione è la più vecchia delle sue concezioni filosofiche: risale agli anni in cui era studente (ND, trad. it.: *Avvertenza*).

Sono gli anni in cui il giovane Adorno, attraverso la lettura di Lukács e Bloch¹ e lo studio dei classici svolto assieme al suo mentore Kracauer, scopre «il lato espressivo

¹ Gli scritti del primo Lukács ebbero una notevole influenza sullo sviluppo del pensiero adorniano, soprattutto per quanto riguarda la sua fase giovanile: si pensi, ad esempio, allo studio sull'estetica di Kierkegaard, oggetto di indagine da parte dello stesso Lukács diversi anni addietro (Lukács 1911) o ancora alle importanti conferenze adorniane degli anni '30, come quella sulla *Attualità della filosofia* e, soprattutto, quella sull'*Idea di storia naturale*, in cui la lukácsiana *Teoria del romanzo* (1920) viene annoverata fra i punti di riferimento principali per una nuova interpretazione dell'idea di *Naturgeschichte* assieme, come noto, al *Trauerspiel* di Walter Benjamin. Per quanto riguarda Bloch, a distanza di anni dalla sua prima lettura Adorno definì lo *Spirito dell'Utopia* un vero *opus magnum*, un libro che «suscitava l'aspettativa di qualcosa di

della filosofia» (*DwR*, trad. it.: 69), il suo autentico valore di verità, che consiste nel «dire ciò che ti nasce dentro» (*Ibidem*)². Lato espressivo, tuttavia, che egli aveva già avuto modo di incontrare nella musica, alla quale (grazie alla madre, ex cantante lirica di discreta fama) si era appassionato fin dalla più tenera età e dalla quale non si sarebbe mai più separato, coltivando per molto tempo (come noto) il progetto di una futura carriera da musicista e da compositore. Le fonti biografiche ci raccontano che «il pianoforte era parte integrante di una vita in cui fare musica quotidianamente appariva qualcosa di naturale» (Müller-Doohm 2003, trad. it.: 44). Naturale fu, pertanto, la sua iscrizione al conservatorio per intraprendere studi di pianoforte e composizione in una Francoforte che, negli anni Venti, poteva vantare numerose istituzioni culturali e un pubblico assai sensibile nei confronti della musica moderna, attento ai fermenti delle avanguardie espressionistiche della Germania weimariana³. Di rado il giovane Adorno perdeva un concerto, o un'opera lirica, o una rappresentazione teatrale; e anche quando, da bambino, si ritirava insieme alla sua famiglia nell'idillio di Amorbach per le ferie estive, i suoi incontri e le sue frequentazioni con musicisti e cantanti facevano parte di una normale consuetudine. Sempre all'infanzia, ancora, è legato il ricordo di una chitarra sprovvista di alcune corde con cui il piccolo Teddie (questo l'affettuoso nomignolo datogli dalla madre e dalla zia) soleva giocare, tirando fuori delle strane vibrazioni la cui cupa dissonanza, «molto prima di conoscere una nota di Schönberg» (*A*, trad. it.: 23), gli impresso la ferma convinzione che «così bisognava comporre, come il suono di quella chitarra» (*Ibidem*).

Ma senza dilungarci in questioni puramente biografiche, questi piccoli aneddoti dimostrano come non sarebbe possibile, nel caso di Adorno, tentare di ricostruire il nucleo originario della sua concezione teorica affidandosi soltanto alle coordinate degli influssi filosofici. È la musica l'ambito in cui egli raggiunge la sua prima maturità teorica. Egli si cimenta perciò con articoli e recensioni, prendendo posizione in maniera netta e decisa, spesso con valutazioni taglienti ed esplicite, senza «avere neanche timore di giudicare quale, ai suoi occhi, fosse buona o cattiva musica» (Müller-Doohm 2003, trad. it.: 66). Quel che lo interessava era la capacità da parte dell'opera d'arte di creare forme dotate di anima in una realtà che, al contrario, non offriva alcun rifugio, alcuna dimora sicura. Il confine che tracciava nelle sue recensioni critiche poneva da un lato quella musica concepita come mera ripetizione di stilemi classici e abituali, divenuti obsoleti perché non più sostenibili e il cui apice espressivo consisteva (come avrebbe poi detto in età matura) in «ciò che l'estetica tradizionale aveva chiamato l'*appagante* dei rapporti armonici e simmetrici» (*ÄT*, trad. it.: 213); dall'altro lato vi era invece quel modo di composizione lontano dai canoni convenzionali, radicalmente nuovo, fondato sulla rinuncia alla successione armonica della tonalità e che era rappresentato, appunto, dalle avanguardie espressionistiche.

2. Il disgregamento della realtà

gigantesco» (*HKJE*, trad. it.: 232), aggiungendo inoltre: «molto presto mi rese sospetta la filosofia che avevo conosciuto durante i miei studi, che trovai vuota e al di sotto del concetto che aveva di sé» (*Ibidem*).

² L'espressione verbale utilizzata da Adorno, *sagen was einem aufgeht*, è in realtà difficilmente traducibile in italiano. Il verbo *aufgehen* in tedesco possiede una gamma di significati piuttosto ampia, con cui non si indica semplicemente il sentire emotivo più intimo e profondo ma di questo sentire emotivo si esprime allo stesso tempo il momento in cui esso cerca di venir fuori, di sorgere e manifestarsi invocando la sua forma di espressione più propria.

³ Per un approfondimento sulle esperienze musicali di Adorno all'epoca della Repubblica di Weimar cfr. Peri 2005. Per una ricostruzione del contesto storico-culturale dell'epoca di Weimar cfr. almeno Schulze 1982.

Nel 1920 dunque, ancora diciassettenne, il giovane Adorno dava avvio alla sua attività di critico e di recensore con uno scritto intitolato *Espressionismo e veridicità dell'arte*, in cui affermava che le pretese di verità di un'opera erano da ricercare non nel contenuto ma nella forma mediante la quale l'opera stessa era stata costruita. Si concentrava, perciò, sull'idea del «disgregamento della realtà» (*E&W*, trad. it.: 610)⁴, sulla quale l'espressionismo insisteva metodicamente, mostrando allo stesso tempo i sintomi della sua mancanza di veridicità: «il mondo, privato della propria autonomia» (*Ibidem*), rischiava di diventare «un giocattolo in mano di chi lo afferra soltanto per amore del dualismo» (*Ibidem*), laddove invece era necessario «cercare di penetrarne il senso tramite il dualismo» (*Ibidem*).

L'atteggiamento elitario, quasi aristocratico, assieme alla tendenza a ritirarsi nelle strette cerchie di intellettuali, lontano dai movimenti di massa, indurranno in realtà Adorno a non aderire mai direttamente all'espressionismo, preferendo sempre le grandi personalità individuali ai collettivi d'avanguardia. E tuttavia, nonostante la diffidenza per quell'exasperato soggettivismo dalle fosche tinte irrazionali, dell'arte espressionista egli apprezzava la sensibilità, la capacità di portare alla luce le contraddizioni metafisiche dell'esistenza. Ciò che lo attirava di quel movimento era il suo «valore di verità faticosamente conseguito ed ancor più faticosamente mantenuto» (Serravezza 1976: 220): il tentativo di dare piena espressione alla soggettività per mezzo del suo elemento traumatico, mettendo in evidenza la lacerazione di ogni cornice armonica fra soggetto e oggetto, fra io e mondo, in una realtà ormai sempre più irrigidita. Di fronte al disgregamento della realtà, dinanzi ad un mondo privato della propria autonomia e divenuto ormai refrattario a qualsiasi tentativo organico di attribuzione di senso, il diciassettenne Adorno è perfettamente cosciente che solo attraverso una corretta interpretazione di tale disgregamento è possibile avanzare pretese di verità. L'eco di tutte queste considerazioni risuonerà per la prima volta in maniera esplicita quando Adorno, ormai definitivamente abbandonata qualsiasi ambizione per una carriera da musicista, nel 1931 farà il suo ingresso ufficiale nel mondo filosofico con una prolusione accademica alla Goethe Universität di Francoforte esordendo con queste parole:

Chi sceglie oggi il lavoro filosofico come professione, deve rinunciare all'illusione che un tempo guidava i progetti filosofici: che sia possibile afferrare la totalità del reale con la forza del pensiero. Nessuna ragione che abbia la pretesa di giustificare la realtà potrebbe riconoscersi in una realtà il cui ordine e forma reprimono ogni pretesa della ragione stessa; la realtà, come realtà intera, si presenta al conoscere unicamente in modo oppositivo, perciò la speranza di ottenere una realtà giusta e corretta offre solo frammenti e rovine. La filosofia che oggi promette questa speranza ha il solo scopo di coprire la realtà con un velo e di perpetuarne la condizione attuale (*AP*, trad. it.: 37)⁵.

Il problema relativo alle pretese di verità della conoscenza viene qui trasportato dall'ambito artistico a quello filosofico, mantenendo tuttavia immutata la sua struttura formale: in entrambi i casi, infatti, si esprime la necessità di interpretare la realtà, di coglierne il senso attraverso la sua natura dualistica e oppositiva. Dal momento in cui «la verità delle immagini della nostra vita è garantita solamente dalla storia» (*Ivi*: pp. 37-38),

⁴ L'espressione tedesca qui utilizzata dal giovane Adorno è *das Zersetzen der Wirklichkeiten*. L'utilizzo dell'altro termine tedesco, *Zerfall*, (di significato assai prossimo, ma che accentua maggiormente la dimensione del decadimento, della decomposizione e della caducità) avviene in una fase successiva, probabilmente in seguito all'influenza benjaminiana.

⁵ La versione italiana traduce, erroneamente, il verbo *verewigen* con *perpetrare* (che in tedesco, invece, è *begehen*).

il nostro modo di concepire la realtà non può più essere unitario, compatto e totalizzante ma sarà, al contrario, necessariamente frammentario, sparso, disgregato. Se in un breve manoscritto di incerta datazione – ma risalente con ogni probabilità ai primi anni Trenta – Adorno afferma che «la vera arte oggi non ha più un carattere metafisico, ma si volge immediatamente all'esposizione del reale contenuto dell'essere» (*TüSP*, trad. it: 85), ciò dipende dal fatto che, ai suoi occhi, è evidente come sia questo stesso contenuto reale ad essere enigmatico, proprio *in quanto* disgregato: alla sua esposizione deve necessariamente provvedere una particolare forma di espressione, una particolare *logica* che non pietrifici la realtà in un'immagine cristallizzata, né la riduca ad un giocattolo insensato quanto, piuttosto, che sia in grado di *penetrarne il senso tramite il dualismo*, ovvero che ne sappia esprimere il contenuto attraverso il suo carattere d'enigma, il suo carattere disgregato.

3. Il reale come enigma. Verso l'elaborazione di una logica

È dunque all'interno di tale esperienza interpretativa, in questa necessità di sondare il senso della realtà tramite il suo carattere disperso e disgregato, che prende forma la più vecchia delle concezioni filosofiche adorniane: una *Logik des Zerfalls* il cui tratto peculiare è la sua natura essenzialmente linguistico-espressiva, poiché il dualismo a cui essa deve presiedere è quello che concerne da un lato il contenuto della realtà e dall'altro la forma mediante la quale questo stesso contenuto viene espresso. Perciò, quel che il giovane Adorno individua nell'arte, e in modo particolare nella musica, è una forma di espressione immediata (o quanto meno in grado di stabilire un rapporto differente tra immediatezza e mediazione rispetto al pensiero razionale e al linguaggio che lo veicola) e allo stesso tempo non irrigidita, che informa e guida la riflessione teoretica a tal punto che «emerge con evidenza il significato costitutivo della critica estetica nei confronti della conoscenza» (*Ibidem*). Nella sua attività di giovane critico musicale egli sembrava perciò pienamente consapevole del fatto che il senso di *disgregamento della realtà* che veniva espresso mediante la musica poteva presentare una natura ambigua, essere ricondotto ad una duplice origine, possedere un duplice significato e, di conseguenza, un duplice scopo. Da un lato poteva infatti essere il risultato di una ponderata quanto sofferta ricerca armonica, in un processo di *emancipazione della dissonanza* che affondava le sue radici nella tradizione con lo scopo preciso di costruire un linguaggio nuovo, diverso rispetto a quello tonale tradizionale. Una *neue Musik* che si rifaceva ad autori come Bartók, Krenek, ma soprattutto a Schönberg e alla Scuola di Vienna⁶, le cui innovazioni formali – atonalità e dodecafonia – erano il frutto di una consapevole disamina critica del linguaggio musicale e della storia delle sue forme di espressione e richiedevano al pubblico un ascolto e una partecipazione consapevoli. Ma quelle stesse dissonanze, dall'altro lato, potevano essere il frutto di un falso rinnovamento che non aveva come obiettivo la costruzione di un ordine musicale diverso rispetto a quello tonale tradizionale; un falso rinnovamento che si prendeva beffe dell'ascoltatore, presentandogli un materiale musicale la cui disgregazione appariva tanto più irriverente e anarchica quanto più era, in realtà, residualmente ancorata alle forme più classiche del discorso tonale.

A dare una prova ulteriore di ciò – in una sorta di giustificazione retroattiva di tale convinzione – si potrebbero citare le parole dell'Adorno maturo quando afferma che quel che si deve capire di un'opera d'arte è propriamente «la sua incapibilità» (*ÄT*, trad. it.: 328) o, meglio ancora, il suo carattere d'enigma (*Rätselcharakter*), che «resta intrecciato

⁶ Dove Adorno, come risaputo, si recherà in seguito ai suoi studi universitari per prendere lezioni di composizione da Alban Berg.

con la storia» (*Ivi*: 332) fin dal momento in cui questa ha sovvertito l'ordine delle forme trascendentali per mezzo delle quali la realtà poteva essere rappresentata come una totalità organica, non disgregata, armonica e unitaria. Del carattere enigmatico della realtà «può accertarsi in modo elementare chi vien detto privo di musicalità, chi non comprende il “linguaggio della musica”, chi percepisce solo insensatezze e si meraviglia del perché di tali rumori» (*Ivi*: 334). Sono necessarie una certa educazione e una certa disciplina per poter venire guardati «da un quadro o da una poesia con gli stessi occhi vuoti con cui la musica guarda chi è privo di senso artistico» (*Ibidem*), poiché è proprio il carattere d'enigma di quello sguardo vuoto a dover essere accolto «da parte di quell'esperienza e interpretazione delle opere che non voglia essere inefficace» (*Ibidem*). Come sottolinea Susan Buck-Morss:

per tutta la sua vita, Adorno ha insistito sui parallelismi fra esperienza filosofica ed estetica. Il suo lavoro principale sull'estetica, pubblicato postumo, faceva continuamente riferimento alle somiglianze fra arte e teoria. *Negative Dialektik*, la sua opera filosofica matura, ha notato in maniera esplicita le analogie strutturali fra il pensiero critico e la composizione musicale (Buck-Morss 1977: 133)⁷.

La musica rappresenta allora un «linguaggio non intenzionale» (*intentionlose Sprache*) (*FMS*: 252) che, privo di ogni funzione denotativa e caratterizzato dal solo momento espressivo, è capace «di dire ciò che è propriamente indicibile» (*PT*, trad. it.: 50-51), quello stesso indicibile cui la filosofia può soltanto tendere disperatamente *via negationis*. È l'aconcettualità della musica a presentare ed esprimere il carattere d'enigma del reale come un qualcosa di immediatamente tangibile ed evidente. Il linguaggio musicale guarda infatti direttamente alla nuda oggettività del reale, alla *Sachlichkeit*, e ad essa si rivolge senza ricorrere agli espedienti tipici del linguaggio filosofico, il cui carattere denotativo-significante esige, al contrario, chiarezza e distinzione dalle sue idee, dai suoi concetti, dalle sue parole. «La musica si fa beffe dell'indicibile con cui civetta la filosofia» (Maurizi 2018: 22) perché, a differenza della prima, quest'ultima non è immediatamente in grado «di stabilire prospettive in cui il mondo si dissesti, si estranei, riveli le sue fratture e le sue crepe» (*MM*, trad. it.: 304). Ed è così che la filosofia rimane «in balia del mondo» (*Ibidem*), precludendosi la sua piena esperienza.

4. Musica come linguaggio I: interpretazione e riproduzione

La musica, dunque, è per Adorno un linguaggio. Ciò implica, in primo luogo, almeno due considerazioni: la possibilità della sua scrittura, ovvero la produzione di qualcosa come un testo musicale, e la sua comunicabilità, ovvero la possibilità di una sua interpretazione intesa come comprensione ed esecuzione, ovvero come riproduzione. Se la musica è un linguaggio, inoltre, gli elementi con cui essa ha a che fare sono non le parole o i concetti, bensì i suoni. Questi ultimi, tuttavia, nel momento in cui vengono oggettivati in una partitura, in un testo musicale strutturato ed organizzato secondo una precisa *logica* e dotato di una determinata grammatica, appaiono come «più che semplici suoni» (*Qf*: 251), sebbene al contempo, «non significano qualcosa di esterno ad essi». In altri termini, i suoni, a differenza dei concetti, non sono intenzionali. Per Adorno, quello

⁷ A confermare l'importanza centrale dell'elemento estetico nel quadro della riflessione teoretica di Adorno vi sono numerosi studi. G. Kaiser, ad esempio, sostiene come «l'estetica raccoglie stringendoli a sé tutti i motivi del suo pensiero» (Kaiser 1974: 109). In maniera ancora più decisa M. Zenck afferma che «la logica dialettica si comprende meglio all'interno del contesto musicale, come la logica estetica si esprime attraverso le leggi di movimento della logica dialettica» (Zenck 1977: 96). Per un quadro più completo e approfondito sul rapporto fra musica e filosofia in Adorno cfr. anche Gramer 1976.

musicale è un particolare tipo di linguaggio che può avere soltanto *sensu* e non *significato*: dal momento che non vi è nulla oltre il puro suono, il senso musicale è consustanziale allo stesso fenomeno sonoro, vive in esso e soltanto in esso ha luogo. Il testo musicale, perciò, lungi dall'essere un elemento significante, rappresenta piuttosto una sorta di codice in cui sono contenute tutte le indicazioni che rendono possibile la comprensione del senso musicale e della sua comunicabilità, che rende possibile la sua *interpretazione* e *riproduzione*. Soltanto un'adeguata interpretazione e riproduzione del testo musicale è perciò in grado di *penetrarne il senso*, consentendo la sua piena comprensione.

In un quaderno di appunti e annotazioni a cui lavora a più riprese fin dalla seconda metà degli anni '20 – senza tuttavia mai avere la possibilità di ultimarne e consegnarlo per la pubblicazione – Adorno inizia a gettare le basi di quello che avrebbe dovuto essere un saggio sulla teoria dell'interpretazione musicale. Il 29 dicembre 1927 egli delinea un primo schema dell'opera, suddiviso per punti e abbastanza sintetico, e che nonostante ciò contiene già tutti i concetti fondamentali che Adorno utilizzerà nell'intero arco della sua riflessione musicologica e filosofica: in tale schema compaiono infatti termini chiave come *Reproduktion*, *Werk*, *Geschichte*, *Wahrheitsgehalt*, e ancora *Zerfall*, *Subjekt*, *Objekt* (*TmR*: 315). Il primo di questi termini merita tuttavia un approfondimento. Per quanto sia coevo a quello benjaminiano di *riproducibilità* (*Reproduzierbarkeit*), il concetto adornoiano di *riproduzione* non deve essere confuso con il primo, in quanto non si riferisce ad una riproduzione meccanica, seriale, o comunque legata esclusivamente ad un procedimento tecnico, ma inerisce in maniera molto più profonda agli aspetti performativi ed esecutivi dell'opera stessa, ovvero alla sua realizzazione sonora. La *riproduzione* dev'essere intesa nel senso di una *esecuzione interpretativa* dell'opera, che mira ad esprimere e a portare alla luce il contenuto di verità della composizione attraverso un'analisi di tutto ciò che esula e che eccede dal puro ambito grammaticale della notazione, dalla sua pura datità pentagrammatica. Con ogni probabilità Adorno mutua tale concetto da Schönberg, che fin dai primi anni '20 lo aveva utilizzato in un suo trattato di interpretazione musicale⁸, divenendo così parte di un lessico familiare all'interno della sua scuola, nella quale veniva impiegato come sinonimo di *Interpretation*, *Aufführung*, *Wiedergabe* e persino di *Darstellung*.

Il termine *Interpretation* compare invece nel secondo schema dell'opera (che venne redatto circa venti anni più tardi, dal momento che riporta la data del 21 giugno 1946) occupando una posizione centrale: Adorno prospetta un capitolo sull'idea della *vera interpretazione* e sull'*interpretazione come conoscenza*, un altro sui rapporti fra interpretazione e *mimesis*, un altro ancora dedicato al ruolo dell'interpretazione nell'epoca della disgregazione dell'opera, ovvero alla sua *non-interpretabilità* e *non-comunicabilità*, al suo ammutolirsi (*Verstummen*) (*Iv*: 315-316).

Interpretazione e *riproduzione* sono quindi due concetti che si corrispondono l'uno con l'altro e che molto spesso vengono utilizzati da Adorno come sinonimi. Il loro intreccio dialettico si comprende nella misura in cui la musica – come già anticipato – va analizzata come un linguaggio. Nelle prime pagine del suo quaderno di appunti, pertanto, dopo aver affermato che «la vera riproduzione è la radiografia dell'opera» (*Iv*: 9) e che essa deve rendere tangibili ed evidenti le relazioni, i nessi, i contrasti e le connessioni che stanno sotto la sua superficie, compare una breve nota metodologica di quello che avrebbe dovuto essere il motivo programmatico della sua indagine.

Iniziare con la domanda: cosa è un testo musicale. Nessuna istruzione per la performance, nessuna fissazione dell'esecuzione, quanto piuttosto la notazione

⁸ Cfr. Schönberg 1984. Cfr. anche Borio 1999: 201-210.

necessariamente frammentaria, incompleta, di un qualcosa di oggettivo, che necessita di una interpretazione che miri ad una convergenza finale (*Ivi*: 11).

Ma se la musica come linguaggio vive unicamente nel fenomeno sonoro, ciò significa che nella partitura l'opera musicale ottiene unicamente la sua oggettivazione. Come risalire dalla natura oggettivata dell'opera alla sua corretta riproduzione, alla possibilità di una sua interpretazione esecutiva? Tutto ciò ci riporta alla domanda originaria di Adorno: cosa è una partitura, una notazione? Cosa è un testo musicale?

5. Musica come linguaggio II: i tre livelli della notazione

La risposta adorniana a questa domanda distingue tre livelli di cui un testo musicale si compone. Il primo livello è chiamato *mensurale*. Esso consiste di tutto ciò che è dato in maniera chiara e inequivocabile attraverso i segni della notazione, tanto che può essere identificato con la notazione stessa. Il nome stesso indica la natura normativa di questo livello, l'idea di fornire un criterio oggettivo di misurazione del ritmo, del tempo, e in generale di tutti gli aspetti fondamentali, codificabili, che caratterizzano una composizione. Un tentativo di razionalizzazione della musica che nasconde, tuttavia, una «utopia disperata» (*verzweifelte Utopie*), poiché «cerca per decreto di recuperare l'irrecuperabile» (*Ivi*: 71). La notazione, nel suo livello mensurale, si esprime come pura istanza di controllo nei confronti di un oggetto, l'opera, che – come vedremo a breve – non è mai un *in sé*, ma è sempre dato storicamente, è sempre il frutto di una dinamica e di una processualità storica. È in questo senso che Adorno sostiene che «tutta la produzione musicale è una *Recherche du temps perdu*» (*Ibidem*) il cui *materiale* è il risultato di un lungo processo di sedimentazioni e stratificazioni storiche⁹. Accanto al livello *mensurale* Adorno ne pone un altro, che definisce *linguistico-tonale* (*tonsprachlich*) o anche *idiomatico*, proprio ad indicare come esso si riferisca all'aspetto soggettivo, ovvero con l'abilità del soggetto di reagire a determinate situazioni musicali. Potrebbe essere definito, in maniera molto generica, come l'elemento improvvisativo della notazione: esso dipende infatti non solo dal contesto musicale dell'opera ma anche dalla familiarità che ha l'interprete, o l'esecutore, con tale contesto. Se il livello *idiomatico* diviene predominante, esso dà luogo a forme di soggettivismo legate al virtuosismo narcisistico. Storicamente esso era dominante nell'ambito della musica tonale e si è affievolito in quella post-tonale, malgrado la sua tendenza all'oggettività (all'aderenza al contesto) non lo abbia fatto scomparire del tutto.

Poiché un'enfasi eccessiva verso ciascuno di questi livelli porta necessariamente ad una reificazione dell'opera, Adorno ne delinea un terzo, che fa da *medium* fra i primi due. Egli lo chiama *neumatico*, ma lo si potrebbe definire anche come *mimetico*, *mimico* o, ancor meglio, *gestuale*. Il gesto musicale (*Gestus*) cui ci si riferisce, infatti, è quello del direttore d'orchestra o del direttore del coro, ovvero di colui che con i suoi movimenti delle mani e della bacchetta *riproduce*, *mimandoli*, gli effettivi movimenti della melodia, della materia sonora. È perciò nella comprensione di questi gesti, impossibili da codificare all'interno di una notazione, che risiede «il vero centro di ogni interpretazione musicale» (*TmR*: 271): ogni indicazione interpretativa (un crescendo, un ritardando, una variazione di dinamica all'interno di una frase musicale) non potrà mai essere definita in termini assoluti dalla notazione, ma potrà essere espressa unicamente in relazione al senso musicale.

⁹ Sul concetto di *materiale* nella riflessione musicologica di Adorno cfr. Zurletti 2006; e anche Dahlhaus 2007: 40-47.

È perciò nella triangolazione fra questi livelli della notazione che l'interpretazione musicale si configura come il tentativo di ricostruire l'unità e l'organicità dell'opera a partire dalla sua disgregazione, raccordando ogni singolo momento disgregato e definendolo nella sua specifica funzione. I gesti che accompagnano l'esecuzione di un brano musicale e con cui si dirigono i vari movimenti, non devono tuttavia essere intesi come portatori di un significato relativo al contenuto musicale stesso quanto, piuttosto, alla sua esposizione, alla sua *Darstellung*. Il gesto musicale svolge la sua funzione linguistica allo stesso modo in cui opera il segno di interpunzione nella scrittura, ovvero con una funzione sia espositiva che espressiva, come segni linguistici dell'esposizione e indicatori di traffico dell'espressione.

In nessuno dei suoi elementi la lingua è tanto simile alla musica quanto nei segni d'interpunzione. Virgola e punto corrispondono alla chiusura parziale e totale. I punti esclamativi sono come silenziosi colpi di piatti, i punti interrogativi sono una trasposizione di frasi verso l'alto, i due punti sono accordi di settima sulla dominante; e la distinzione tra virgola e punto e virgola la avvertirà adeguatamente soltanto chi percepisce il diverso peso di fraseggi forti e deboli nella forma musicale (S, trad. it.: 106-107).

Questa affinità della musica al linguaggio sulla base dei segni di interpunzione era legata al vecchio schema della tonalità, il cui materiale è ormai storicamente decaduto, disgregato. La sua *naturalità* soltanto apparente, il suo essere perfettamente assimilabile alla convenzionalità delle strutture linguistiche, era in grado di generare una altrettanto apparente parvenza di *oggettività*. La *neue Musik* ha tuttavia smascherato il carattere apparente della *naturalità oggettiva* della tonalità, e attraverso un processo di emancipazione della dissonanza – ottenuto mediante lo sviluppo della tecnica atonale e del sistema dodecafonico – ne ha mostrato il suo carattere di *seconda natura*, il suo carattere di artificio. Compito della nuova musica, lo sforzo espressivo e comunicativo che essa deve compiere per poter *penetrare il senso* della sua stessa *disgregazione*, è allora quello di «conseguire segni di interpunzione senza tonalità» (Iv: 107), poiché è soltanto nei segni di interpunzione, in questi gesti espressivi dell'esposizione linguistica e musicale, che si è sedimentata la storia: essa «ci guarda da ciascuno di essi, impietrita e con un leggero brivido» (Iv: 108).

6. Beethoven, o la dialettica storica del materiale musicale

Durante la prima fase della musica tonale non si conosce una distinzione netta fra l'aspetto compositivo e quello legato all'interpretazione e alla riproduzione musicale. È soltanto con l'ascesa degli ideali borghesi, con l'avvento delle rivoluzioni liberali e il sorgere delle grandi personalità individuali che nasce la figura vera e propria dell'interprete, dell'artista che con la sua singolarità si pone criticamente di fronte alla tradizione, dando vita a quella tendenza alla continua revisione creatrice dell'opera, in una dialettica fra la soggettività del compositore e il materiale musicale rappresentato dalla tradizione. Ecco emergere, allora, la figura monumentale di Beethoven, il quale rappresenta per Adorno – forse ancor più di Schönberg – un punto di riferimento teorico di livello assoluto. Il suo nome irrompe con forza ogni qualvolta il filosofo tocca i punti fondamentali della sua riflessione sulla musica: ogni volta che si rende necessario un chiarimento esplicativo o un modello di esempio, ecco comparire la figura di Beethoven ad incarnare, in tutta la sua problematicità, il rapporto dialettico, oppositivo e conflittuale fra artista e società.

La dialettica compositiva di Beethoven, tuttavia, non fa derivare in modo banalmente deterministico l'opera dell'artista dalle dinamiche storiche e sociali dell'epoca: l'idea che

tra il compositore e la forma tramandata abbia luogo una dialettica soggetto-oggetto è ancora troppo unilaterale e indifferenziata. In verità che grandi forme tramandate della musica caratterizzano già in sé questa dialettica e lasciano al soggetto un certo spazio vuoto (dal punto di vista della filosofia della storia ciò è della massima rilevanza per l'ultimo Beethoven, che rivolge all'esterno proprio questo spazio vuoto) (B, trad. it.: 92-93).

Al contrario, l'opera di Beethoven, massima espressione della società del suo tempo, manifesta un conflitto epocale interno alla società stessa, poiché «presenta nella totalità della sua forma il processo sociale» (Ivi: 22). Da un lato essa rappresenta

il prototipo musicale della borghesia rivoluzionaria, ma è al tempo stesso anche il prototipo di una musica sfuggita alla tutela sociale della borghesia, pienamente autonoma dal punto di vista estetico, non più serva. La sua opera fa esplodere lo schema della docile corrispondenza di musica e società (Ivi: 68).

Per Adorno la musica di Beethoven mostra all'individuo borghese, all'individuo emancipato e tuttavia asservito alla propria funzione sociale, «la frattura della propria solitudine» (Ivi: 71). Mostra, cioè, quella contraddizione intrinseca alla borghesia stessa che da un lato ha dato avvio ad un processo rivoluzionario di trasformazione sociale nel momento in cui conduceva la propria battaglia contro l'aristocrazia, dall'altro ha dovuto porre freno a questo movimento di trasformazione sia per evitare di esserne travolta, sia per consolidare il proprio dominio e la propria identità di classe. Le questioni puramente tecnico-formali della musica di Beethoven esprimono perciò questo rapporto conflittuale, oppositivo e dialettico della realtà sociale. Dal punto di vista del Francofortese, perciò, il tentativo di far conciliare l'irruenza libertaria di nuove esigenze espressive con il rispetto dell'equilibrio formale della tradizione fanno delle composizioni di Beethoven un equivalente musicale dei grandi sistemi idealisti.

L'analogia che Adorno costruisce fra Beethoven ed Hegel deriva dalla natura dialettica delle sue composizioni, poiché in esse compare sia l'elemento dissonante e negativo, l'elemento della contraddizione e dell'opposizione, sia quello del ritorno problematico alla tradizione, il momento della sua ripresa e della riconciliazione: «qui la categoria identica fra filosofia e musica è quella del *lavoro*» (Ivi: 18), il medesimo *lavoro del concetto* che nel pensiero di Hegel anima la dialettica. Secondo le parole di Serravezza, la musica di Beethoven rappresenta agli occhi di Adorno il tentativo di superare, mediante uno sforzo compositivo enorme, «la contraddizione fra processualità e staticità, ripresentando lo stesso materiale tematico dato all'inizio come risultato di un processo» (Serravezza 1976: 39). Beethoven è stato in grado di mantenere le forme convenzionali della tradizione compositiva, superandole allo stesso tempo nell'elaborazione di un linguaggio nuovo. In tutta la sua musica, la soggettività opera «non tanto spezzando la forma, quanto creandola originariamente» (B, trad. it.: 176). E ancora, secondo le parole di Goldoni, «le dissonanze dell'ultimo Beethoven sarebbero l'analogo del tratto negativo della dialettica. O anche l'analogo della rinuncia dell'ultimo Hölderlin all'armonia e alla sintesi» (Goldoni 2005: 310-311).

È proprio questo elemento dialettico e conflittuale, che in Beethoven raggiunge la sua massima espressione, a segnare il passaggio verso una razionalizzazione della tecnica compositiva, verso una nuova forma di linguaggio musicale. Con Beethoven, in altri termini, si impone un problema di natura storico-temporale legato al processo tecnico del linguaggio musicale. Egli rappresenta il banco di prova per una relazione fra teoria

della musica e prassi esecutiva, poiché in lui l'interpretazione svolge un ruolo fondamentale e si attua in una duplice direzione: da un lato si inserisce nel solco della tradizione integrandone il materiale nel fraseggio, nell'interpunzione e nella articolazione paralinguistica, dall'altro tale ripresa rinnova profondamente la *Formenlehre* ottocentesca. Le composizioni di avanguardia del Novecento rappresentano l'ultimo aspetto di questo processo storico di mutazioni tecniche, e la loro distanza dal linguaggio precedente – esprimibile genericamente come post-tonalità – pone il problema della comunicabilità della *neue Musik*, e quindi l'esigenza fondamentale della sua comprensione.

Ma non si tratta, per Adorno, di comprendere le innovazioni storiche in ambito tecnico-compositivo a partire da un originario *a priori* della forma musicale, ovvero a partire dalla tradizione. Il Francofortese, al contrario, intende «interpretare la vecchia musica a partire da quella nuova»: egli si chiede «che cosa si può imparare su Beethoven in Schönberg?» (*TmR*: 120). È a partire da tale domanda che Adorno introduce nei suoi scritti musicali il concetto di *Interpretationsanalysen*: analisi interpretative che egli intende come una vera e propria disciplina critica (*DgK*, trad. it: 109 ss.) e il cui compito è quello di stabilire i nessi fra interpretazione e riproduzione, fra l'analisi del testo musicale e la sua esecuzione.

7. Il non-identico. Logica della disgregazione come teoria dell'interpretazione

Che Beethoven costituisca un ottimo banco di prova per la teoria adorniana della riproduzione musicale lo dimostra un passo in cui Adorno cita un'opera di Richard Wagner (*Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens*¹⁰) nella quale si parla di un passaggio non riproducibile nel finale della *Nona Sinfonia*, e che lo stesso Wagner, per consentirne la riproduzione e l'esecuzione, riduce alle armoniche principali. Il commento di Adorno al riguardo è illuminante:

La realizzazione della richiesta di Wagner di una pura esecuzione significativa distrugge l'opera – e tutto ciò che vi è di necessariamente essenziale – perché la conoscenza che l'ideale presenta all'interpretazione fornisce necessariamente la prova della fragilità dei sensi (NB nell'ultimo Beethoven la fragilità del senso è essa stessa un elemento di questo senso [...]). Con una fondamentale conseguenza, la soluzione di Wagner, impostata sull'idealità dell'opera, avvia la trasformazione dell'opera stessa, alla quale non c'è modo di porre termine. L'opera cambia e si disintegra nell'ideale della propria verità – questo è il segreto della propria storicità (*TmR*: 65).

Adorno qui distingue fra due diversi tipi di idealità dell'opera, fra loro contrastanti: da un lato troviamo quello performativo, il concetto di performance ideale, che può necessitare di modifiche della partitura e del testo musicale in modo da adempiere ad una rappresentazione coerente dell'opera; dall'altro lato troviamo quello compositivo, la nozione di composizione ideale, che non necessita affatto di trasformazioni per la sua esecuzione sonora. Adorno coglie qui un aspetto fondamentale: l'apparente incoerenza fra questi due momenti è in realtà l'elemento reale, concreto, non-identico della logica musicale di Beethoven, il quale non va cancellato o rimosso quanto, piuttosto, compreso e ripreso. Il rischio è infatti quello che, *per amore del dualismo*, di fronte a questa disgregazione dell'opera, si eviti di *penetrarne il senso*, ripiegando su interpretazioni inadeguate. In cosa consiste questa disgregazione dell'opera?

Da un lato, come abbiamo visto, il fatto che l'opera sia soggetta a mutazioni storiche per quel che concerne la sua ricezione e la sua riproduzione implica necessariamente dei

¹⁰ Cfr. Wagner 1914.

cambiamenti interni all'opera stessa, cambiamenti che portano alla disgregazione della sua verità immanente. Dall'altro lato, tuttavia, la verità immanente dell'opera – vale a dire il suo reale contenuto di verità – non è data dalla sua pura esistenza pentagrammatica, nella semplice dimensione della partitura o della notazione: per poter essere realizzato quel contenuto di verità necessita inevitabilmente della sua espressione attraverso l'esecuzione. L'interpretazione, in quanto riproduzione musicale, apparirà così per un verso come il luogo specifico in cui l'opera si manifesta in tutte le sue mutazioni storiche; per un altro verso, invece, la stessa interpretazione è soggetta al divenire storico; e ciò non solo nel semplice senso di un susseguirsi di vari stili ma nello stesso divenire storico della sua forma sociale. Le *Interpretationsanalysen* adorniane esprimono la necessità che le esecuzioni e le interpretazioni della nuova musica siano assolutamente trasparenti, che facciano emergere con chiarezza tutte le relazioni e le connessioni strutturali dell'opera. In questo modo si cercava di realizzare uno dei principali obiettivi didattici e teorici della scuola viennese, vale a dire il principio secondo cui l'interprete doveva presentarsi come «l'esecutore della volontà inequivocabile dell'autore» (*ZgLM*: 755), come il custode del senso e dell'idealità dell'opera.

Interpretare significa accorgersi, nell'apparenza di identità del non-identico, della non-identità dell'identico: questo è il problema centrale dell'intera teoria (*TmR*: 143).

Bibliografia

Per le opere di Adorno ci si riferisce ai testi raccolti nella *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, a cura di R. Tiedemann, con la collaborazione di G. Adorno, S. Buck-Morss e K. Schultz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997 e ss. (qui abbreviati con GS seguito dal numero del volume); e a quelli pubblicati nella *Nachgelassene Schriften*, a cura del Theodor W. Adorno Archiv di Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1993 e ss. (abbreviati con NS seguito dal numero del volume). Il sistema di citazioni adottato nel presente saggio fa perciò uso delle seguenti sigle indicando tra parentesi il riferimento alle relative traduzioni italiane mentre, dove non precisato, le traduzioni sono da considerarsi nostre.

- A* *Amorbach*, GS 10.1 (trad. it. *Amorbach*, in *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano 1979).
- AP* *Aktualität der Philosophie*, GS 1 (trad. it. *L'attualità della filosofia*, in *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, a cura di M. Farina, Mimesis, Milano-Udine 2009).
- ÄT* *Ästhetische Theorie*, GS 7 (trad. it. *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2013).
- B* *Beethoven. Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004 (trad. it. *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino 2001).
- DgK* *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, GS 15 (trad. it. *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Einaudi, Torino 1982).

- DwR* *Der wunderliche realist. Über Sigfried Kracauer*, in *Noten zur Literatur*, GS 11 (trad. it. *Uno strano realista. Su Sigfried Kracauer*, in *Note sulla letteratura*, vol. 1, Einaudi, Torino 1979).
- EkW* *Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit*, in *Noten zur Literatur*, GS 11 (trad. it. *Espressionismo e veridicità nell'arte*, in *Note per la letteratura*, vol. 2, Einaudi, Torino 1979).
- FMS* *Fragmente über Musik und Sprache*, GS 16.
- HKJE* *Henkel, Krug und frühe Erfahrung*, in *Noten zur Literatur*, GS 11 (trad. it. *Manico, brocca e prima esperienza*, in *Note sulla letteratura*, vol. 2, Einaudi, Torino 1979).
- MM* *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, GS 4 (trad. it. *Minima moralia. Meditazioni sulla vita offesa*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2015).
- ND* *Negative Dialektik*, GS 6 (trad. it. *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004).
- PT* *Philosophische Terminologie*, NS IV.9 (trad. it. *Terminologia filosofica*, Einaudi, Torino 2007).
- Qf* *Quasi una fantasia*, GS 16.
- S* *Satzzeichen*, GS 11 (trad. it. *Interpunzione*, in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 1979).
- TmR* *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005.
- TüSP* *Thesen über die Sprache des Philosophen*, GS 1 (trad. it. *Tesi sul linguaggio del filosofo*, in *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, a cura di M. Farina, Mimesis, Milano-Udine 2009).
- ZgLM* *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, GS 19.

Altre opere citate sono:

Benjamin, Walter (1928), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rowohlt, Berlin (trad. it. *Il dramma barocco Tedesco*, Einaudi, Torino 1999).

Borio, Gianmario (1999), *La teoria dell'interpretazione musicale di Schönberg*, in Borio Gianmario, a cura di, *Schönberg*, Il Mulino, Bologna.

Buck-Morss, Susan (1977), *The origin of negative dialectics. Theodor W. Adorno, W. Benjamin and the Frankfurt Institute*, The Harvester Press, Hassocks.

Dahlhaus, Carl (2007), *Adorno's concept of musical material*, in Jarvis Simon, a cura di, *Theodor W. Adorno: Critical evaluations in cultural theory*, Vol. 1, Routledge, New York.

Goldoni, Daniele (2005), *Adorno (e Heidegger): linguaggio e musica*, in Cortella Lucio, Ruggenini Mario, Bellan Alessandro, a cura di, *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Firenze.

Gramer, Wolfgang (1976), *Musik und Verstehen. Eine Studie zur Musikästhetik Th. W. Adornos*, Grünewald, Mainz.

- Kaiser, Gerhard (1974), *Benjamin. Adorno. Zwei Studien*, Fischer, Frankfurt am Main.
- Lukács, György (1911), *Die Seele und die Formen. Essays*, E. Fleschel, Berlin (trad. it. *L'anima e le forme*, SE, Milano 2002).
- Lukács, György (1920), *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Cassirer, Berlin (trad. it. *Teoria del Romanzo*, SE, Milano 2004).
- Maurizi, Marco (2018), *La vendetta di Dioniso. La musica contemporanea da Schönberg ai Nirvana*, Jaca Book, Milano.
- Müller-Doohm, Stefan (2003), *Adorno. Eine Biographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, Carocci, Roma 2003).
- Peri, Francesco (2005), *Da Weimar a Francoforte. Adorno e la cultura musicale degli anni Venti*, Mimesis, Milano-Udine.
- Schönberg, Arnold (1984), *For a treatise on performance*, in Stein Leonard, a cura di, *Style and idea*, Faber&Faber, London-Boston.
- Schulze, Hagen (1982), *Weimar. Deutschland 1917-1933*, Severin & Siedler, Berlin (trad. it. *La Repubblica di Weimar. La Germania dal 1917 al 1933*, Il Mulino, Bologna 1987).
- Serravezza, Antonio (1976), *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, Dedalo, Bari.
- Wagner, Richard (1914), *Gesammelte Schriften – Band 9: Musikalische Erläuterungen*, Hesse & Becker, Leipzig.
- Zenck, Martin (1977), *Kunst als begriffslose Erkenntnis: zum Kunstbegriff der ästhetische Theorie Theodor W. Adornos*, Fink, München.
- Zurletti, Stefania (2006), *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*, Il Mulino, Bologna.