

SEMINARIO DI TEORIA CRITICA – LABORATORIO DI ESTETICA
INCONTRO DI MARTEDI' 18 NOVEMBRE 2003, AULA A, CA' NANI MOCENIGO
ADORNO: RAPPORTI TRA FILOSOFIA E MUSICA

Relatori: Gianmario Borio e Michela Garda

Relazione di G. Borio

La presente relazione va assunta come un mosaico di tessere che possono essere diversamente combinate, tasselli che probabilmente Adorno avrebbe diversamente incastrato così come accade nella *Teoria Estetica*, uscita postuma un anno dopo la morte dell'autore, avvenuta in Svizzera nel settembre del '69. Nel ricostruire i rapporti tra teoria e musica si farà riferimento al concetto di costellazione, un concetto determinante nell'ultimo Adorno.

L'interpretazione più attuale del pensiero di Adorno istituisce una stretta correlazione tra la storia personale e le opere dell'autore, privilegiando l'articolazione interna del suo pensiero. Fino a qualche anno fa si citava Adorno come un unicum, citando testi della giovinezza e della maturità senza distinzione, presupponendo che il pensiero di Adorno fosse monolitico, perché Adorno era un hegeliano, era uno di vecchia tradizione... e sembrava così che dagli anni '30 fino al '68 Adorno avesse detto, più o meno, sempre le stesse cose. Io invece sono per una lettura totalmente diversa: l'approccio ad Adorno deve essere più normalizzato, standard, non ideologico, simile a quello che Adorno stesso ha avuto verso la letteratura filosofica, distinguendo le varie fasi storiche del suo pensiero: un Adorno giovane, un Adorno della maturità, un Adorno della vecchiaia, ecc.

Al ritorno dal suo esilio americano nel '49-'50, Adorno ha circa cinquanta anni ed è a metà strada del suo cammino filosofico. Di tutto questo deve essere tenuto conto come premessa, almeno io dichiaro subito che lo leggo in questo modo; altri, Piana e Vattimo, lo leggono come un autore monolitico, ma non è una lettura adeguata, soprattutto ora che sappiamo che la metà degli scritti di Adorno è dedicata alla musica e circa un terzo degli scritti non fu licenziato alle stampe: basti pensare alla vicenda dei *Frammenti su Beethoven*, che sono appunto frammenti.

Osservare Adorno nel suo laboratorio concettuale è un po' diverso che leggerlo sulla base di testi già concepiti come libri (si pensi alla *Dialettica Negativa*): come ogni lavoro filologico permette di scoprire, le cose che si presentano finite, sono in realtà un flusso, in divenire. Adorno ha sempre insistito molto sul divenire del pensiero: la dialettica è in divenire, la storia è in divenire, c'è un continuo riaggiustamento della teoria nei confronti della prassi. Semplifico molto per sottolineare l'importanza del lavoro filologico per la comprensione del contenuto filosofico. Questo vale anche per il libro uscito due anni fa da Suhrkamp, *Zur Theorie der musikalische Reproduktion, Teoria della riproduzione musicale*, là dove riproduzione non indica la riproducibilità di Benjamin, ma è un termine usato nella Scuola di Vienna per indicare l'interpretazione o l'esecuzione di un pezzo musicale: in questo testo si vede un Adorno molto interno alla scuola di Schönberg e Berg.

Presto usciranno le ricerche americane sulla radio: Adorno è il primo teorico della popular music, cosa che spesso si dimentica. Si dice: "ma Adorno era mitteleuropeo", tenendo presente solo i testi peggiori sul jazz, dove l'orizzonte pregiudiziale gioca un ruolo fondamentale e trasfigurante rispetto alla precisione di altri testi. Si dice ancora: "di queste cose non si è mai occupato, in fondo Adorno odiava la musica di consumo, il suo paradigma era il periodo che andava da Bach a Beethoven, da Mahler a Schönberg, e da lì in poi comincia l'oscurità del pensiero, la dialettica dell'Illuminismo arriva a dei punti critici e quindi non c'è più spazio e tutta l'industria culturale è connotata negativamente"; in realtà è ormai riconosciuto in tutto il mondo anglosassone il fatto che Adorno è uno dei primi teorici della popular music, anche se questa affermazione va presa da un lato seriamente e dall'altro criticamente.

Per ritornare a quanto dicevo all'inizio come premessa, è necessaria soprattutto in Italia una normalizzazione del rapporto con Adorno, che è stato troppo caratterizzato negli anni '60-'70 da una visione per cui o si era del tutto contro o del tutto a favore. Bisogna normalizzare se si vuol concretamente cogliere i potenziali del pensiero di Adorno rispetto al presente.

I due grossi libri su questioni estetiche di Adorno sono la *Teoria Estetica* e la *Filosofia della musica moderna*. La *Filosofia della musica moderna* è stato scritto in due tempi: la parte su Schönberg è stata scritta durante la prima fase dell'emigrazione, subito dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale, la parte su Stravinskij è stata scritta dopo la fine della guerra, poco prima del rientro in Europa e per ultima è

stata scritta l'introduzione. Si tratta di un libro caratterizzato dall'esperienza dell'emigrazione e dalla collaborazione con M. Horkheimer nella stesura della *Dialettica dell'Illuminismo*; nella prefazione Adorno definisce il libro un excursus alla *Dialettica dell'Illuminismo*, in realtà si può dire che queste due opere si alimentano a vicenda; del resto la *Filosofia della musica moderna* non è un'opera così unitaria come sembra, perché Adorno inizialmente voleva scrivere un libro su Schönberg e la filosofia, ma non pensava affatto a Stravinskij. La *Filosofia della musica moderna* viene pubblicato subito dopo la *Dialettica dell'Illuminismo*; poi Adorno rientra in Europa, dove gradualmente gli si apre l'orizzonte degli anni '50 e '60, caratterizzato a livello filosofico da Heidegger, Arendt, Gadamer. A livello estetico e musicale il fattore più importante che entra in gioco, proprio nel momento in cui Adorno riprende le lezioni a Francoforte ed è tutto impegnato nella ricostruzione dell'Istituto per le Ricerche Sociali, è la chiamata a Darmstadt per i corsi estivi per la nuova musica: nel '50 tiene solo una conferenza, ma nel '51 viene chiamato a sostituire Schönberg, ammalatosi gravemente nella tarda primavera. Comincia così la dialettica, caratterizzata inizialmente da forti tensioni, con i giovani compositori: nella classe di Adorno ci sono Stockhausen, Schnebel, Nono, Maderna.

Un elemento molto importante si trova nelle *Note per la letteratura* (due voll., quattro parti) che corrispondono al periodo che intercorre tra la *Filosofia della musica moderna* – anche se andrebbe tradotto “nuova musica” – e la *Teoria Estetica*; nelle *Note* è testimoniato lo studio di autori già noti ad Adorno e di altri autori incontrati ex novo: il più importante di questi è Samuel Beckett, conosciuto a Parigi (si ricordi che la *Dialettica Negativa* esce per le edizioni del Collège de France). Adorno sarà spesso invitato a Parigi, dove ha anche molti amici, tra cui R. Leibowitz, direttore, compositore, docente a Darmstadt e a Parigi, autore di importanti libri su Schönberg, Webern, Berg, e sulla tecnica dodecafonica. I diari documentano l'amicizia con Beckett: si incontrano, discutono, litigano, si entusiasmano in lunghe discussioni notturne; elementi di questi scambi convergeranno nelle *Note* e poi nella *Dialettica Negativa*.

Per la formazione ricevuta, l'esperienza estetica è sempre stata fondamentale per Adorno, forse ancor più importante di quella politica; è paradigmatico il fatto che quando P. Szondi lo invita a Berlino tra il '68-'69, Adorno, nell'occhio del ciclone perché contestato dagli studenti, accoglie l'invito per andare a parlare del classicismo nell'*Ifigenia* di Goethe. Questo episodio è sintomatico del fatto che per Adorno il concetto di esperienza è fortemente legato all'esperienza estetica, soprattutto quella del suonare e dell'eseguire musica, ma anche quella del leggere poesia a voce alta. Dopo diversi anni di lavoro filologico sui testi adorniani, credo che si possa dire che questa presenza sia nascosta dietro ogni frase teorica di Adorno. Quando Adorno scrive: “la fortuna delle opere, la loro ricezione come aspetto della loro propria storia, ha luogo fra il non lasciarsi capire e il voler essere capito: questa tensione è il clima dell'arte” (*Teoria Estetica*, PBE, p. 505), induce a dire: “ecco, è il classico Adorno”: si tratta di una di quelle frasi che fanno pensare alla critica superiore, al fatto che Adorno ha letto Hegel e Kant, al fatto che si è ancora fermi ad una estetica tradizionale, pensata concettualmente e calata dall'alto sulle opere d'arte. In realtà dietro questa frase, e dietro frasi come questa, ci sono sempre in Adorno associazioni rispetto ad esperienze estetiche fatte o attraverso la lettura o attraverso il suonare, eseguire e leggere partiture e vedere quadri.

Dunque Adorno, dal punto di vista musicale, continua ad essere docente a Darmstadt e in estate, ogni anno, incontra i giovani compositori e i colleghi di ritorno dall'America, componenti della scuola di Schönberg, come il violinista Kolisch il pianista Steuermann; si ricrea un po' l'atmosfera viennese, quella del '25, ma Adorno vive anche una situazione estremamente tesa, dovuta ad almeno due motivi:

1. sta emergendo una nuova generazione di trentenni che vuole far piazza pulita col passato, non perché voglia azzerare tutto, ma perché vuole conoscere quella cultura musicale del proprio paese, cultura di cui non aveva potuto fruire a causa della guerra;
2. rapporto con i media: bisogna trovare nuovi modi di scrivere, suonare e comunicare la musica rispetto a quelli precedenti, perché segnati dalla dittatura.

Questa esperienza e quella fatta con i media inducono Adorno a ridefinire la sua posizione, rispetto a quanto aveva scritto nella *Filosofia della nuova musica*, in alcuni nuovi saggi:

Sull'attuale rapporto tra filosofia e musica, 1953

Musica, linguaggio e loro rapporto nella composizione d'oggi, 1956

Musica e tecnica, 1958

Su alcune relazioni tra musica e pittura, 1965

I saggi del '58 e del '65 saranno pubblicati da Einaudi, insieme ad altri testi adorniani, nella raccolta *Immagini dialettiche*, curata da Borio e Garda.

Il saggio *Invecchiamento della nuova musica* (pubblicato in *Dissonanze*), scritto e pubblicato nel 1954, è il testo più critico e polemico nei confronti della musica seriale e aleatoria. In seguito scriverà *La funzione del contrappunto nella nuova musica* nel 1955, *Criteri della nuova musica* nel 1957, *Vers une musique informelle* nel 1961, *Il problema della forma nella nuova musica* nel 1965, *La funzione del timbro in musica* nel 1966: sono tutte lezioni tenute a Darmstadt, poi pubblicate.

Tutti questi saggi sono importantissimi per capire la transizione dalla *Filosofia della nuova musica* alla *Teoria Estetica*. Carl Dahlhaus, durante il primo Convegno Internazionale Francofortese per l'ottantesimo anniversario di Adorno, aveva affermato nel suo intervento che la *Teoria Estetica* è in realtà in gran parte una filosofia della musica latente. Si tratta di una opinione condivisibile perché i contenuti dei saggi maturati a Darmstadt diventano poi, una volta trasformati, dei capitoli della *Teoria Estetica*: la concettualità che lì si forma, che comincia a formarsi dall'articolo del '53, è una concettualità che poi porterà alla *Teoria Estetica*, là dove però la *Teoria Estetica* dà il quadro più ampio e più articolato. Io credo che questo sia stato uno dei motivi essenziali per cui Adorno ha quasi totalmente espunto l'aspetto dell'esperienza e della prassi: infatti avete pochi riferimenti all'esperienza, anche se ne avete comunque abbastanza rispetto a certe estetiche, che circolano, che sono totalmente astratte e totalmente legate al pensiero metafisico, legate all'idea per cui l'estetica, in un periodo di crisi dei sistemi, è diventata asilo della metafisica nella misura in cui in estetica uno si può permettere tutto quello che non si può più permettere nella filosofia teoretica dopo la svolta linguistica. Questo non succede in virtù del fatto che, se noi riusciamo - lavorando sulle *Note per la letteratura* e questi saggi musicali - a fare il ponte tra la *Filosofia della nuova musica* e la *Teoria Estetica*, capiremmo molto di più della *Teoria Estetica*.

C'è un indizio importante che si trova all'inizio dell'articolo sui rapporti tra filosofia e musica: un'autocritica della *Filosofia della nuova musica*, in cui Adorno afferma che la sua critica era giusta, ma era formulata in maniera ancora troppo teorica e che avrebbe dovuto studiare di più le opere per formularla meglio. Dietro questo narcisismo si nasconde in realtà una ridefinizione/revisione. Cosa c'era che non andava? Nel mondo musicale l'opera aveva avuto un impatto pazzesco, ma Adorno aveva letto sulla tipologia della ricezione che molte cose, che aveva formulato, erano state dette in modo inadeguato. Voi sapete che la lettura più corrente dell'opera sottolinea l'hegelianità o il marxismo di Adorno, per cui uno, Stravinskij, è un reazionario e l'altro, Schönberg, è un progressista; del resto anche una lettura interna riproduce questo schema. In realtà Adorno ci avverte nelle prime righe di questa inadeguatezza, ma non lo fa in modo chiaro, e non lo fa perché scrive il libro nel periodo dell'emigrazione, quando fra Los Angeles e San Francisco sono stipati una serie di compositori europei che si fanno concorrenza e dei quali il vincitore è Stravinskij, perché è il vero apolide, colui che meglio si adatta alla nuova situazione e riesce ad avere un impatto sull'opinione pubblica molto maggiore. I componenti della scuola di Vienna si trovano in una posizione di difesa: questo è un libro di difesa e di autodifesa, un documento di resistenza.

Allora Adorno si accorge di questo primato della teoria sulla prassi proprio nel campo musicale ed estetico, in cui lui non avrebbe mai voluto ci fosse. Nel saggio del '53 Adorno afferma che i rapporti tra filosofia e musica sono molto più complessi: egli sostiene che nella *Filosofia della nuova musica* ha argomentato troppo poco perché, pur avendo riconosciuto certe tendenze, le ha descritte inadeguatamente avendo lavorato troppo poco sulla musica, in certi casi senza conoscere alcune opere come *Il sopravvissuto di Varsavia* e il *Mosè e Aronne* di Schönberg. Queste opere sono importanti perché nella *Filosofia della musica moderna* lui teorizza una cosa, che deriva da M. Weber, cioè che il processo della musica occidentale tende ad una progressiva razionalizzazione e tutto questo punta all'opera integrale, ad una razionalizzazione di tutte le dimensioni del comporre, creando delle unità superiori in cui tutto quello che è scritto sulla partitura si lascia spiegare in termini razionali. In realtà questo era già stato visto da Adorno in Beethoven, nelle cui opere già c'è anche se in misura diversa. Tutte le figure dialettiche individuate da Adorno (soggetto-oggetto, spazio-tempo, ecc.) sono rintracciabili nell'analisi dei due compositori e, pur con le dovute differenze, li fanno diventare paradigmatici per tutto il '900 - diversamente da come sono stati tradizionalmente interpretati, per cui Schönberg rappresenterebbe l'elemento soggettivo e Stravinskij quello oggettivo - ; ancora oggi chi studia la musica novecentesca, difficilmente potrà uscire dall'idea che Schönberg e Stravinskij siano i padri del '900: dalla fusione del loro pensiero nasce l'avanguardia seriale degli anni '50.

L'altro punto del saggio del '53 è che, per la prima volta, emergono delle categorie che verranno tematizzate negli anni '50-'60 e diventeranno portanti nella *Teoria Estetica*:

- senso, *Sinn*
- enigma
- comprendere, *verstehen*
- linguaggio

«Compito di una filosofia dell'arte non è tanto eliminare con le sue spiegazioni il momento dell'incomprensibile, come la speculazione ha quasi immancabilmente fatto, è invece capire l'incomprensibilità stessa» (*Teoria Estetica*, PBE, p. 516).

Alla fine della *Teoria Estetica* c'è la proto-introduzione, un'introduzione che poi Adorno non ha utilizzato ed è stata aggiunta alla fine dell'opera con la pubblicazione; si tratta di pagine scritte nel '68 perché chiari sono i riferimenti alla teoria dell'arte e alla prassi politica. Alla fine di questo testo Adorno riprende un'immagine dal primo movimento della sonata *Les Adieux* di Beethoven ed è l'immagine dei cavalli che si allontanano, ma su questo non avrò più tempo di parlare oggi...

Senso ed esperienza: altre categorie cominciano ad entrare in secondo piano, come l'espressione, il soggetto (almeno nel senso della koinè espressionista); tutti gli elementi datati pian piano spariranno e questa problematica del senso e del capire l'insensatezza o il non-comprensibile diventerà fondamentale: infatti la parte centrale della *Teoria Estetica* è dedicata alla crisi del senso. Ma se a tutti è chiaro cosa vuol dire crisi del senso nella letteratura di Beckett, Kafka, Joyce, Celan, è più difficile formularlo in termini musicali perché c'è il problema della tecnica: spesso la mancata comprensione dipende da una mancata comprensione della tecnica.

L'opera musicale della tonalità è fundamentalmente un'opera organica, cioè all'interno di essa vigono dei rapporti simili a quelli presenti nel linguaggio parlato: è strutturata con frasi principali e secondarie, ha un inizio, uno sviluppo e una fine, ha un tema principale di cui si parla, sul quale intervengono temi secondari, quali provocazioni, per consentire al tema principale di procedere. Questo è il senso musicale della tonalità: è un paradigma linguistico formidabile che vige per un paio di secoli ed è la grammatica e la sintassi della musica. Questo paradigma entra gradualmente in crisi e Adorno vede, in un passaggio essenziale e immortale della *Filosofia della nuova musica*, la relativizzazione del successivo nel rapporto tra tempo e spazio in musica: questo è stato fatto da Debussy e Stravinskij, non è stato fatto da Schönberg. Stravinskij è dunque parte dell'avanguardia, non è la reazione, come in genere si pensa (si veda in proposito il saggio del '62 su Stravinskij, in cui Adorno dà una mano ai suoi critici e alle loro obiezioni, poco plausibili, diventando critico di se stesso).

Relazione di M. Garda

Adorno soprattutto in ambito musicologico non ha avuto una buona stampa in Italia, ma in maniera assai sorprendente sta avendo un'ottima stampa oggi negli Stati Uniti, dove c'è una fervidissima ricezione di Adorno proprio nell'ambito della musicologia. Questo fervore ci sorprende tanto più che Adorno viene messo a confronto con tematiche che noi sempre abbiamo tenuto separate, che sono quelle del post-strutturalismo, del decostruzionismo e del culturalismo.

Adorno viene chiamato in soccorso dai musicologi per sottrarsi all'oppressione del puramente musicale, per riportare la musica nel contesto più ampio della cultura e allontanarla così dal campo delle scienze esatte. Questo per noi è doppiamente curioso perché il problema da noi è esattamente l'opposto, in quanto ci sembrava di dover correre ai ripari e di dover portare la musica di Adorno nell'ambito puramente musicale e sottrarla a quello del movimento filosofico.

Il tema che propongo oggi è particolare: come misurare l'attualità di Adorno nell'ambito del dibattito dell'opera d'arte musicale.

La musica infatti è il mezzo artistico che ha posto più problemi nella definizione dell'opera d'arte e che quindi ha aperto prospettive a tutto il ripensamento del concetto di opera d'arte nell'estetica moderna; soprattutto è importante mettere a confronto Adorno con quelle prospettive che si contendono il campo nell'ambito dell'ontologia dell'opera d'arte: da una parte la prospettiva fenomenologico-ermeneutica di Roman Ingarden, il padre di tutta la teoria della ricezione musicale e dall'altra parte l'estetica analitica. Di solito nelle discussioni su questo argomento Adorno non viene mai tirato in ballo perché sembra muoversi in un orizzonte totalmente altro; in realtà vedremo, leggendo alcune citazioni dalla *Teoria Estetica*, i problemi relativi alla dissoluzione del concetto di opera e di senso; e poi c'è un altro motivo

per cui il tema dell'opera d'arte è un tema molto esposto, e cioè, nelle arti figurative certo, e nella musica in maniera radicale, sono stati condotti esperimenti che sembrano aver messo in crisi il concetto di opera d'arte. Quindi i capitoli sulla teoria dell'opera d'arte vanno interpretati in vista della possibilità di elaborare un concetto generale di opera d'arte che tenga sullo sfondo un orizzonte dell'opera musicale valido per la modernità: si tratta di chiedersi se questo progetto è messo totalmente in crisi dalla musica d'avanguardia europea e dalla musica sperimentale americana, oppure se questi esperimenti non sono stati altro che un "saggiare i confini per conoscere il centro".

Io vorrei mettere a confronto Adorno con queste posizioni e vedere che cosa ci dice, se possiamo continuare a leggerlo.

Perché l'opera d'arte musicale è problematica? Innanzi tutto l'opera d'arte musicale ha uno statuto molto tardo rispetto alle altre arti perché ha un carattere di impermanenza: infatti nel momento stesso in cui l'opera d'arte musicale risuona, ecco che scompare. E l'opera d'arte dov'è? è la partitura? è quella musica che risuona e che ogni volta deve essere reinterpretata? no? L'opera d'arte musicale in sé e per sé pone un problema ontologico praticamente irresolubile ma, come tutti i problemi irresolubili, anche questo è stato molto fecondo perché ha dato vita a moltissime soluzioni.

Il primo a mettere il dito sulla piaga è stato Hegel: la musica produce una dialettica, in quanto produce un suono e, nello stesso momento in cui lo produce, lo nega; Hegel ha orientato questa problematica verso una china molto pericolosa: egli odiava la musica, non perché non gli piacesse come arte, ma perché era impermeabile allo spirito. La musica era per Hegel lontana dallo spirito perché lontana dal linguaggio: egli trovava la musica un'arte un po' infantile perché i grandi geni musicali erano stati tutti molto precoci. Questo secondo lui non era un segno di grande genialità, ma di grande debolezza dell'arte stessa. La musica infatti per Hegel non può creare un mondo come il linguaggio: a differenza delle altre arti, la musica ha sempre bisogno di un soggetto/esecutore che, nell'esecuzione, le dia quella sostanza che essa stessa non possiede, le dia cioè l'essere. La musica ha comunque una sua peculiarità nel sistema di Hegel: l'essenza del medio musicale è data dalla temporalità.

Vedremo che in tutta la discussione sul concetto di opera d'arte torna in ballo la faccenda della temporalità.

La temporalità è stata usata contro l'estetica analitica, contro la sua idea che l'opera d'arte musicale ci sia sempre stata e contro la sua tendenza a sostanzializzarne l'esistenza; ma una delle critiche è stata che, anche dal punto di vista storico, l'opera d'arte musicale è stata qualcosa che è sopravvenuta e, in particolare, l'idea di opera d'arte musicale nella storia dell'estetica si è affermata molto tardi (ne parlano Hegel e Herder). In effetti l'opera d'arte musicale è nata tardi rispetto alle altre opere perché prima la musica era considerata una attività che non lasciava traccia e, se traccia lasciava, questa veniva subito obliata; basti pensare che nel passato non esisteva un repertorio musicale...

Il passaggio dall'idea della musica come una attività, come una produzione incessante che viene subito obliata, all'idea della musica come qualcosa che esiste è stato un passaggio storico.

Su quando sia avvenuto questo passaggio storico c'è da discutere: Goehr, nella sua monografia *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992, Clarendon Press), critica l'estetica analitica perché l'opera d'arte musicale non esiste da sempre, ma è nata intorno all'inizio dell'Ottocento con Beethoven, quando si sono affermate alcune caratteristiche fondamentali dell'opera d'arte musicale, che doveva essere:

- originale
- separabile dal compositore in quanto spartito scritto, stampato e corretto, su cui il compositore non può più intervenire (in precedenza invece nella pratica musicale il compositore era anche l'esecutore)

Qui emerge un altro problema: il ruolo del compositore, quale interprete dello spartito, diventa irrilevante perché, una volta separata l'opera d'arte dal suo compositore, l'intenzione dell'autore non si può più ricostruire e si parla di un'intenzione dell'opera.

Si tratta di un argomento molto scottante in ambito musicale perché la musica è scritta secondo un sistema di notazioni noto e va ogni volta ricostruita, per cui si distingue tra un'intenzione dell'autore e un'intenzione dell'opera. Ma quale sia l'intenzione dell'opera è un problema di difficilissima soluzione, soprattutto se messo a confronto con il problema della fedeltà all'opera. L'esecutore esegue l'opera e deve essere fedele all'opera (lo diceva già Hoffmann): ma a cosa dobbiamo essere fedeli? dobbiamo essere fedeli all'intenzione dell'autore? E mi viene in mente un saggio, molto serio ma anche molto

ironico, intitolato *Compositori morti e interpretazioni moderne*: dobbiamo essere fedeli al compositore perché ormai è morto, quindi noi dobbiamo eseguire le opere come un notaio esegue le volontà del defunto.

Ma allora dobbiamo essere fedeli all'autore o dobbiamo essere fedeli all'opera? ma come possiamo essere fedeli all'opera? cosa ci dice la partitura e dov'è l'opera?

Uno dei problemi fondanti dell'ontologia dell'opera americana di scuola analitica è trovare un sistema convincente per collegare la partitura alle esecuzioni (l'una all'altra) e all'idea dell'opera. Fra le varie proposte la più degna di essere discussa è quella di Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*. Goodman elabora una teoria della notazione musicale (che qui non si può discutere nei particolari per motivi di tempo) secondo la quale la notazione è un sistema che ha una base sicura, per cui è possibile riconoscere la congruenza dell'esecuzione alla partitura; l'opera d'arte non sarebbe altro che la classe di tutte le esecuzioni congruenti con l'opera. Che poi Goodman dica cose che fanno inorridire qualunque musicista...

Al di là di alcune tesi paradossali di Goodman, bisogna invece cercare una teoria che ci consenta di comprendere la notazione musicale senza ritornare sempre al problema della linguisticità o non-linguisticità della musica.

Nonostante ciò la scrittura musicale rimane aperta perché:

1. esistono - come diceva anche Ingarden - delle zone di indeterminazione, che non sono buchi, ma sono quegli aspetti della musica, come la dinamica o il tempo scelto, che non si possono determinare secondo i criteri precisi della notazionalità;
2. esiste il problema del confronto tra i piani diversi dell'opera, cosa che fa un direttore musicale quando ricostruisce la partitura e ne fa un'opera, ponendo in relazione suoni diversi o mettendo in primo piano alcuni aspetti a discapito di altri.

Allora come si fa a determinare l'intenzione dell'opera? Se determino l'intenzione dell'opera chiamo in questione anche il significato dell'opera musicale. Il significato è la struttura dell'opera? Oppure è ciò che i musicologi scoprono attraverso l'analisi musicale?

Torniamo ad Adorno e all'idea che la *Teoria Estetica* sia una teoria basata soprattutto sul modello di musica; qui quando si parla di interpretazione e di analisi, ci si confronta con il problema dell'analisi musicale di tipo tecnico che cerca e smonta qualcosa, per alcuni, per comprendere e capire la musica, mentre altri sono convinti che ciò non basti.

Dov'è allora il senso dell'opera? Lo possiamo estrarre attraverso una tecnica obiettiva?

Ci poniamo così di fronte a due momenti fra loro collegati: non possiamo analizzare la musica senza prima riprodurla (o averla sentita riprodotta), ma per riprodurla dobbiamo prima analizzarla; ci troviamo già esposti a quel pericoloso circolo ermeneutico e al problema dell'interpretazione che Adorno affronta.

Ancora un ultimo punto. Abbiamo parlato dell'opera d'arte musicale che nasce tardi e della temporalità interna della musica.

La temporalità interna della musica comporta un controllo - da parte della musica - del tempo interiore dell'ascoltatore; ma dobbiamo anche pensare quale è l'esposizione delle opere d'arte alla temporalità. Le filosofie di tradizione fenomenologico-ermeneutica pensano che questo elemento di temporalità derivi dal rapporto tra il fruitore e l'opera, e che quindi l'orizzonte dell'opera, incontrandosi e mediandosi con quello del fruitore, comporti una fusione di orizzonti (come pensava Gadamer). L'elemento peculiarmente temporale avviene in questa zona di dialogo interpretativo, tenendo sempre salda - nella prospettiva gadameriana - l'idea che l'opera abbia una sua forza che si impone e si trasmette non solo in virtù della tradizione e della classicità, definita in termini hegeliani come ciò che significa e forma se stesso.

Da una parte dobbiamo chiederci se esiste questa forza del testo - che in Gadamer ha il modello della scrittura -, dobbiamo chiederci se il lavoro dell'interpretazione sia un servizio che si rende a ciò che significa in sé e per sé, come vuole Gadamer; oppure se l'interpretazione non sia piuttosto, come pensa Adorno, un lavoro attraverso il quale l'interpretazione rende cosciente la musica/l'opera musicale di ciò di cui essa stessa non è consapevole. Nel momento in cui Adorno parla della teoria dell'opera, accerchia l'intenzione dell'opera togliendole quella soggettività e quella antropologizzazione che grava nella prospettiva ermeneutica.

L'altro problema molto importante è l'esposizione al tempo. In Adorno c'è tutta una dialettica cifrata proprio con la prospettiva ermeneutica. In più luoghi Adorno sostiene che la vera temporalità delle opere

non è quella che si articola nel rapporto dialogico tra il fruitore e l'opera, ma è l'appartenenza stessa dell'opera al tempo e il fatto che l'opera si dispiega nel tempo; e questo movimento dell'opera nel tempo è salvato soltanto da chi ne coglie il concetto e lo rielabora. L'interpretazione è il lavoro del concetto, ma l'opera è muta e non conosce se stessa, è inconscia. Adorno mette così in evidenza delle aporie del pensiero interpretativo e, soprattutto, permette di uscire dalla croce dell'ontologia dell'arte.

Questo rapporto con la temporalità comporta anche la definizione di contenuto di verità, che non è un contenuto di verità nel senso che dice la verità, ma è un contenuto di verità nel momento in cui l'arte parla al tempo. Questo aspetto è di profonda derivazione baudelairiana: l'arte, perché sia vera, deve partecipare al presente; si tratta di una trasformazione del tema della moda in Baudelaire e di una revisione profonda del concetto di tradizione. La sostanza dell'opera d'arte sta nel suo essere trasmessa di generazione in generazione: la verità dell'arte si sviluppa nel tempo, in accordo o in disaccordo con esso, perciò le opere d'arte sono periture.

Ci troviamo qui di fronte il problema della fine dell'arte o, almeno, della fine delle opere d'arte: nel momento in cui l'opera d'arte non ha più nulla da dire, essa decade ed è morta (Adorno critica la contabilità borghese di coloro che pensano che un'opera d'arte sia viva semplicemente perché l'hanno trasmessa ai figli).

Questo aspetto di relazione profonda con la temporalità, evidenziato da Adorno, costituisce un argomento forte di discussione con chi vuole fare tabula rasa dell'intenzione dell'opera. Ma qui il significato non c'è e non è mai scritto in modo definitivo: a tutti è noto il meccanismo inesorabile della negazione determinata. L'opera d'arte cerca l'unità, ma questa unità non si dà mai perché ciascuna categoria dell'opera viene enunciata e smentita; sembra che si mantenga l'impianto categoriale classico dell'opera d'arte, ma in realtà lo si disinnesca, lo si desostanzializza attraverso il meccanismo della negazione determinata.

Il problema della temporalità ci pone in una prospettiva nuova nel dibattito sull'ontologia dell'arte, dall'altra parte ci apre un mare di problemi, perché l'opera d'arte musicale è una forma d'arte pensabile solo all'interno di una storia dell'arte che si inquadra in una filosofia della storia. Allora penso a un libro come quello di Danto, *L'arte contemporanea e il territorio della storia*, in cui si sostiene l'idea per cui l'arte contemporanea ha avuto una storia: in questa storia ciascun momento ha il suo posto, proprio come pensa Adorno; del resto nessuno fa arte così per fare, ma si immette in un meccanismo e, solo inserendosi in questo meccanismo, può creare arte. Tuttavia arriverà un punto in cui questa storia si compirà? Qui di nuovo Hegel ritorna e il meccanismo di Danto (che è un meccanismo hegeliano) rimette in questione l'idea hegeliana della fine della storia, riprendendo l'idea della fine dell'arte come un elemento liberatorio: la storia dell'arte ha avuto un inizio e una fine e, dopo, finalmente, l'arte fa quel che vuole.

Emerge qui il problema della disartizzazione dell'arte, che anche Adorno ha affrontato. La disartizzazione dell'arte è il fatto che l'arte compia delle produzioni che sembrano darsi come arte, ma non sembrano essere arte, perché il nostro concetto di arte non le comprende (si pensi alle buche di Holdenburg). La disartizzazione dell'arte dunque si configura come la negazione di un concetto astratto e oppressivo di arte che si cala sulla realtà e la vuole imbrigliare: le opere d'arte sono invece un "saggiare i confini". Anche in questo modo non è tuttavia risolto il problema della fine dell'arte.

Le opere d'arte divengono, chi trae il concetto all'arte "muta e cieca" è l'interpretazione (intesa anche come interpretazione esecutiva).

Adorno sostiene l'idea che il compito della critica è distinguere nelle opere il contenuto di verità da quello di falsità (idea che negli anni settanta ha prodotto una crisi di rigetto verso l'estetica adorniana, soprattutto in ambito musicologico).

Adorno, inoltre, sostiene che interpretazione e la critica devono tramutarsi in filosofia. Nei *Frammenti su Beethoven* traspare la quasi cancellazione dei confini tra musica e filosofia (non sappiamo se è la musica che diventa filosofia o la filosofia che diventa musica) in un modo che, invece, non troviamo nei testi pubblicati.

Egli, però, traccia un ruolo dell'estetica che vale la pena di riprendere ancora oggi, con indicazioni, presenti ad esempio nella *Teoria Estetica* (1970), valide anche per ambiti disciplinari "esclusivi" (nel senso di escludenti perché legati ad un preciso sapere tecnico) – come ad esempio la musicologia – che hanno bisogno di essere riportati nell'ambito della cultura.

DIBATTITO

1. DOMANDA

Nel pensiero di Adorno compare il problema del *tramandare* non essoterico? Prescindendo dall'esoterismo è possibile avere una visione completa dell'opera d'arte? Come è possibile tramandare quello che non compare nello spartito? Adorno si emancipa dall'impianto storiografico hegeliano? (viene sollevato il problema dell'emancipazione da certe categorie interpretative in funzione della prassi esecutiva).

RISPOSTA (Garda)

Rispetto al problema della tradizione Adorno sfugge al circolo della precomprensione. La sua immagine è l'immagine di una musica "vissuta" in un momento di comunanza e di vicinanza con un certo repertorio, che noi oggi non abbiamo. Noi non conosciamo la musica attraverso questa vicinanza e questo tramandare. Questa è la frattura che distingue noi da Adorno; per Adorno l'ascoltatore migliore non è l'ascoltatore esperto, non è un tecnico della materia, ma è colui per cui la musica ascoltata è una sorta di "lingua madre", familiare.

Però Adorno non tematizza il problema della tradizione, che considera un'imposizione, la forza del passato che grava sul presente. In molti passi egli critica l'idea che in qualche modo si debba mantenere un repertorio; nel momento in cui un repertorio c'è, questo ha fatto scempio del significato dell'arte. Quando l'opera si trasforma in repertorio muore.

INTERVENTO (Cortella)

Su questo punto, sul tema della tradizione, Adorno appare anti-gadameriano a differenza di altri punti dove lo è.

RIPRESA (Garda)

Il tramandare, nel contesto della tradizione occidentale, per Adorno è un processo di falsificazione che ha a che fare con il principio dell'economia borghese di custodire qualcosa che possieda un significato eterno. Comprendere l'opera d'arte non è prenderne possesso interiore, incamerare. Il momento della comprensione è sempre connesso anche ad un momento di incomprensione e di scacco (categoria dell'*enigma*).

INTERVENTO (Goldoni)

Il problema della continuità della tradizione in Gadamer non è, però, così univoco. Se andiamo a vedere gli scritti successivi a *Verità e metodo*, i testi eminenti in cui parla dell'opera d'arte ci colgono di sorpresa, perché egli sembra più vicino allo spirito della rottura che non a quello della continuità... se la continuità è sempre ricostruita, che continuità è?

2. DOMANDA (Goldoni)

Il tema dell' "essere sempre al passo con la storia" riferito dalla prof.ssa Garda, può essere riportato all'idea in Adorno che ci sia *una* storia con cui essere al passo, *una* direzione storica?

RISPOSTA (Borio)

Certi passaggi in Adorno presentano problemi ermeneutici, nel senso che c'è sempre la possibilità di sottolinearne l'elemento hegeliano e quindi di avere una lettura che guarda all'indietro, ma c'è anche un altro tipo di lettura praticata da Wellmer e definita da lui *stereoscopica* aperta al dopo, tesa a cercare cosa possano significare certe argomentazioni dopo la morte di Adorno, nella situazione che si è presentata in seguito.

C'è innegabilmente un processo di graduale allontanamento dagli elementi hegeliani nel percorso che va dalla *Filosofia della nuova musica* (1949) alla *Teoria estetica* (1970), basti pensare al concetto di *progresso*. Nella prefazione alla *Filosofia...* questo concetto è definito l'unico che non si sottopone al processo dialettico (perché non ci si può sottrarre ad esso), invece nella *Teoria...*, pur essendo presente, acquista un ruolo secondario. Sempre nella *Teoria...* (capitolo: *La storia dell'arte non è omogenea*) si esprime la difficoltà nel dare giudizi sul progresso nella storia dell'arte e si sottolinea che questa non è omogenea. Alcuni hanno letto questi passaggi ancora in termini hegeliani, certamente Adorno non è un post-strutturalista, ma il problema resta aperto. Egli continua affermando che si formano serie artistiche successivo-continue che poi, spesso sotto la pressione sociale (che può essere anche una pressione all'adattamento) si interrompono. La continuità del genere artistico richiede condizioni sociali relativamente costanti. Adorno parla di interruzione della storia... Questa affermazione nella *Filosofia ...*

non compare né potrebbe comparire, qui c'è l'idea di un flusso continuo della storia, di una storia della musica unitaria. Il concetto di storia in seguito si è indebolito.

Il discorso sulla temporalità si collega a questo. La temporalità dell'opera musicale è vista come il dispiegarsi della verità dell'opera nel corso della storia, ma le opere non vivono in eterno, possono perire.

Ma c'è un altro senso della temporalità delle opere d'arte legata alla loro *polistratificazione*: in un'opera vi sono degli strati estetico-filosofici diversi, di essi a volte se ne vedono alcuni, talvolta altri.

INTERVENTO (Cortella)

Forse è opportuna una precisazione sul concetto di progresso in Adorno e sulla sua tesi secondo cui non è possibile sottrarsi ad esso. Quando Adorno parla di progresso ha alle spalle l'immagine benjaminiana dell'angelo che non può arrestare il progresso, ma questo è inteso come catastrofe. L'impossibilità di sottrarci al progresso è l'impossibilità di sottrarci a questa macchina infernale in cui siamo collocati che è progressiva ma al tempo stesso distruttrice. Non è un'idea di progresso che si coniuga con quella hegeliana, cioè con l'idea del farsi progressivo di un senso che alla fine è compiuto, ma è piuttosto l'idea del farsi progressivo di una macchina insensata che distrugge ogni senso (come emerge nella *Dialettica dell'Illuminismo* - 1947). La storia quanto più progredisce tanto più si imbarbarisce.

INTERVENTO (Goldoni)

Ma è sempre un'idea univoca di storia.

INTERVENTO (Cortella)

E' un'idea nichilistica della storia, non siamo in grado di ricostruirne il senso perché il senso è distruttivo.

3. DOMANDA (Mora)

Sul rapporto tra l'opera d'arte musicale e la temporalità. Da una parte l'opera d'arte musicale parla al tempo interiore, lo determina, relativizza la successione. Dall'altra, è soggetta al tempo, può non parlare più, non essere più enigma...La musica come opera d'arte non è pensata come cosa, così come la temporalità, che posso usare quando ne ho bisogno, e la uso in una determinata costellazione sociale? L'uso che facciamo della musica nel contemporaneo ha una funzione diversa da quella che svolgeva in altri periodi? C'è questa contraddizione nella musica e tutto ciò non nega nessun valore alla potenza e alla forza espressiva di questo linguaggio? Ma se è così, la posizione di Adorno rispetto allo scegliere la musica e non la pittura (si veda per esempio il giudizio sprezzante di Adorno verso Georg Simmel - che non ha scritto nulla sulla musica e moltissimo sulla pittura - definito "incapace di creare scuole") è anch'essa una posizione contraddittoria? Se Adorno si mette in continuo dialogo con la musica non è forse perché vuole sfuggire al dominio e all'egemonia del vedere e propone un fonocentrismo, come direbbe Derrida?

RISPOSTA (Garda)

In Adorno c'è l'idea del bello come qualcosa che ci viene incontro, che si presenta inaspettatamente, in accordo coi tempi e come frutto secondario di altre ricerche. Descrivendo l'intensità o la bellezza egli utilizza metafore musicali e fa vedere che in un certo momento della partitura quella nota è giusta, un'altra non avrebbe la stessa appropriatezza. Non c'è in Adorno reificazione della musica o della temporalità, perché noi non possiamo conoscerne il cammino, non sappiamo il nuovo, è un evento che muta la storia, la apre. Questa dimensione dell'apertura corregge, nel pensiero di Adorno, una connotazione che ha anche caratteri hegeliani.

Sull'uso della musica. La musica ha un momento di verità in cui è in accordo col tempo oppure si fa essa stessa segnare dal tempo ed è viva, mentre ha dei momenti in cui assume anche altre funzioni e viene usata.

RISPOSTA (Borio)

Sul fatto che solo in casi eccezionali Adorno abbia scritto sulle arti figurative. E' un fatto legato alla dimensione biografica. La musica ha il concetto ma non i mezzi per esprimerlo, è per questo che si rinvia alla filosofia.

4. DOMANDA (Dreon)

Sulla relazione tra Adorno e la tradizione fenomenologico-ermeneutica. Si è detto che in quest'ultima mancherebbe l'aspetto del farsi e del morire dell'opera d'arte per il primato attribuito alla forza dell'opera

d'arte in sé. Non sembra però che le cose stiano così, basterebbe pensare all'insistenza di Gadamer, nello stesso *Verità e metodo*, sulla nozione di *Erfahrung* (esperienza)...

RISPOSTA (Garda)

Certo. Anche soltanto il concetto di applicazione smentisce questo...ma si trattava di mettere a confronto in pochissimo tempo prospettive diverse.

5. DOMANDA (Dreon).

Sulla crisi del senso. La tradizione fenomenologico-ermeneutica ha dato in ambito estetico dei grossi frutti. Per esempio attraverso Merleau-Ponty e la sua nozione di espressione. Oppure con Wolfgang Iser, che nel suo saggio *L'atto della lettura* (1976) mostra di andare oltre la crisi del senso perché si fanno i conti con una concezione reificante del senso (non dobbiamo pensare che esso sia ciò che sta dietro l'opera d'arte o nell'intenzione dell'autore oppure del fruitore). L'accento sull'esperienza non viene posto per complicare il problema della ricezione, quanto per mostrare che è nell'esperienza che si costituisce il senso.

Adorno è così assimilabile ad Arthur Danto per cui, se la teleologia non funziona più, ce ne liberiamo e siamo finalmente liberi, oppure alla teleologia siamo ancora legati?

RISPOSTA (Borio)

Su Iser. Quando l'ho letto la prima volta percepivo dei momenti di vicinanza con Adorno. Per esempio per quanto riguarda la funzione della negatività e per l'attività dell'ascoltatore e del lettore. Poi mi ha colpito l'affermazione che lei ha fatto: "è nell'esperienza che si costituisce il senso", Adorno l'avrebbe accettata? Per qualche aspetto si potrebbe dire di sì, ma per altri il senso è depositato nell'opera. Il "nesso di senso" è un'espressione che è maturata all'interno della musica, la quale è un'arte che parla attraverso il modo in cui è strutturata internamente. Importanza non tanto della retorica quanto della sintassi...

INTERVENTO (Garda)

In Adorno resta molto importante il problema della struttura e del fatto che gli elementi siano collegati secondo una logica di tipo interno. Logica analizzabile, per cui si può "render conto di...".

6. DOMANDA (Dreon)

Sulla premessa che l'opera d'arte abbia una natura problematica particolarmente in ambito musicale. Quest'approccio non subisce l'assunto per cui *innanzi tutto* ci si deve chiedere che cos'è l'opera d'arte? È solo in base al primato di questa domanda che la musica diventa problematica. Altrimenti non lo è.

RISPOSTA (Garda)

Certo. Tanto che la teoria della ricezione si è sviluppata prima in ambito letterario che musicale. Del problema della ricezione è stata una fatica parlarne in ambito musicale. La musica di fatto non è diversa dagli altri linguaggi artistici, questo lo sostiene anche Adorno, il quale afferma che le stesse opere scritte in parole hanno un carattere linguistico che non si riduce all'elemento della lingua.

7. DOMANDA

Sulla metafora relativa all'opera d'arte musicale che nasce, vive, muore. Adorno sembra pensare ad essa come ad un essere umano. L'opera d'arte musicale è più legata al trascorrere del tempo di quanto non lo siano altre forme artistiche, in questo è simile all'uomo che non può essere pensato al di fuori della temporalità. Ciò darebbe ragione della preferenza di Adorno per l'opera musicale?

RISPOSTA (Borio)

Sì. La situazione antropomorfa dell'opera d'arte, il suo essere intesa come organismo, cioè relazione tra le parti ed il tutto, è attestata, ma è una visione che entra in crisi e su questa non-organicità si muove tutta la speculazione di Adorno sulla musica. Qui Adorno va contro la scuola di Vienna. C'è una *temporalità intrinsecamente musicale*, e ciò significa che la direzionalità del tempo, nella musica, non è determinata solo dallo scorrere. Le parti sono collegate tra loro in modo funzionale, c'è un dopo qualitativo non solo quantitativo. Non c'è un rapporto organico tra la lunghezza temporale delle varie sezioni di un brano e il modo in cui sono costruite e si susseguono. Contano tre elementi: quanto sono lunghe le parti, come sono costruite e come si susseguono.

8. DOMANDA

Sul tema del rapporto tra Adorno e l'avanguardia. E' plausibile un'interpretazione della storia della musica che cessa quando Adorno cessa di occuparsene?

RISPOSTA (Borio)

E' facile e diffusa una lettura di Adorno "oltre l'avanguardia". C'è stato un periodo in cui le condizioni erano favorevoli alla sperimentazione, poi la sperimentazione si è esaurita. Oggi non si sa cosa sia il post-avanguardismo, che si definisce solo in negativo. La mia idea è che il filone dello sperimentale non tanto si interrompe quanto inizia a confluire nella tradizione. Momenti di nuovo coesistono con momenti di "restaurazione", in cui si prende un pezzo di musica immaginario o reale e si comincia a restaurarlo come si farebbe con un palazzo antico.

Per quanto riguarda la tematica della fine delle arti, nel saggio *Appunti tra musica e pittura* e nel saggio *L'arte e le arti in Parva aestetica*, essa comincia ad essere ridefinita da Adorno nei termini di intersezione tra le arti, nello scambio tra le arti di concezioni e materiali. Emerge l'idea di un materiale generale delle arti, tutte le arti convergono perché diventano scrittura, atto scritturale.

9. DOMANDA

L'interpretazione come lavoro sull'opera d'arte "muto e incoscia". Muto e inconscio sono considerati allo stesso modo? Lavorare sull'inconsapevolezza è il momento ideologico dell'estetica adorniana. Se, poi, la strategia adorniana è andare a lavorare su ciò che è rimasto muto, vi sono altre tradizioni che accettano questo mutismo dell'opera come lato positivo...

RISPOSTA (Garda)

L'estetica deve liberare i concetti dalla loro esteriorità alla sostanza obiettiva dell'opera e portarli all'interno di essa. L'estetica deve innalzare alla coscienza l'interazione di universale e particolare che nelle opere d'arte avviene inconsciamente... (sintesi dal testo di M. Garda, *L'opera d'arte come monade e l'analisi immanente*). Il movimento dialettico è il seguente: le opere significano qualcosa senza che ciò sia stato formulato né dal soggetto, né scritto a chiare lettere dall'opera stessa, ma esse hanno bisogno di un medium esterno, l'estetica, che colga il concetto e lo riporti in esse. Quindi la vera critica è una critica che si fa filosofia.

Sul mutismo dell'opera. L'interpretazione lavora su qualcosa di muto, ma senza dare mai una voce definitiva. Infatti Adorno critica l'idea dell'impadronirsi del significato dell'opera d'arte, del prenderlo come possesso. Non si tratta di definire il significato dell'opera, ma di riconoscere quel movimento che è articolato dall'opera d'arte senza che tuttavia essa lo possa pronunciare.

Protocollo redatto da Armida Muz e Anna Tamai
Il testo non è stato rivisto dagli autori