

Nonostante Theodor W. Adorno sia autore oramai divenuto "classico", riferimento ineludibile per ricerche di natura filosofica, sociologica o estetica, e nonostante ci si potrebbe considerare quasi assuefatti alla sua originale "teoresi di rottura", affrontare i testi adorniani suscita, ancora oggi, fascino, disorientamento ed estremo interesse.

Adorno, nella sua multiforme attitudine critica, si è soffermato su molti e diversi aspetti della società tardo-capitalistica, producendo analisi imprescindibili: dalle diagnosi sulla crisi della società borghese e sulle degenerazioni della società capitalistica post-industriale all'analisi delle perverse connessioni tra sviluppo economico sempre più pervasivo e produzioni culturali, dalla teorizzazione (con Max Horkheimer) dell'"industria culturale" alle pregnanti e controverse indagini di natura estetologica e musicologica. Ma, a fronte di questa estrema diversificazione interna, la riflessione adorniana nasce, innanzitutto, come riflessione musicologica. Nel 1922, quando venne costituito a Francoforte sul Meno l'"Institut für Sozialforschung", al suo interno mentre Max Horkheimer ed Herbert Marcuse si occupavano di Filosofia, Henryk Grossmann di Economia e Leo Löwenthal di Letteratura, Adorno si interessava di Musica. Possiamo, dunque, sostenere che la riflessione adorniana ha da sempre e da subito investito temi e questioni relative alla musica e ai suoi intrecci con la storia e con la società.

Fin dall'inizio si rese manifesta la carica innovativa e dirompevole dell'approccio teorico di Adorno. Fu «enorme l'impatto di un'analisi della musica che si fondava sui materiali e impostava la critica in una prospettiva sociale e filosofica, del tutto inedita [...], anche per la netta prevalenza tra i critici dell'eredità del pensiero crociano»¹. Le tesi di Adorno scossero il panorama teorico italiano alla fine degli anni Cinquanta, esattamente nel 1958, anno di pubblicazione dell'edizione italiana di *Philosophie der Neue Musik*. Da quel momento anche i nostri musicologi e filosofi della musica non poterono più fare a meno di confrontarsi con le ricerche adorniane, manifestando ora piena sintonia ora profonda idiosincrasia.

Negli ultimi cinquant'anni si sono susseguiti innumerevoli studi sull'estetica adorniana e, più in particolare, sulla sua filosofia della musica, tracciando una lunga tradizione critico-interpretativa, i cui risultati, però, non sempre hanno colto fino in fondo lo spirito che animava quella filosofia. Ma cosa ne è rimasto di quello spirito? La peculiare e controversa carica critica

che ha contraddistinto l'opera di Adorno è da considerarsi come un oggetto d'antiquariato intellettuale o da essa possiamo ancora tentare di raccogliere preziose indicazioni teorico-pratiche?

Quel che è certa è la straordinaria distanza, di natura storico-politico-sociale più che cronologica, che ci separa dagli ruggenti e convulsi decenni in cui è vissuto Adorno, decenni che, per quel che concerne l'arte e, più in particolare, la musica, hanno visto una costante e ferma volontà di realizzare opere fortemente connotate da un punto di vista ideologico, tentando di recidere qualsiasi legame, reale, presunto o semplicemente ipotetico, con «la natura dell'uomo o del mondo in cui l'uomo è condannato a vivere»². Enrico Fubini rileva come la musica degli anni Cinquanta vivesse di questa grande e nobile utopia, condivisa da molte ideologie del tempo passato, e che proclamava l'insensatezza della musica come «ideale supremo» al quale ispirarsi. E' in questo Zeitgeist che si muove Adorno, nel tentativo di sostenere e attribuire un senso, per un verso storico e per altro verso sovrastorico, a questi movimenti tellurici della musica occidentale. Ma essendo noi così lontani da quello spirito e da quei profondi scontri ideologici, possiamo ipotizzare un'estetica musicale post-adorniana? Tanto Fubini quanto Cappelletto convergono sul fatto che Adorno può, a ragione, essere considerato l'ultimo filosofo della musica e la sua può essere considerata l'ultima forte teoria della musica. Sebbene ad Adorno sia stato spesso rimproverato da parte dei musicologi di essere eccessivamente «filosofo» e, da parte dei filosofi, di essere troppo «tecnico» nelle sue analisi (come non ripensare alla frase di Friedrich Schlegel che Adorno avrebbe voluto inserire in epigrafe alla sua Teoria estetica, secondo la quale in ciò che viene chiamato filosofia dell'arte manca sempre una della due: o la filosofia o l'arte), egli è riuscito ad elaborare un pensiero che, come nessun altro dopo di lui, è giunto alle soglie del suo obiettivo più intimo, vale a dire alla «sintesi tra i due "campi visivi"», sintesi che nessuno è riuscito a replicare, il che significa che quel che incuteva timore e perplessità, «"preoccupante" e "singolare", oggi risulta perduto»³. La potenza critica e teorica dell'impianto adorniano ha lasciato il posto ad una neutra attività di descrizione, molto più attenta ad evitare valutazioni e giudizi che possano smascherare, con la forza del concetto e del pensiero, la banalità e l'equivalenza della maggior parte dei prodotti della musica d'arte.

Il vero problema, dunque, è che il nostro momento storico non è più un campo di forze all'interno del quale gruppi di artisti o singoli artisti si fronteggiano con irriducibile vigore creativo, bensì un campo di battaglia deserto, «in cui non solo non c'è più un pensiero forte ma non c'è più neppure una realtà forte»⁴, ragion per cui non è storicamente possibile formulare «una teoria estetica capace di fornire un'interpretazione univoca

della realtà»⁵. È, pertanto, la stessa realtà, presentandosi così differenziata ma, al contempo, così indifferente ad impedire il sorgere di una filosofia della musica forte, che riesca, come ci è riuscita quella adorniana, ad interpretare e valutare la realtà musicale di oggi. Se, per un verso, questo depotenziamento generale del pensiero ha prodotto una riduzione delle derive estremistiche e totalitarie, è anche vero che la rinuncia ad un pensiero forte, nel campo estetico, «può portare, come in effetti avviene, alla rinuncia a distinguere tra valore e disvalore estetico, favorendo una forma di giustificazione e accettazione dello stato di fatto, dell'esistente in quanto esistente»⁶. È evidente il grado di inefficacia e di dannosità proprie di un atteggiamento di questo genere, autenticamente irresponsabile e votato alla reiterazione della neutralizzazione delle differenze, delle qualità e, da un punto di vista strettamente filosofico, del contenuto di verità delle opere d'arte, ma anche alla graduale cancellazione del passato. Il paradigma contemporaneo è centrato sul mito del "nuovo", di un *novum* senza radici e senza passato. Nel migliore dei casi esso non è che un «cumulo di detriti su cui si può liberamente operare un saccheggio, come gli sciacalli dopo le alluvioni o i terremoti»⁷. I compositori di oggi sono davvero «più lucidi, più aperti e più liberi come ci piace credere?»⁸ oppure rivisitano il passato mancando di realizzarne il messaggio, sopprimendo le tensioni storiche e le differenze?

Tanto la critica quanto l'arte odierna – sebbene le eccezioni non siano poche ed irrilevanti – sembrano orientate, più che dal desiderio di incidere sul progressivo miglioramento dello *status quo*, dalla passiva accettazione dell'emergere caotico ed incontrollato di realtà spesso inconsistenti. «In un mondo del *'tutto è possibile'*, *'nulla è vietato'*, in un mondo in cui tende a scomparire il confine tra la libertà come scelta e la libertà come indifferenza alla scelta, la filosofia della musica non trova un terreno propizio al suo sviluppo»⁹. Ed ecco che quella di Adorno finisce per rappresentare «l'estrema frontiera, il canto del cigno per la filosofia della musica»¹⁰, in un presente in cui si sente la mancanza di un pensiero critico forte, capace di intrecciare, nell'analisi della realtà musicale, il movimento storico con quello socio-antropologico, individuandone e chiarendone tanto gli elementi positivi quanto quelli negativi, producendo, in definitiva, delle distinzioni e delle differenze.

Detto ciò, si pone il problema, di natura metodologico-procedurale, circa i parametri ed i criteri che un pensiero critico dovrebbe utilizzare e mettere in campo per poter produrre delle valutazioni. Restando all'interno dell'orizzonte adorniano, ci pare di una certa utilità richiamare l'attenzione su una particolare ed enigmatica categoria, del tutto centrale nell'estetica musicale di Adorno, quella di «materiale musicale». Tale nozione, alla quale

ci si è riferiti molto di frequente ma senza mai analizzarne fino in fondo la portata e le implicazioni, può giustamente essere considerata come uno dei possibili strumenti di valutazione, dal momento che essa, nella prospettiva adorniana, è strettamente connessa con il processo di *Aufklärung* in musica. Il materiale musicale è una funzione del progresso e un compositore potrà dirsi progressista soltanto quando riuscirà a cogliere il materiale al livello più avanzato della sua dialettica storica.

La nozione di "materiale", dicevamo, è particolarmente enigmatica, tanto sfuggente quanto sempre presente nella produzione adorniana, fin dagli anni Trenta. Tale concetto si offre, proprio in virtù di questa sua costante presenza, ad essere utilizzato come *fil rouge* dell'estetica musicale del Francofortese, anzi, sarebbe il «concetto cardine» di un'estetica musicale che va ricondotta, secondo la Zurletti, «a una visione più articolata e meno schierata della musica»¹¹ e che, tra i vari risultati positivi, consentirebbe di individuare al suo interno «una mai sospettata matrice "strutturalista"», nonché «una soggiacente teoria della comunicazione musicale che Adorno ha lasciato non tematizzata»¹².

Un concetto dal «carattere inafferrabile», quello di "materiale musicale", e la cui mancata definizione, da parte di Adorno, «ha il peso di una scelta teoretica: il materiale non può e non deve essere definito positivamente perché è non-concreto, entità astratta, dispositivo condizionante situato al cuore dell'esperienza musicale»¹³. La nebulosità della nozione di cui stiamo parlando, in via preliminare, può essere ricondotta in qualche modo all'oscurità dello stile della scrittura di Adorno, uno stile che rivela una vera e propria «valenza estetica» dell'argomentare¹⁴, il che solleva il problema dei criteri di riferimento da applicare al pensiero adorniano. L'oscillazione di questi criteri di riferimento si verifica tra due poli, tra «due piattaforme metalinguistiche»¹⁵: modo tecnico-scientifico e modo poetico-letterario. Dall'utilizzo di queste due modalità di senso, che si alternano, si sovrappongono, si sostengono reciprocamente, avvalendosi delle rispettive connotazioni tecniche e stilistiche, scaturisce un andamento del discorso che oscilla tra rigore analitico e «pirotecnica verbale», tra fluire lineare e spostamento violento ed improvviso del peso dell'argomentazione. Ma, continua la Zurletti, c'è «un'altra possibilità, quella che si verifica quando Adorno fa in modo da spostare il peso del discorso da una piattaforma metalinguistica all'altra in modo che tale spostamento risulti praticamente impercettibile al lettore»¹⁶.

Spesso si ha la sensazione di essere respinti da questo particolare intrico di stile, forma letteraria e organizzazione linguistica, un intrico respingente che rinvia, però, ad una più accurata e attenta analisi, dal momento che, adornianamente, quel che è è più di quel che è. Nei testi

adorniani, l'estenuante ricerca della più giusta forma linguistica ed espressiva da adottare finisce per «oscurare il suo pensiero più di quanto non riescano a chiarirlo e a comunicarlo»¹⁷.

Il riferimento al problema stilistico in Adorno, comunque, non va considerato *sic et simpliciter* come una quasi doverosa premessa alla trattazione successiva, bensì come un ulteriore elemento a sostegno della tesi per la quale il concetto di "materiale musicale" non viene definito una volta per tutte da Adorno. Il sapiente gioco tra piattaforme linguistiche che il filosofo di Francoforte mette in scena spesso produce una disarticolazione tra premesse e conclusioni, laddove le prime e le seconde le si trovano su piani differenti se non addirittura in opere differenti. Ciò accade anche per la nozione di materiale musicale, il che implica una difficile e problematica ricostruzione, analisi ed interpretazione delle pagine adorniane, rispetto alle quali bisognerebbe porsi come un «ascoltatore responsabile», considerando che «ogni volta che elementi apparentemente estranei, che non stanno in una relazione reciproca, configurazioni fraseologiche a prima vista inesplicabili, se *ascoltate* attentamente si rivelano invariabilmente come parte di uno stesso contesto di senso, di una «costellazione» che può estendersi su un'intera opera o addirittura attraverso più opere»¹⁸.

Ma cerchiamo di entrare nello specifico delle questioni teoriche che il concetto di materiale musicale richiama. Innanzitutto: cosa dobbiamo intendere per materiale musicale? Esso «non deve essere concepito come l'insieme delle opzioni tecnico-formali che si offrono al di fuori del tempo. Esso deve essere inserito al contrario in un sistema di coordinate dove è funzione del progresso della storia musicale, e del rapporto di questa con la «struttura» e le dinamiche primarie del sociale»¹⁹. Emerge immediatamente il carattere storico e sociale di tale nozione. Rifondando il rapporto tra «possibilità di decisione» del compositore e «stato del materiale», Adorno concepisce l'azione compositiva non come una risposta automatica e meccanica alle esigenze che esprime un'epoca. La libertà di tale azione, ricorda l'Autrice, non poggia sull'idea del compositore come colui che agisce su di un terreno privilegiato, lontano dalla cruda e lacerata realtà, in una dimensione quasi incantata. La libertà del compositore è circoscritta al suo *modus operandi*, per così dire, alla sua sensibilità, alla sua poetica, alla tecnica (sebbene anch'essa sia storicamente determinata), ma ha, purtuttavia, una delimitazione: se, ad esempio, per Krenek l'opera deve rispondere prioritariamente alle esigenze espressive individuali, per Adorno il compositore deve comprendere cosa va fatto, in relazione a quel dato momento storico-sociale. Compositore progressista sarà, allora, colui che riuscirà a cogliere ogni volta il materiale al livello più avanzato della sua dialettica storica. «La libertà del compositore, secondo la rivelazione di

questa nuova concezione di materiale musicale, si fermerebbe dove comincia la libertà dell'opera»²⁰.

Il materiale musicale, dunque, è un'istanza esterna e che agisce sull'opera in maniera condizionante, ma dall'esterno. Esso è imposto al soggetto «in quanto "storia sedimentata", "spirito sedimentato"». A questo punto, però, va richiamato il rapporto che intercorre tra materiale e tradizione, dal momento che il materiale non è che «l'insieme di tutte le "Stoffe" e "Techniken" testimoniate dalla tradizione, *più tutte quelle che la futura pratica compositiva sia suscettibile di testimoniare*»²¹. Da queste affermazioni emerge un altro aspetto del materiale: la sua fondamentale apertura; apertura che è creatività ma anche finalità. Esso, se colto al massimo grado della sua dialettica storica, traduce in musica la storia sedimentata e lo spirito sedimentato; questo significa che il materiale, essendo un'istanza anonima e astratta, si contrappone, in qualche modo, all'individuale e concreta opera d'arte nella quale, ciononostante, esso si manifesta. Riferirsi all'individualità e concretezza dell'opera significa fare riferimento al concetto di «forma», altra nozione cardine dell'estetica adorniana.

Detto in estrema sintesi, «il termine forma indica il condensato della razionalità propria dell'arte, l'organizzazione di ogni singolo elemento dell'opera, in modo che esso «parli» coerentemente col tutto ma resti individuato»²². La forma rappresenta, dunque, la coerenza interna dell'opera d'arte, essa funziona come un «magnete» che attrae elementi empirici dalla realtà, riorganizzandoli coerentemente, «li estrania al contesto della loro esistenza extraestetica e solo così essi possono diventare padroni dell'essenza extraestetica»²³. Ciò vuol dire che la forma per un verso garantisce coerenza all'opera e, per altro verso, separa l'oggetto dal «puramente esistente», compiendo il passaggio dall'oggetto empirico all'oggetto estetico. Questo meccanismo, per il quale l'oggetto artistico viene separato dall'esistente e si determina, anche attraverso il processo di costruzione, come contenuto, «non ha niente a che vedere con un dispositivo astratto e anonimo come il materiale, la cui distinzione dall'*attualità* dell'opera è ben puntualizzata da Adorno»²⁴. L'analisi del concetto di materiale musicale ha indotto la Zurletti ad individuarne quattro qualità: arbitrarietà, carattere sociale, carattere storico, carattere di costrizione. Tale partizione, passa attraverso un'antinomia presente in *Teoria estetica*, per la quale il materiale è un «patrimonio passivo» che giunge agli artisti sotto la pressione della tradizione e, contemporaneamente, fonte di una «costrizione attiva» sugli stessi artisti per indurli ad una «standardizzazione del comportamento espressivo»²⁵. La soluzione dell'antinomia, già accennata in precedenza, è l'idea adorniana di una sorta di libertà espressiva condizionata dal materiale, che «detta e garantisce le condizioni del senso musicale»²⁶. Ma

ripercorriamo i quattro caratteri che possono consentire di meglio definire la sfuggente nozione di materiale musicale.

Arbitrarietà. Il carattere di arbitrarietà, dal quale discendono le altre tre qualità, è legato alla natura selettiva del materiale. Esso funziona come un dispositivo, per nulla necessario ma, al contrario, arbitrario, che seleziona dei suoni e delle combinazioni sonore tra l'infinita massa possibile, obbligando il compositore (ma anche l'ascoltatore) a riferirsi ad esse e ad esse soltanto. Il materiale funziona, per certi aspetti, come una lingua: «essa suddivide il *continuum* dell'esperienza in modo arbitrario e irripetibile, e obbliga i parlanti a servirsi del repertorio che risulta da tale selezione»²⁷. L'analogia con i meccanismi della lingua, da ricondurre principalmente alla teoria del linguaggio di Hjelmslöv, è particolarmente efficace, tanto per il fatto di fare emergere il «carattere linguistico della musica» quanto per via della percezione di *oggettività* che la lingua, mediante la convenzionalità delle sue strutture, manifesta, oggettività assimilabile alla presunta *naturalità* del sistema tonale in musica. Tale presunta naturalità viene fortemente criticata e rifiutata da Adorno, per il quale «il materiale «filtrato attraverso il sistema temperato», cioè il materiale della tonalità, è [...] possibile allo stesso titolo di altri [...] è, senza alcun dubbio, prodotto della cultura, «artificio» di una certa società, *nomos* universalmente riconosciuto opposto a ogni possibile tentazione di riconoscerci una *physis*»²⁸.

Si tratta, indubbiamente, di un problema spinoso. Il grande pubblico, l'orecchio "comune" continua ad essere più reattivo nei confronti di una melodia dispiegata o, come direbbe Adorno, di un «poderoso crescendo dinamico» piuttosto che verso gli sperimentalismi armonici, formali, timbrici e sonori delle avanguardie e delle neoavanguardie. L'ascoltatore che segue con attenzione il flusso musicale, giunto ad un accordo dissonante, si dispone nell'attesa della sua risoluzione. La musica atonale e dodecafonica tradisce questa aspettativa. L'accordo dissonante, ormai del tutto emancipato, non sussiste più come anticipazione di un accordo consonante, bensì acquista valore, senso e contenuto di per sé; «le dissonanze, nate come espressione di tensione, di contraddizione e di dolore, si sono sedimentate diventando "materiale". Non sono cioè più *mezzi* dell'espressione soggettiva, ma in questo non rinnegano affatto la loro origine, e divengono caratteri della protesta oggettiva»²⁹. L'effetto che questo nuovo tipo di musica aveva sugli ascoltatori era legato al fatto che «le dissonanze che li spaventa[va]no parla[va]no della loro condizione personale, e unicamente per questo [riuscivano] loro insopportabili»³⁰ o perché «il nuovo rivela[va] violentemente, con l'inganno della loro civiltà, l'incapacità alla verità, che non [era] solo la loro incapacità individuale»³¹. Se non si tratta di

una questione di “naturalità” del sistema tonale e “innaturalità” di quello atonale, è possibile educare l'orecchio a certa musica (non più) contemporanea?³². Forse la rottura che si è creata tra ascoltatori e musica contemporanea ha motivazioni, oltre che “pedagogiche”, specificamente percettive. Ci riferiamo al meccanismo che la psicologia ha definito “automatismo percettivo”. Il punto è che la musica che “piace”, grazie all'aderenza a criteri quali la simmetria, l'ordine, la consonanza, l'armonia, risponde effettivamente proprio a quelle esigenze percettive dell'uomo individuate, e scientificamente ormai acquisite, dalla *Gestalttheorie*. Alla luce di ciò andrebbe rivista la posizione di Adorno il quale, per rispondere alla critica di intellettualismo frequentemente mossa alla nuova musica, afferma che coloro i quali muovono tale “rimprovero” ragionano «come se l'idioma tonale degli ultimi trecentocinquanta anni fosse “natura”, e come se fosse contro natura il superare ciò che ha ristagnato col tempo»³³. Sulla stessa linea si pone anche Arnold Schönberg, affermando che «la tonalità si è rivelata non un postulato di condizioni naturali [...] Poiché la tonalità non è una condizione imposta da natura, è privo di senso insistere nel conservarla in base ad una legge naturale»³⁴. Anton Webern, dal canto suo, si preoccupava di sottolineare la comune ascendenza della tonalità e dell'atonalità: durante delle lezioni tenute a Vienna nel 1932 sosteneva la “nuova causa”, rilevando come «quanto adesso viene denigrato ci è stato dato dalla natura allo stesso modo di ciò che si è praticato fino ad oggi». Webern risolve, dunque, la questione riconducendo a “natura” tanto la tonalità quanto l'atonalità.

Dal punto di vista di Adorno, invece, «la tonalità è il codice che la società occidentale si è data per esprimere musica durante quattro secoli: dunque semplicemente un dispositivo convenzionale, un codice completamente arbitrario»³⁵, esattamente come quelli linguistici. Dunque, il materiale non è *naturale*, ma sociale e storico.

Carattere sociale. La grande capacità «camaleontica» del sistema tonale ha fatto sì che esso potesse radicarsi nella cultura dei popoli in contesti ed epoche differenti, dimostrando di riuscire ad adattarsi alle «esigenze comunicative di società diverse». Questo significa che però, essendo una costruzione del tutto arbitraria, il materiale dipende da «una sorta di contratto sociale, stabilendo quindi che soltanto il consenso generalizzato dei musicisti garantisce la sua concreta validità»³⁶. Il materiale, come il sistema tonale e come i codici linguistici, nasce per circolare nella società, viene ripreso, elaborato, modificato, si evolve e riesce a mantenersi in vita proprio in virtù di questi adattamenti costanti. Esso è mediazione sotto un duplice aspetto: è termine intermedio tra «immediatezza sociale» e

«opera d'arte», ma lo è anche tra «individuo compositore» e «società», garantendo un flusso di comunicazione tra i due soggetti. Il materiale musicale è un dispositivo che è comune a tutti i membri della comunità e che esercita una funzione di «universale della comunicazione». Tale funzione è legata a doppio filo alla straordinaria capacità camaleontica a cui abbiamo fatto riferimento, ad una particolare «duttilità» del sistema tonale che gli ha consentito di resistere nel tempo, rinnovandosi e «imponendosi» come una «seconda natura».

Ma, e arriviamo ad un altro punto centrale, il sistema tonale è l'unico «dispositivo capace di esprimere le classi di tutto ciò che viene prodotto al livello della composizione individuale»³⁷. Quindi l'abbattimento ed il superamento del sistema tonale non è che «lo smantellamento dell'unico dispositivo che rendeva possibile la comunicazione musicale»³⁸, un dispositivo arbitrario, astratto, sociale, sovraindividuale e, quindi, storico.

Carattere storico. Dichiarare la storicità del materiale ha diverse conseguenze. Innanzitutto significa sottrarre, seppure a breve termine, il materiale alla possibilità di essere modificato da parte del singolo individuo, il quale si trova a doversi confrontare con esso, senza averlo potuto scegliere. Ciò vuol dire, inoltre, che «rivendicare il carattere storico del materiale in quanto dispositivo comunicativo significa [...] sottrarre tale dispositivo alla volontà esclusiva dei compositori»³⁹. La loro libertà creativa è primariamente e preliminarmente circoscritta dal materiale, rispetto al quale essa si potrà esercitare. Eppure considerare il materiale così astratto e sovraindividuale da non poter essere in alcun modo scalfito dall'azione individuale sarebbe sbagliato. Come spesso accade nelle argomentazioni adorniane, anche il concetto di materiale presenta delle connotazioni che, dialetticamente, possono rovesciarsi nel loro contrario. Nel caso in questione, il materiale è allo stesso tempo «inalterabile» e «continuamente alterato», per un verso «l'individuo non può fare niente per modificare gli equilibri interni del materiale» ma, per altro verso, «è anche vero che il germe dei cambiamenti che investono il materiale nel suo complesso deve essere ricercato, in ultima analisi, in un'iniziativa individuale, un atto sovversivo di *parole in musica*»⁴⁰. Iniziative di questo genere si sommano e si sedimentano nel tempo, in maniera lenta ma costante e continua. I tentativi «sovversivi» possono avere effetti trasformanti solo nel tempo, nelle interazioni con altri tentativi, e soltanto dopo un lungo processo di questa natura le modifiche potranno essere assorbite nel codice e si avrà, conseguentemente, una innovazione strutturale. Il materiale, dunque, è soggetto all'innovazione e al cambiamento, coerentemente con una visione, come quella adorniana, fedele al «presupposto di un *telos* interno che regola l'evoluzione musicale e che

rende irreversibile il progresso musicale»⁴¹. E proprio in virtù di questa visione teleologica e progressiva della musica, il materiale si presta, per le proprie caratteristiche, a funzionare come parametro di valutazione, come «gradiente dell'evoluzione». La *Neue Musik* rappresentava, in ordine cronologico, l'ultimo stadio di sviluppo della musica, uno sviluppo segnato da una sempre maggiore razionalizzazione dei mezzi musicali e orientato verso la neutralizzazione del sistema tonale. La Nuova Musica aveva come obiettivo l'opera d'arte integrale, momento finale di un processo di razionalizzazione di tutte le dimensioni legate alla prassi compositiva e che non è difficile leggere come la specificazione in musica del generale, radicale ed universale processo di *Aufklärung* distintivo del cammino dell'Occidente. Razionalizzazione, in musica, va intesa come «la rottura delle frontiere che limitavano l'espressività musicale soltanto alle configurazioni tonali, e l'allargamento del materiale a elementi che prima restavano esterni al codice»⁴², offrendo così alla musica, come ebbe a dire Anton Webern, «un mare di suoni mai uditi». È questa la chiave di volta per comprendere la funzione ed il senso che Adorno attribuisce al Progresso musicale e alla dialettica storica del materiale che, in ultima analisi, sembra terminare nel suo rovesciamento: il materiale, sostiene Zurletti, una volta reso dalla Nuova Musica totalmente razionalizzato «sembra fruire di una posizione metastorica: qualunque combinazione si voglia istituire fra i suoni, da questo momento in poi, è valida come qualunque altra visto che sono tutti fisicamente possibili»⁴³.

Carattere di costrizione. Anche in relazione alla quarta ed ultima qualità del materiale musicale, emerge l'analogia tra questa nozione cardine dell'estetica musicale adorniana e la strutturazione dei codici linguistici. L'aspetto costrittivo viene esercitato dal materiale sui compositori e sugli ascoltatori così come lo esercitano i codici linguistici sui parlanti. Il compositore, così come il parlante, «si conforma spontaneamente al sistema di relazioni stabilito dal codice [nel nostro caso, dal materiale] per verificare la compatibilità di ciò che vuole esprimere con le categorie espressive riconosciute dalla comunità»⁴⁴. Il materiale, dunque, proprio come i codici linguistici, esercita una doppia pressione, una più evidente ed un'altra meno evidente. La prima è quella alla quale abbiamo appena fatto riferimento; la seconda, invece, è «una costrizione più profonda che riguarda la facoltà stessa di percepire la possibilità dell'espressione»⁴⁵, ed è legata alla funzione selettiva del materiale. Il compositore si trova ad esprimere gli aspetti della realtà che sono stati, preliminarmente e preventivamente, selezionati dal materiale: «esso fornisce e impone alla composizione sia la serie di elementi minimi atti a connettersi in strutture comunicative che i modelli per strutturare

tali elementi in sequenze sensate»⁴⁶. Eppure il materiale musicale, inteso come un «codice-competenza» non è consultabile come un manuale, non è un libro sacro nel quale poter scorrere norme e regole alle quali attenersi. E, viceversa, percepito come «il sentimento della *possibilità* dell'opera»⁴⁷, è qualcosa che si subisce: «la struttura e il funzionamento del materiale musicale non sono interamente esplicitabili in concetti»⁴⁸, il che spiegherebbe in parte il motivo per il quale Adorno non tematizza esplicitamente e chiaramente il concetto di materiale.

L'interesse suscitato dall'analisi della nozione di materiale musicale in Adorno che Sara Zurletti ha prodotto, va, comunque, riconvertito in una generale attenzione che andrebbe nuovamente rivolta all'estetica musicale adorniana, la cui densità e ricchezza di prospettive rimangono indiscutibili. L'aver voluto ricondurre l'estetica musicale di Adorno ad un unico concetto, tuttavia, può nascondere qualche rischio che, nel caso specifico della produzione adorniana, è sempre presente e nel quale l'Autrice abilmente e rigorosamente non cade. Il pensiero adorniano si può ben definire un terreno instabile e pericoloso, all'interno del quale ogni aspetto va messo in relazione e in rapporto sia con il tutto sia con altre singole parti. Alla sua dialettica interna dovrebbe seguire una sorta di dialettica metodologico-interpretativa che possa tenere conto del reticolo, tanto affascinante quanto, talvolta, inestricabile, che Adorno riesce a tessere. Conseguentemente, il concetto di materiale musicale non deve essere considerato isolatamente, bensì bisognerebbe far dialogare con esso numerosi altri concetti, ugualmente centrali nell'estetica adorniana, nonché inserire il tutto nel quadro teorico-critico del Francofortese.

Per il momento ci si è voluti limitare a proporre la lettura e l'analisi che ha condotto Sara Zurletti in merito al materiale musicale in Adorno, volendo, allo stesso tempo, proporre, senza percorrerla in questa sede, una direzione opposta, orientata non verso la restituzione dell'estetica adorniana ad una sua interpretazione meno schierata, bensì orientata, viceversa, verso il recupero della carica critica che una filosofia della musica oggi può tentare di ricostituire. Se ad Adorno è stato rimproverato un sostanziale "rinvio della prassi", si potrebbe tentare di considerare il nostro come il "tempo della prassi", riattualizzando tesi che, evidentemente, scaturivano da un particolarissimo intreccio di eventi storici, politici, sociali e culturali del tutto irripetibili. Ciò non toglie che, a differenza di quanto sembra accadere, la riflessione musicologica e quella dell'estetica musicale possano recuperare un *intentio* critica che si è andata via via affievolendosi nel tempo, unico strumento per poter restituire alla musica un'autentica funzione sociale.

- ¹ E. FUBINI, *Il pensiero musicale del Novecento*, cit., p. 111.
- ² Ivi, pp. 111-12.
- ³ Ivi, p. 112.
- ⁴ Ivi, p. 113.
- ⁵ E. FUBINI, *Il pensiero musicale del Novecento*, Edizioni ETS, Pisa 2007, p. 108.
- ⁶ S. CAPPELLETTI, *L'ultima filosofia (della musica)*, cit., p. 6.
- ⁷ E. FUBINI, *Il pensiero musicale del Novecento*, cit., p. 111.
- ⁸ Ivi, pp. 111-12.
- ⁹ Ivi, p. 112.
- ¹⁰ Ivi, p. 113.
- ¹¹ A. FINKIELKRAUT, *L'ingratitude. Conversazione sul nostro tempo con Antoine Robitaille*, trad. it. di R. Bentsik, Excelsior 1881, Milano 2007; questa citazione è tratta dalla quarta di copertina.
- ¹² E. FUBINI, *Il pensiero musicale del Novecento*, p. 114.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ S. ZURLETTI, *Il concetto di materiale musicale in Th.W. Adorno*, il Mulino, Bologna 2006, p. xi.
- ¹⁵ Ivi, pp. x-xi.
- ¹⁶ Ivi, p. 16.
- ¹⁷ Ivi, p. 4.
- ¹⁸ Ivi, p. 8.
- ¹⁹ Ivi, p. 9.
- ²⁰ S. PETRUCCIANI, *Adorno, ovvero del pensare aperto*, Introduzione a Th.W. Adorno, *Metafisica. Concetto e problemi*, trad. it. di L. Garzone, Einaudi, Torino 2006, pp. ix-x.
- ²¹ S. ZURLETTI, *Il concetto di materiale musicale in Th.W. Adorno*, pp. 14-5; corsivo dell'autrice.
- ²² Ivi, p. 18.
- ²³ Ivi, p. 19.
- ²⁴ Ivi, p. 22, corsivo dell'autrice.
- ²⁵ P. PELLEGRINO, *Teoria critica e teoria estetica in Th.W. Adorno*, Argo editrice, Lecce 2004², p. 116.
- ²⁶ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, trad. it. a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975, p. 202.
- ²⁷ S. ZURLETTI, *Il concetto di materiale musicale in Th.W. Adorno*, cit., pp. 32-3.
- ²⁸ Ivi, p. 33.
- ²⁹ Ivi, p. 39.
- ³⁰ Ivi, p. 41.
- ³¹ Ivi, p. 43.
- ³² TH.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1959, p. 89.
- ³³ Ivi, p. 14.
- ³⁴ Ivi, p. 109.
- ³⁵ Arnold Schönberg era convinto che il tempo e l'educazione (sebbene considerasse "la conoscenza teorica non la condizione più essenziale") avrebbero modellato l'orecchio all'ascolto e alla comprensione della musica dissonante e dodecafonica. Nel 1926 scriveva: «L'orecchio dell'ascoltatore deve venire educato

ancora per lungo tempo, prima che i suoni dissonanti gli appaiano ovvi e i procedimenti basati su essi gli diventino comprensibili» (A. Schönberg, *Partito preso o convinzione?*, in L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonìa*, Einaudi, Torino 1966, p. 406). Cosa egli intendesse per “lungo tempo” non ci è dato di saperlo, quel che è certo è che Schönberg aveva colto il problema della difficile ricezione della nuova musica da parte del pubblico.

³⁶ TH.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 17.

³⁷ A. SCHÖNBERG, *Partito preso o convinzione?*, cit., p. 424.

³⁸ S. Zurletti, *Il concetto di materiale musicale in Th.W. Adorno*, cit., p. 44.

³⁹ Ivi, p. 46.

⁴⁰ Ivi, p. 49.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ivi, p. 52.

⁴³ Ivi, p. 53.

⁴⁴ Ivi, p. 55.

⁴⁵ Ivi, p. 56.

⁴⁶ Ivi, p. 58. Sul rapporto tra materiale musicale e *Aufklärung* in musica cfr. S. ZURLETTI, *Il concetto di “materiale musicale” in Adorno: Aufklärung in musica*, in *Theodor W. Adorno. Musica, filosofia, letteratura*, cit., pp. 15-30.

⁴⁷ Ivi, p. 59.

⁴⁸ Ivi, p. 60.

⁴⁹ Ivi, p. 61.

⁵⁰ Ivi, p. 62; corsivo dell'autrice.