

Giacomo Fronzi

BEETHOVEN, OVVERO LA DIALETTICA IN MUSICA.
SUGGERZIONI CRITICHE SUI FRAMMENTI DI ADORNO.

1. *Tra filosofia e musica*

Indirizzare l'attenzione verso la riflessione estetica di Th.W. Adorno non costituisce solamente un passaggio obbligato nel tentativo di tracciare un quadro il più completo possibile di questo poliedrico intellettuale. Tale riflessione, in altre parole, può costituire un osservatorio privilegiato attraverso il quale cogliere il senso profondo di tutta l'impalcatura teorica adorniana. L'approccio critico di Adorno risulta essere, infatti, intimamente indirizzato e regolato da un'estetica vissuta quasi come uno *Stern der Erlösung* da seguire per poter interpretare anche fenomeni che apparentemente sono situati al di fuori della sfera dell'arte.

In Adorno la spinta ad affrontare temi legati all'arte quali la sua funzione, la sua ricezione, la sua mercificazione, il suo sviluppo, non si andò esaurendo nel tempo, al contrario ha rappresentato una costante lungo tutta la sua attività di studioso, confluendo nell'ultima importante opera, quasi il suo testamento spirituale, *Teoria estetica*. Lo strettissimo legame tra ambito filosofico e ambito estetico, ed in particolare musicale-musicologico, è stato efficacemente espresso da Thomas Mann. In *Romanzo di un romanzo*, a proposito di Adorno, si legge: «Quest'uomo singolare ha rifiutato in tutta la vita di decidersi tra la professione della filosofia e quella della musica.

Troppo era sicuro di mirare allo stesso scopo nei due diversi campi»¹.

Per stringere ancora di più la nostra visuale, va detto che parlare di estetica, per Adorno, significa in massima parte parlare di estetica musicale, e parlare di arte significa riferirsi alla musica in virtù della sua idea per la quale «forse il concetto puro e rigoroso di arte deve essere desunto proprio *solo* dalla musica»². E, probabilmente, non sentirebbe del tutto estranea la posizione di Richard Wagner secondo cui per musica va intesa non solo *l'arte poetica e musicale*, ma qualsiasi manifestazione artistica dell'interiorità dell'uomo³.

Il continuo riferimento alla sfera artistica che ritroviamo nella maggior parte degli scritti del francofortese, rende molto complessa l'analisi di tutti i passaggi dai quali è possibile desumerne la teoria estetica, anche se in opere quali la postuma *Teoria estetica* sono contenuti pressoché tutti gli aspetti che la caratterizzano.

Innanzitutto sarebbe opportuno ripartire dal nesso inestricabile che vede legate, in Adorno, filosofia e musica dal momento che tale nesso ci proietta verso un altro imprescindibile binomio della riflessione adorniana, quello di teoria critica e teoria estetica. Il legame tra i prodotti dell'arte e il contesto storico-sociale nel quale essi vedono la luce non costituisce un rapporto estrinseco tra arte e società giacché la stessa natura intima dell'arte non sussisterebbe in assenza di una precisa rete di rapporti sociali. Non solo: «Fin nell'intimo l'arte è intrecciata col movimento storico di antagonismi crescenti»⁴. L'idea di arte come *fait social* pone il fenomeno artistico direttamente all'interno della fitta trama dei rapporti sociali dei quali è il prodotto e lo specchio. L'arte è un fatto sociale a causa della specifica posizione che essa occupa nei riguardi della società. La sfera artistica si contrappone a quella sociale benché ne sia il riflesso. La natura collettiva tipica di ogni fatto sociale è propria anche dell'arte ed è alla base tanto della sua ricezione quanto, e soprattutto, della sua produzione. Non è l'individuo singolo, il soggetto empirico, il vero produttore dell'opera d'arte, ma è un

¹ TH. MANN, *Romanzo di un romanzo*, trad. it. di E. Pocar, Il Saggiatore, Milano 1972, p. 93.

² TH.W. ADORNO, *Beethoven. Philosophie der Musik*, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1993 (trad. it. di L. Lamberti, *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino 2001, p. 10, corsivo mio).

³ Cfr. R. WAGNER, *Das Judentum in der Musik*, in *Gesammelte Schriften und Dichtung*, hrsg. mit Einleitung, Bde. X, Leipzig, K.F.W. Siegel, 1907, Bd. V, ss. 74-78.

⁴ TH.W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1970 (trad. it. a cura di E. De Angelis, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 294).

soggetto storico, "collettivo"; e in essa «è presente la società nel suo insieme e non soltanto la coscienza di un gruppo specifico al suo interno»⁵. In un importante passaggio di *Teoria estetica* si trova esplicitato il rapporto di generazione e di riferimento reciproco che lega l'arte alla storia e viceversa. Adorno afferma che «il momento storico è costitutivo delle opere d'arte; le opere autentiche sono quelle che si affidano senza riserve al contenuto materiale storico del loro tempo e senza la presunzione di essere al di sopra del tempo. Esse sono la storiografia, a se stessa inconscia, della loro epoca; ciò non da ultimo le pone in relazione con la conoscenza»⁶.

Giungiamo così ad un altro fondamentale attributo dell'arte, cioè il suo carattere gnoseologico⁷. Ogni autentica creazione artistica può essere colta solamente a seguito di un'elaborazione intellettuale e concettuale. Se Kant, nella *Critica del giudizio* afferma che "bello è ciò che piace universalmente senza concetto" (e senza interesse), Adorno propone un'idea non intuitiva dell'opera d'arte. L'analisi di un prodotto artistico va condotta non sulla base di un contatto immediato con esso bensì deve poggiare sulle solide fondamenta che la "mediazione intellettuale" getta e che l'"immediatezza sensibile" nega.

Di questo passaggio l'arte moderna, più o meno consapevolmente, se n'è fatto carico, avendo, infatti, «minato, in maniera riflessa o inconsapevole che sia, il dogma della intuitività»⁸. Un approccio all'arte di tipo intuitivo, oltre che impedire al soggetto di cogliere il contenuto profondo di

⁵ M. JAY, *Theodor W. Adorno*, trad. it. di S. Pompucci Rosso, Il Mulino, Bologna 1987, p. 143.

⁶ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 260. In un passo successivo Adorno chiarisce ulteriormente il rapporto arte-società in questi termini: «Il configurarsi degli elementi dell'opera d'arte a intero dell'opera obbedisce a leggi immanenti che sono imparentate con quelle della società esterna. Le forze produttive sociali, così come i rapporti di produzione, si ripresentano nelle opere d'arte secondo la pura e semplice forma, sottratte alla loro attualità, poiché il lavoro artistico è lavoro sociale e sociali sono sempre anche i suoi prodotti. Le forze produttive impegnate nelle opere d'arte non sono diverse in sé da quelle sociali bensì lo sono soltanto a causa del loro costitutivo assentarsi dalla società reale. Probabilmente nelle opere d'arte non può esser fatto o prodotto praticamente nulla che non abbia il suo modello, per quanto latente, nella produzione sociale» (ivi, p. 333).

⁷ Nel saggio *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, Adorno rileva che «l'arte responsabile si orienta verso criteri vicini alla conoscenza, come l'esatto e l'inesatto, il giusto e lo sbagliato» (TH.W. ADORNO, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. XIV, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1973; trad. it. di G. Manzoni, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 9).

⁸ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 139.

un'opera d'arte, favorisce un rapporto tra fruitore e creazione artistica basato unicamente sul "godimento"⁹.

L'arte, che è «configurazione della conoscenza»¹⁰, non va unicamente e semplicemente goduta ma analizzata nella sua struttura intima per poterne cogliere la grandezza. Nonostante ciò, nonostante «chi gode le opere d'arte in modo concretistico»¹¹ sia da considerare un "filisteo", «se l'ultima traccia di godimento fosse estirpata, la domanda per che fine mai ci siano le opere d'arte metterebbe in imbarazzo»¹².

È evidente come per Adorno le categorie di piacere o di godimento, per quanto si oppongano per loro natura a qualsiasi velleità gnoseologica, non possano venire meno del tutto. Quella della conoscenza rappresenta la più pura e autentica dimensione della produzione e della fruizione dell'arte ma, fissato come imprescindibile questo passaggio, va detto che la contemplazione di un capolavoro non può non suscitare godimento, non certo di tipo "gastronomico-culinario" bensì di tipo emotivo ed emozionale, sostanzialmente ciò che Clive Bell ha definito *aesthetics emotion*¹³. Ma l'arte, come è irriducibile a sole emozioni, è altrettanto irriducibile a sola conoscenza¹⁴. Con Adorno siamo, dunque, ben lontani dalla tesi crociana secondo cui «col definire l'arte come *intuizione* si nega che essa abbia carattere di *conoscenza concettuale*»¹⁵. Le differenze tra Croce ed Adorno, che meriterebbero un'analisi ben più approfondita, non si esauriscono qui. Infatti, all'idea crociana della pura idealità dell'opera d'arte che non ha punti d'appoggio nella realtà, Adorno oppone un'arte che ha profonde radici nella storia e nella sfera empirica. Ma c'è anche un importante punto d'incontro tra le due visioni estetiche. Esse convergono sulla critica all'Estetica edonistica. Tale denominazione la ritroviamo in Croce e non in Adorno, ma il bersaglio della critica è sostanzialmente lo stesso. L'arte non

⁹ A tale riguardo Hans R. Jauss rileva come la teoria estetica di Adorno rappresenti «la critica più accanita ad ogni esperienza dell'arte fondata sul godimento» (H.R. JAUSS, *Apolo-gia dell'esperienza estetica*, trad. it. di C. Gentili, Einaudi, Torino 1985, p. 7)

¹⁰ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 79.

¹¹ Ivi, p. 20.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. C. BELL, *Art*, Chatto & Windus, Londra 1931.

¹⁴ Sul peso e sui caratteri dell'emozione nell'arte, cfr. R. ARNHEIM, *Emozione e sentimento nella psicologia e nell'arte*, in ID., *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva, simboli e interpretazione*, trad. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1969, pp. 367-389.

¹⁵ B. CROCE, *Breviario di estetica*, Laterza, Bari 1969, p. 21.

è il “piacevole”; essa, «considerata nella propria sua natura, non ha nulla da vedere [...] col piacere e col dolore»¹⁶.

Per Adorno l'arte non va considerata per il suo potenziale di piacere e di godimento sensitivo che possiede ma, semmai, per la sua “carica eversiva”. Un'opera d'arte, nella società caratterizzata dal capitalismo avanzato, deve allinearsi all'illibertà della realtà per poi contraddirla. Essa è “copia”¹⁷ della vita empirica ma anche luogo della sua liberazione. Se Adorno afferma la presenza della libertà solo nell'arte e se in essa soltanto ha ancora senso parlare di “libera scelta”, sembrerebbe dunque che la pratica artistica diventi esercizio morale, in un contesto storico-sociale in cui è negata la possibilità di una morale, ormai ridotta a “triste scienza”. Difatti l'arte e l'estetica vengono caricate di responsabilità teoretiche e morali; questo è dimostrato emblematicamente dal fatto che Adorno intitolò il suo ultimo grande lavoro “Teoria estetica” e non già soltanto “Estetica”. Riguardo allo spessore teorico dell'estetica in Adorno, Paolo Pellegrino sottolinea come essa sia «premuta dal proprio movimento immanente a convergere obiettivamente con l'autoriflessione del pensiero nel configurarsi e porsi esplicitamente come teoria critica della cattiva società esistente»¹⁸. E' qui che avviene la fusione tra teoria critica e teoria estetica.

Il compito dell'arte nella società, dunque, è quello di individuare un residuo campo di libertà; è quello di dare un senso positivo al processo di *Aufklärung*¹⁹ che, nello sviluppo sociale, ha significato esclusivamente liberazione dalle catene della paura e del mito e ingresso in un contesto di puro dominio. L'unica alternativa all'inganno, all'ideologia e all'oppressione che permeano la nostra esistenza, è rappresentata dall'arte, sebbene Adorno sia consapevole del fatto che un'arte «interamente non ideologica non sia assolutamente possibile»²⁰.

L'arte, secondo Adorno, è «l'esperienza di qualcosa che lo spirito non avrebbe in anticipo né dal mondo né da se stesso: una possibilità, promessa

¹⁶ Ivi, p. 17.

¹⁷ Per “copia” non si deve intendere una diretta e fedele corrispondenza tra realtà sociale e realizzazione artistica. Proprio in questa direzione va la forte critica che Adorno muove nei confronti della lukácsiana teoria “malaugurata del rispecchiamento” e del realismo. Per una chiara ricostruzione di tale polemica cfr. P. PELLEGRINO, *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, Argo, Lecce 1996, pp. 100-106.

¹⁸ Ivi, p. 90.

¹⁹ Sul significato del termine *Aufklärung* in questo contesto cfr. E. DE ANGELIS, *Postilla del traduttore a TH.W. ADORNO, Teoria estetica*, cit., pp. 521 e sgg.

²⁰ Ivi, p. 333

della propria impossibilità. L'arte è la promessa della felicità: una promessa che non viene mantenuta»²¹. Si tratta di un'esigenza posta ma che non può essere soddisfatta. La tensione che si innesca per il *medium* dell'opera d'arte è diretta verso un livello altro, non realizzato, lontano dalle possibilità offerte dalla realtà. Tale movimento si perde nel ricordo, nella *Sehnsucht* per la natura arcaica ma è rivolto e orientato verso un futuro che, memore di quel passato, possa realizzarsi in modo autentico. Si crea così una dialettica tra passato e futuro, tra natura arcaica e natura redentrice.

Precedentemente, riprendendo le parole di Thomas Mann, abbiamo sottolineato come in Adorno parlare di arte significhi parlare di musica e come, nella sua vita e nella sua attività, l'ambito musicale si sia fuso con l'ambito filosofico. Il motivo per il quale la musica riassume in modo emblematico i caratteri specifici dell'arte è acutamente rilevato da Luigi Rognoni il quale fa notare come, nell'ottica adorniana, «più di ogni linguaggio artistico, la musica rispecchia in sé le antinomie della società»²². L'interesse di Adorno non si può dire essere più propriamente musicologico o più propriamente filosofico, dal momento che lo scopo delle sue riflessioni è sempre stato la ricerca del senso dell'opera, coglibile, secondo la sua ottica, svelandone i contenuti storico-dialettici mediante un'accurata analisi tecnico-formale. Adorno ebbe fin da ragazzo un rapporto strettissimo con la sfera musicale, sia a livello teorico che a livello pratico; gli scritti di carattere musicologico tagliano trasversalmente tutta la sua produzione e già nei saggi giovanili è ben delineata la prospettiva dalla quale Adorno guarda alla musica e ai suoi esiti ultimi. In questa attenta analisi egli resta fondamentalmente legato a due precisi riferimenti, a due modelli²³. Il primo (non soltanto per motivi di successione cronologica), Ludwig van Beethoven, è l'espressione del glorioso passato borghese e, insieme ad Hegel, massima elevazione dello spirito che lo pervadeva²⁴; il secondo, Ar-

²¹ Ivi, p. 194.

²² L. ROGNONI, Introduzione a TH.W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica* (ed. orig. 1962), trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1971, p. XV.

²³ I modelli, nell'ottica adorniana, non sono esempi, «non sono semplicemente delle illustrazioni di considerazioni generali. Mentre conducono nel materiale, vorrebbero al tempo stesso essere all'altezza dell'intenzione contenutistica di ciò che inizialmente, per stato di necessità, è stato trattato in termini generici, e ciò in antitesi all'uso degli esempi come un qualcosa d'indifferente in sé» (TH.W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1966; trad. it. di P. Lauro, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 2004, p. 4).

²⁴ Cfr. TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 27.

nold Schönberg²⁵, è, per Adorno, l'esponente più rappresentativo di un nuovo modo di concepire e creare la musica, l'unico possibile nel drammatico presente della società tardo-capitalistica.

2. Modelli

In un passaggio di *Filosofia della musica moderna* è chiarito e sintetizzato il rapporto che, per Adorno, lega i due compositori, Beethoven e Schönberg. Se il primo è l'ideatore dell'"essere musicale" come divenire, il secondo, di quell'essere musicale decreta la fine: «Se Beethoven aveva sviluppato l'essere musicale dal nulla per poterlo determinare totalmente come divenire, l'ultimo Schönberg lo distrugge come divenuto»²⁶.

Nonostante già questa prima citazione dia l'idea dell'importanza *oggettiva* che Adorno attribuiva a Beethoven nella storia della musica e dello spirito umano, tracciare un preciso ed esauriente quadro della visione che egli aveva del grande compositore appare complesso. Rileviamo, infatti, come non esistano dei saggi nei quali Adorno tratti sistematicamente Beethoven, sebbene egli ne abbia sempre avuto l'intenzione, fin dal 1934. Nel 1940 il francofortese scriveva ai genitori che il prossimo grande lavoro che l'avrebbe impegnato sarebbe stato su Beethoven. Quella grande opera che aveva in mente non vide mai né stesura né pubblicazione, sebbene ancora nel 1969, poco prima della sua morte, era intenzionato a portare a termine *Beethoven. Filosofia della musica*. Niente di tutto ciò venne realizzato; quello che ci rimane sono i frequenti riferimenti a Beethoven

²⁵ Va subito chiarito che, per quanto Schönberg rappresenti il vero spartiacque tra due concezioni radicalmente diverse di comporre, quella tradizionale, entro i confini della tonalità, e quella dodecafonica, il quadro dell'avanguardia musicale, tutto viennese, si completa della presenza di altri due compositori, Alban Berg e Anton Webern. I tre autori vengono generalmente considerati i rappresentanti della cosiddetta *Wiener Schule*. A dire il vero, Elio Matassi non esita a considerare l'attività dell'Adorno compositore tale da reclamare un suo inserimento all'interno del circolo viennese: «Quando, ascoltando le composizioni di Adorno, si arriva a pensare che non si dovrebbe parlare di un circolo viennese composto soltanto da tre unità (Schönberg, Webern, Berg), ma che bisognerebbe estenderne la portata a quattro (Schönberg, Berg, Webern, Adorno), non si formula soltanto un giudizio plausibile, ma si postula anche una rigorosa prospettiva teorica: senza l'ausilio dell'Adorno-compositore, da iscriversi a pieno titolo nell'esperienza culturale del circolo viennese, è impossibile comprenderne in maniera corretta anche la dimensione filosofica e, più in particolare, il nucleo portante della ricerca, la dialettica negativa» (E. MATASSI, *Il pentagramma e la dialettica*, in «MicroMega», 5/2003, p. 230).

²⁶ TH.W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1949 (trad. it. di G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959, p. 81).

quello che ci rimane sono i frequenti riferimenti a Beethoven che ritroviamo in numerosi saggi adorniani e tutti gli appunti, i frammenti e gli abbozzi che sarebbero dovuti essere la base per la grande opera su Beethoven²⁷. Sul perché tale opera non sia mai stata scritta si possono solo fare delle ipotesi. Probabilmente Adorno sentiva il peso di un'impresa intellettuale di questa portata. La lunga, estenuante e frammentaria raccolta di schizzi e appunti su Beethoven lascia trasparire la volontà nascosta di Adorno di non voler sistematizzare la filosofia della musica beethoveniana in un testo unitario: essa è così profonda e problematica da sfuggire a qualsivoglia discorso chiuso o definitivo; dunque un atteggiamento che, con qualche forzatura, potremmo considerare simile a quello che Adorno individua per il Beethoven "tardo".

A causa della mancanza di questa monografia beethoveniana appare più complesso tirare le fila della riflessione di Adorno sul grande compositore. Se il rapporto Adorno-Schönberg è ricostruibile in larga parte sulla base di *Filosofia della musica moderna*, l'approccio di Adorno all'opera di Beethoven, per l'estrema frammentarietà con cui si presenta, è di difficile interpretazione. Da un lato la centralità della figura di Beethoven nell'orizzonte teorico adorniano si rende evidente se non altro per la presenza costante di ragionamenti che prevedono come insostituibile termine di paragone il compositore di Bonn. Dall'altro lato, però, ricondurre questa evidenza a delle precise motivazioni teoriche risulta complesso.

Uno sguardo alla polarità che Adorno istituisce tra Beethoven e Schönberg può, inizialmente, gettare un primo fascio di luce sul problema che stiamo affrontando. I due compositori rappresentano, negli scritti adorniani, l'uno la massima espressione della musica borghese²⁸ e dei suoi ideali di libertà; l'altro la massima espressione della musica d'arte in un'epoca di conflitti come è quella moderna. Ambedue sono, per Adorno, figure paradigmatiche; ogni qualvolta egli affronta, da una prospettiva "dall'alto", il cammino della musica nella storia, ritornano immancabilmente Beethoven, Schönberg e la loro grandezza. Ad esempio, per Adorno, la «grande musica di stile tedesco»²⁹ vede in Beethoven il suo inizio e in Schönberg la sua fine.

²⁷ Tutto il materiale costituito dalle annotazioni di Adorno su Beethoven è stato raccolto e pubblicato nell'opera *Beethoven. Filosofia della musica*, cit.

²⁸ La musica di Beethoven è, per Adorno, la «musica borghese pervenuta al suo apice» (TH.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 131).

²⁹ TH.W. ADORNO, *Musica e nazione*, in ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., p. 209.

La tensione tra passato e presente che scaturisce dal confronto tra i due compositori porta spesso Adorno a sbilanciarsi a favore del primo rispetto al secondo: il passato rispetto al presente, Beethoven rispetto a Schönberg³⁰. Lo sguardo nostalgico con il quale Adorno guarda al passato borghese rappresenta un fattore particolarmente importante per decifrare le premesse spirituali ed intellettuali che stanno all'origine delle sue riflessioni. Ed è tanto più "comprensibile" questa nostalgia alla luce dell'abisso di disumanità e di barbarie nel quale il soggetto è sprofondata nel secolo scorso. Questi stessi presupposti, imprescindibili per l'analisi adorniana della musica moderna, non vanno scissi dallo studio del rapporto Adorno-Beethoven.

Ma, tornando al confronto tra quest'ultimo e Schönberg, notiamo innanzitutto come tale confronto sia costantemente presente nella *Filosofia della musica moderna*. A volte Beethoven è chiamato in causa per motivare l'inadeguatezza storico-sociale della sua musica nell'era contemporanea³¹. Altre volte, invece, è richiamato con la sua aura quasi sacrale quale paradigma indiscusso e assoluto. Beethoven è, per Adorno, il compositore che ha disvelato la possibilità di un "mondo migliore"³²; quest'immagine, nella musica beethoveniana, acquistava autentico valore di verità. La libertà ha trovato patria soltanto nella musica di Beethoven, il quale «riprodusse il senso della tonalità come libertà soggettiva»³³.

In un saggio del 1934 dedicato a Schönberg, Adorno al termine dello scritto crea l'ennesimo ponte tra il compositore viennese e Beethoven. Ancora una volta troviamo l'affermazione della grandezza indiscussa di Schönberg, nel momento attuale. Ma accanto a questa consapevolezza vi è il "solito" tributo adorniano nei confronti di Beethoven, il primo ad avere impresso suono consapevole al sogno di libertà: «Tale esito [il riferimento è al raggiungimento, da parte di Schönberg, della "verità in persona"] col-

³⁰ La predilezione adorniana per Beethoven arriva fino ad esprimersi in termini di esclusività; infatti, secondo Adorno, «in un significato simile a quello secondo il quale esiste soltanto la filosofia hegeliana, nella storia della musica occidentale esiste soltanto Beethoven» (TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 17).

³¹ In questo contesto si colloca una ormai celebre espressione adorniana, con la quale egli intendeva sottolineare l'insensatezza della riproposizione della musica beethoveniana (e, soprattutto, lo spirito che la animava) e contemporaneamente ribadire l'irraggiungibilità: «Nessun genere di musica potrebbe oggi parlare col tono de "il ciel v'arrida in questa vita"» (TH.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 25). Il riferimento di Adorno è al terzetto del secondo atto del *Fidelio*, tra Florestano, Rocco e Leonora.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 74.

loca il nome di Schönberg, il massimo musicista vivente, nel paesaggio dove dimora colui che al sogno di libertà impresse per primo suono consapevole: Beethoven»³⁴. In Beethoven, come in nessun altro, sono presenti verità, libertà e conoscenza. La grandezza della musica beethoveniana sta nell'aver incarnato tutti gli aspetti che l'arte (e la musica) deve possedere per potersi definire "autentica". E il contenuto di verità nelle composizioni di Beethoven, proprio come ogni opera d'arte autentica, mentre ne rivela l'autonomia³⁵, allo stesso tempo, ne libera e ne chiarisce il contenuto sociale. Il *Doppelcharakter* dell'arte, il suo essere autonoma ma anche *fait social*, trova la massima espressione in Beethoven.

Un ulteriore tassello della teoria adorniana è legato al rapporto tra Beethoven e le forme, tra Beethoven e le convenzioni sociali. Dal momento che sia la "forma"³⁶ quanto il "contenuto" sono, come abbiamo visto, strettamente legati ai processi sociali, la libertà dalle forme implica anche un certo grado di libertà dalle convenzioni sociali. Ebbene, «ciò che è incomparabile in Beethoven [...] è che l'intervento postulato dalla problematica della forma egli lo penetrò di autonomia, della libertà del soggetto che giunge alla coscienza di se stesso»³⁷. Ma a questo proposito non possiamo trascurare la condizione sociale di Beethoven che ha certamente influito sulla libertà con la quale egli ha potuto rapportarsi alle forme e ai canoni della tradizione. Non sarebbe stato possibile, per il compositore di Bonn, raggiungere una tale libertà creativa se non avesse potuto godere di una certa autonomia economica e sociale. Beethoven fu il primo musicista te-

³⁴ TH.W. ADORNO, *Impromptus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1968 (trad. it. di C. Mainoldi, *Il compositore dialettico*, in *Impromptus. Saggi musicali 1922-1968*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 42).

³⁵ Il concetto di autonomia dell'opera d'arte si rivela uno degli assi portanti della teoria estetica adorniana. La polarità dialettica tra autonomia e funzione rispecchiante che l'arte instaura, inserisce il fenomeno artistico all'interno di una cornice aporetica nella quale esso oscilla tra una non estraneità al proprio tempo e un rispecchiamento del reale che non ne è semplice riproduzione. Quando Adorno dichiara l'estraneità dell'arte dal mondo ne reclama la separazione dalle leve che muovono *questo* mondo, quello attuale fondato unicamente sulle logiche del valore di scambio. D'altro canto ogni "costruzione" artistica poggia e trova le proprie motivazioni nelle dinamiche storico-sociali. Su questo problema e sul doppio carattere dell'arte cfr., nello specifico, TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., pp. 317-321.

³⁶ La tradizionale categoria di "forma", in Adorno, va affiancata a quella di "costruzione". Essa «è la forma delle opere che non viene ormai più imposta loro bella e pronta ma che neanche emerge da loro bensì nasce dalla riflessione grazie alla ragione soggettiva» (ivi, pp. 313-314). Per un'approfondita analisi di questa fondamentale categoria adorniana cfr. E. DE ANGELIS, *Postilla del traduttore a TH.W. ADORNO, Teoria estetica*, cit., pp. 529 e sgg.

³⁷ Ivi, p. 313.

desco veramente indipendente, era pertanto libero di dedicarsi alla composizione di ciò che egli stesso giudicava necessario e di valore³⁸.

Il rapporto di Beethoven con le forme musicali che egli ereditò dalla tradizione immediatamente precedente a lui vennero adattate e modificate rispetto alle esigenze che, di volta in volta, la sua musica presentava. Ad esempio, per forme musicali come il “quartetto” o la “sonata”, Beethoven riuscì a dare ad esse un impulso ed un carattere decisamente nuovi. Questo poté avvenire, oltre che per l’immensità del genio beethoveniano, anche per il fatto che storicamente sia la forma del quartetto che quella della sonata, nel momento in cui egli le ereditò, non avevano ancora subito una “codificazione” vera e propria, cosa che avvenne solo nell’Ottocento. I principi costruttivi alla base di esse forme erano passibili di modifiche perché erano ancora vivi e non già cristallizzati³⁹. Ad ogni modo, le problematiche relative al rapporto tra artista e forma (intesa come organizzazione degli elementi in un’opera d’arte) sono particolarmente importanti all’interno della visione estetica di Adorno dal momento che nel movimento dell’arte borghese (di cui Beethoven è il sommo esponente), basato sulla negazione della forma in vista del suo conseguimento, è espresso l’hegeliiano “dispiegamento della verità”. Giungiamo così ad un punto focale. Beethoven è il termine di paragone dal quale partire per delineare le possibilità della nuova musica, ma è anche l’esempio sommo della presenza della dialettica e della logica hegeliane in musica. Così facendo Adorno individua dialetticamente tale presenza direttamente tra le maglie delle composizioni beethoveniane e porta, a sua volta, «la dialettica dentro il processo estetico»⁴⁰, cosa che ad Hegel non era riuscita dal momento che per lui era «più transeunte l’arte che le sue configurazioni prototipiche»⁴¹.

Secondo Adorno, la musica beethoveniana giunge alla verità mediante un processo dialettico che rende, in sostanza, Beethoven la trasposizione di

³⁸ Cfr. C. CASINI, *Beethoven e la libertà nella musica*, Edizioni Cremonese, Roma 1976.

³⁹ Adorno ha, ad esempio, sottolineato come Beethoven, nel caso del quartetto d’archi, non ne abbia sviluppato le potenzialità sulla base di modelli del passato, ma ne abbia autonomamente dedotto il criterio autentico della sua composizione. A proposito dei *Quartetti* op. 18 Adorno afferma che «quei pezzi non avevano in realtà nessun modello, ed essi denotano un procedimento compositivo che ha poco a che vedere persino con le serie dei quartetti di Mozart dedicati ad Haydn. Beethoven dedusse il criterio dell’autentico quartetto d’archi dalle esigenze immanenti di questa forma, e non da modelli tramandati» (TH.W. ADORNO, *La musica da camera*, in ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., p. 112).

⁴⁰ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 294.

⁴¹ *Ibidem*.

Hegel in musica. Anzi, «la musica di Beethoven è la filosofia hegeliana»⁴². Ma in che modo si configura questa analogia (che Adorno precisa non essere mera analogia)? Delle prime, più banali, analogie sono individuabili già ad un livello puramente biografico. Hegel nasce a Stoccarda nel 1770. Beethoven nasce a Bonn (a poche centinaia di chilometri di distanza) lo stesso anno. Il primo morirà nel 1831, il secondo appena quattro anni prima. I due grandi uomini crebbero e si formarono, dunque, nella stessa area geografica, nello stesso periodo storico e in un clima culturale molto simile. Nel 1789, anno della Rivoluzione, ambedue diciannovenni sentirono fortemente l'onda d'urto rivoluzionaria. Il grido di libertà che si levava da Parigi chiedeva d'essere ascoltato in tutta Europa e giunse anche alle orecchie dei giovani Hegel e Beethoven. Nonostante Beethoven non fosse intenzionato a iniettare la sua musica di spirito rivoluzionario, Adorno invece nota che «l'ideale della rivoluzione francese compenetra [la sua musica] perché l'umanità costituiva il contenuto spontaneo di ciò che in lui urgeva all'espressione, e che era la struttura più interiore della sua forma musicale; Beethoven non aveva e non rappresentava nessuna "ideologia rivoluzionaria", ma era un figlio del 1789 anche quando dedicava l'*Eroica* a Napoleone o si adoperava per ottenere un immaginario titolo nobiliare»⁴³.

Dunque Beethoven più che abbracciare la Rivoluzione francese e le sue motivazioni strettamente politiche, ne incarna il senso più profondo: l'anelito umano alla libertà. Tutt'al più il rapporto tra il compositore e la Rivoluzione «va colto in concetti *tecnici*, determinati [...] Beethoven si comporta nei confronti delle forme in maniera assai simile alla rivoluzione francese, che non ha creato una nuova forma di società ma ha soltanto aiutato a imporsi una forma già delineata. In lui non si tratta della produzione di forme ma della loro riproduzione in base alla libertà»⁴⁴. Ma sul problema della "forma" torneremo più avanti. Ora, al di là dell'aspetto biografico e del modo in cui Hegel e Beethoven parteciparono dello spirito e del senso di libertà che pervadevano il Vecchio continente, ed escluso anche, in Beethoven, «ogni "influsso" storico-spirituale diretto di Hegel»⁴⁵, le analogie tra i due appaiono evidenti, secondo Adorno, nel momento in cui si pone a confronto l'evoluzione del materiale musicale nelle composizioni bee-

⁴² TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 23, corsivo mio.

⁴³ TH.W. ADORNO, *La musica con le dande*, in ID., *Dissonanze*, cit., p. 71.

⁴⁴ TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 54.

⁴⁵ TH.W. ADORNO, *Mediazione*, in ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., p. 251.

thoveniane e il cammino dello Spirito in Hegel.

3. Circolarità dialettica

Nel frammento 28 di *Beethoven* è esplicitato il profondo nesso che il percorso mediante il quale la musica beethoveniana nasce dal nulla, cresce su se stessa, si sviluppa e giunge alla verità e alla conoscenza tiene con l'idealismo assoluto di Hegel: «In un punto ho definito ogni pezzo di Beethoven come un *tour de force*, paradosso, *creatio ex nihilo*. Questo è forse il nesso più profondo con Hegel e l'idealismo assoluto»⁴⁶.

Ma, scendendo nello specifico della struttura compositiva delle opere beethoveniane, come giustifica Adorno la presenza, in essa, del movimento dialettico? A questo proposito appare assolutamente centrale l'analisi che Adorno fa della funzione dello "sviluppo" e della "ripresa" nelle opere di Beethoven. È necessario, ora, chiarire rapidamente da un punto di vista tecnico la funzione della ripresa nella dinamica interna della composizione.

La norma compositiva secentesca prevedeva che forme musicali quali le sonate, le sinfonie, i concerti o altre forme di musica da camera, avessero una struttura tripartita costituita, dunque, da tre movimenti (o "tempi") che dovevano avere carattere contrastante. Il primo ed il terzo erano generalmente tempi veloci mentre il secondo, quello intermedio, era solitamente un "Adagio" o comunque un tempo lento. La consueta successione Allegro-Adagio-Allegro, subì, nel tempo, delle modifiche; da un lato i movimenti divennero via via più lunghi, dall'altro tra il secondo e l'ultimo movimento, ne venne aggiunto un altro rappresentato generalmente da un Minuetto (spesso accompagnato da un Trio)⁴⁷.

Caratteristico del primo movimento è il suo principio formativo di base: la *forma-sonata*. È bene precisare che i caratteri della forma-sonata che verranno di seguito esposti, si riferiscono al livello più generale e non all'utilizzo che Beethoven, e altri compositori prima di lui, ne hanno fatto; ad esempio, nell'analisi di molti lavori tardo settecenteschi, risulta difficile applicare rigorosamente lo schema della forma-sonata. Sebbene nell'Ottocento sia stato elaborato un modello generale di questo procedimento compositivo, all'atto pratico esso ha subito innumerevoli variazioni e "muta-

⁴⁶ TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 21.

⁴⁷ Beethoven, a partire dalla Sonata per pianoforte op. 2 n. 2, sostituì il Minuetto con lo Scherzo, sebbene fino alla Sonata op. 54 egli utilizzi ancora, ma saltuariamente, il Tempo di Minuetto.

zioni”, tanto che Charles Rosen, e con lui numerosi altri musicologi, ritiene sia più corretto parlare non di “forma-sonata” bensì di “forme-sonata”⁴⁸.

Fatta questa precisazione, per comodità faremo ora riferimento al modello generale di forma-sonata. Essa, che abbiamo detto essere applicata soltanto al primo movimento, prevede la divisione di tale movimento in tre momenti, ognuno dei quali ha delle precise caratteristiche: l'*esposizione*, lo *sviluppo* e la *ripresa*. Molto sinteticamente possiamo dire che nell'*esposizione* l'autore presenta i temi della sonata, i quali sottostanno a delle precise caratterizzazioni di tipo armonico e melodico. Generalmente i temi sono due e la dialettica che si crea tra di essi ne esalta le differenze e i contrasti, soprattutto a livello armonico: mentre il primo tema è presentato alla tonica (primo grado della tonalità d'impianto) il secondo tema si sviluppa nell'ambito della dominante (quinto grado). All'*esposizione* segue lo *sviluppo* che rappresenta il momento culminante del movimento; in esso «si dispiega in modo completo il conflitto drammatico suggerito dall'*esposizione*»⁴⁹. Le tensioni create fino a questo momento della composizione vengono risolte nella terza sezione del movimento, la *ripresa*⁵⁰. In essa vengono riproposti i temi iniziali, con alcune fondamentali varianti tecniche. La caratteristica principale della *ripresa* è che ora, il secondo tema non è più esposto alla dominante ma alla tonica. Di conseguenza anche il ponte modulante viene adattato per non condurre alla dominante (come avviene alla fine dell'*esposizione*) ma alla tonica.

Rispetto a questo modello generale Beethoven apporta delle importanti modifiche. Innanzitutto già nell'*esposizione* non utilizza due temi strettamente collegati; lo *sviluppo* acquista una straordinaria importanza, sia per le dimensioni maggiorate sia perché in esso Beethoven raggiunge picchi elevatissimi di tensione e di espressività. Per quanto riguarda la *ripresa*, anch'essa viene caricata di nuovi significati; con Beethoven diventa una potente sezione conclusiva che, a partire dalla Sonata per pianoforte op. 57 (detta *Appassionata*) viene presentata modificata ed intensificata⁵¹, rappre-

⁴⁸ Cfr. CH. ROSEN, *Le forme-sonata*, trad. it. di R. Bianchini, Feltrinelli, Milano 1986; ID. *Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven*, trad. it. di R. Bianchini, Feltrinelli, Milano 1989.

⁴⁹ O. KÁROLYI, *La grammatica della musica. La teoria, le forme e gli strumenti musicali*, trad. it. di G. Pestelli, Einaudi, Torino 1969, p. 143.

⁵⁰ A volte il compositore, all'interno dello *sviluppo*, finge il ritorno alla tonica. In questo caso però si parla di “falsa *ripresa*”.

⁵¹ Si tratta di un'intensificazione anche e soprattutto di natura drammatica. Proprio nella *ripresa* del primo tempo della Sonata op. 57 la tensione creata nel corso del movimento viene

sentando un importante momento di riflessione sul precedente processo di sviluppo del materiale musicale.

Chiarita la funzione della ripresa nella dinamica della composizione e sottolineata la nuova veste sotto la quale si presenta nelle opere di Beethoven, possiamo meglio comprendere il parallelismo, che Adorno ha creato, tra la dialettica della musica beethoveniana e la dialettica hegeliana.

Il materiale musicale che, durante la composizione, viene elaborato, trattato e sul quale il compositore “lavora”, trova il suo ancoraggio filosofico nell’hegeliano “lavoro” del concetto. Nel frammento 27 Adorno si esprime in questi termini: «la categoria identica tra filosofia e musica è quella del *lavoro*. Ciò che in Hegel si chiama fatica o lavoro del concetto è il lavoro tematico»⁵². All’interno del movimento dialettico della musica, risulta problematica, al pari dell’identità hegeliana, il momento della “ripresa”; «Ripresa: il ritornare a se stesso, la riconciliazione. Come questa resta problematica in Hegel [...], così in Beethoven, cioè nella dinamica liberata, anche la ripresa è problematica»⁵³.

Qual è dunque il problema teorico che la ripresa presenta? È già problematica nel momento in cui essa viene fatta salva all’interno delle scelte compositive beethoveniane. Adorno vede come problematico il fatto che Beethoven, nonostante la forza critica e innovatrice con la quale si è posto nei confronti delle convenzioni, non abbia tentato, nelle sue composizioni, di superare la ripresa e, in questa cornice, «il rispetto delle convenzioni non può essere la spiegazione del fatto che lui, critico soggettivamente dinamico di ogni ontologia musicale, non abbia sacrificato la ripresa»⁵⁴. Inoltre essa, configurandosi come identico in virtù del ritorno del materiale tematico, rappresenterebbe la smentita del processo dialettico (per restare fedeli alla posizione adorniana secondo cui «la dialettica è la coscienza conseguente della non identità»⁵⁵) che aveva preso forma durante lo sviluppo. In realtà, all’interno di questa circolarità del materiale tematico, nella ripresa non vi è la sua perfetta riproposizione; il materiale dell’esposizione è sottoposto a rielaborazione. Ciò che rende problematica la ripresa, considerata

spinta al massimo con un lungo pedale di dominante.

⁵² TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 19.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ TH.W. ADORNO, *Musikalische Schriften I-III*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1959, 1963, 1978 (trad. it. di A. Arbo, G. Taglietti, M. Garda, G. Borio, *La funzione del contrappunto nella nuova musica*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Einaudi, Torino 2004, p. 285).

⁵⁵ TH.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, cit., p. 7.

come «il punto dolente della forma dinamica»⁵⁶, è il suo essere “residuo del passato”, è il suo essere «rievocazione di un dato staticamente eguale nel mezzo di un divenire generale»⁵⁷. Il suo contenuto ideologico si rivela nel momento in cui «il gesto affermativo della ripresa assum[e] la violenza di qualcosa che ti reprime e ti schiaccia al suolo, dell'autoritario “È così”»⁵⁸. Secondo Adorno la ripresa ha lo scopo di affermare il processo dialettico mediante la “variazione in divenire”; attraverso essa gli elementi di volta in volta presentati, dequalificati, superati e dunque negati, sfociano nell'affermazione finale, la ripresa, che ci aspetteremmo essere semplice riproposizione dell’“identico”. In realtà in Beethoven la ripresa non è «identità del non identico»⁵⁹, come sostiene Adorno, bensì modifica e rielaborazione.

Va da sé che il problema della ripresa è strettamente legato al carattere del procedimento compositivo di Beethoven e al suo modo di trattare gli elementi e il materiale musicale. In questa prospettiva si pone la dialettica tra *particolare* e *totalità*. Come il singolo individuo il cui processo produttivo può essere spiegato solo ad un livello di analisi macrosistemica, allo stesso modo il singolo elemento della composizione va rapportato al tutto rappresentato dalla composizione stessa.

Nella musica beethoveniana il particolare e il tutto sono legati a filo doppio dal momento che se, da un lato, il primo, in sé «ambiguo, sibillino, mitico»⁶⁰, entrando in conflitto e in contraddizione con gli altri particolari, attribuisce senso al tutto, dall'altro il tutto non è che il risultato del processo dialettico di interazione tra i vari elementi. La continua lotta tra gli elementi e il loro reciproco superarsi dà vita alla totalità dell'opera. Dunque, se l'elemento singolo è “nullità”⁶¹ rispetto al tutto, allo stesso tempo il processo dialettico di formazione e di sviluppo del tutto si poggia su ogni singolo particolare⁶².

⁵⁶ TH.W. ADORNO, *Mediazione*, in ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., p. 256.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 251.

⁵⁹ TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 27.

⁶⁰ Ivi, p. 35.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Un'ulteriore riprova dell'importanza che Adorno attribuiva alla dialettica tra particolare e totalità in Beethoven ci è offerta da questo passaggio: «L'ascolto adeguato della musica comporta la consapevolezza spontanea della non identità del tutto e delle parti [...]. Il padroneggiamento di quella tensione [...] a nessuno riuscì quanto a lui [il riferimento è, appunto, a Beethoven]» (TH.W. ADORNO, *Una piccola eresia*, in ID., *Impromptus*, cit., p. 131). Nel

Il singolo elemento in Beethoven «tende alla relativa indeterminatezza dei puri rapporti fondamentali della tonalità, all'amorfo»⁶³. E questa creazione di senso che avviene gradualmente nel divenire dei vari momenti, è da applicare non solo all'interno di ogni singolo movimento della sonata o della sinfonia o del quartetto. Questo *principium individuationis* per il quale il particolare ha senso come parte di un tutto, è da applicare, infatti, anche ad ogni movimento dell'intera composizione. Il singolo movimento, infatti, assume valore in rapporto con i movimenti che lo precedono e lo seguono, «è il caso del movimento lento della Sonata in re minore op. 31, n. 2»⁶⁴. Si deve semplicemente suonare il brano nel contesto del movimento e soltanto nel contesto, per sentire in che misura esso debba alla struttura generale il suo aspetto incommensurabile, che eclissa tutta la struttura. Quel brano si individua in relazione alla totalità e attraversando questa»⁶⁵.

Ma all'interno della dialettica particolare-totalità, il legame tra il tutto e le parti, tra un momento, il successivo e il precedente, da cosa è garantito? L'organizzazione di tutti gli elementi su cosa poggia? Per Adorno «il medium che rendeva possibile quest'organizzazione era la *tonalità*»⁶⁶; il tessuto connettivo è dunque rappresentato dalla tonalità, che in Beethoven acquista una «funzione specifica [...] in quanto composta pienamente»⁶⁷. Essa non è soltanto ciò che unifica nella stessa dimensione i vari elementi ma la tonalità e la «sua rappresentazione circoscrivono il contenuto sociale di Beethoven. Essa è la roccia originaria borghese»⁶⁸. Il legame storico tra la borghesia e la tonalità è esplicitato da Adorno in cinque categorie che egli era intenzionato a sviluppare e che sembra interessante riportare integralmente:

complesso, la struttura che ne scaturisce costituisce l'essenza della grande musica beethoveniana; grandiosità che, in ultima analisi, non deve andare perduta né nel momento della sua riproduzione né in quello del suo ascolto. A questo problema si lega anche la forte critica che Adorno muove nei confronti dell'ascolto atomistico e destrutturante, rispetto ad un ascolto "responsabile" e strutturale, risultato al quale giunge soltanto, per usare un'espressione di Kierkegaard riportata in epigrafe da Adorno, un "orecchio speculativo": «Come l'occhio speculativo ha una visione complessiva così l'orecchio speculativo ha un ascolto complessivo» (TH.W. ADORNO, *La funzione del contrappunto nella nuova musica*, in ID., *Immagini dialettiche*, cit., p. 193).

⁶³ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 263.

⁶⁴ Anche in questo caso si tratta di una sonata per pianoforte.

⁶⁵ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 267.

⁶⁶ TH.W. ADORNO, *Una piccola eresia*, in ID., *Impromptus*, cit., p. 131, corsivo mio.

⁶⁷ TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 29.

⁶⁸ Ivi, p. 75.

«1) Sostituzione di un sistema socialmente prodotto e razionalizzato con la violenza come “natura”.

2) Creazione dell’equilibrio (forse nella forma della cadenza si trova lo scambio degli equivalenti).

3) Il fatto che il particolare, l’individuale è l’universale, cioè il principio individualistico della società. Cioè il singolo evento armonico è sempre rappresentante l’intero schema, come l’*homo oeconomicus* è agente della legge del valore.

4) la dinamica tonale corrisponde alla produzione sociale ed è impropria, cioè creazione di un equilibrio. Forse è il progredire armonico in sé che è una sorta di processo di scambio. Armonizzare come *give and take*.

5) il tempo astratto del decorso armonico»⁶⁹.

Questa lunga citazione può chiarire non soltanto il rapporto di corrispondenza che lega tonalità e sviluppo sociale borghese, ma può essere utile a capire il perché Beethoven sia considerato da Adorno il «prototipo musicale della borghesia rivoluzionaria»⁷⁰. Già per il fatto di far coincidere tonalità ed età borghese da una parte e Beethoven e tonalità dall’altra, si palesa la coincidenza di Beethoven ed età borghese.

Se, come Adorno specifica al punto quattro, la dinamica tonale corrisponde alla produzione sociale è evidente come il decorso musicale dialettico delle composizioni beethoveniane porti in sé il processo sociale stesso. Tra l’altro questo passaggio viene specificato da Adorno laddove egli afferma che «la musica beethoveniana presenta nella totalità della sua forma il processo sociale»⁷¹. Appare nuovamente la tendenza continua di Adorno a “confondere” (nel senso strettamente etimologico di fondere insieme, di mescolare) analisi di tipo musicologico con riflessioni e deduzioni di natura filosofica e sociologica.

Eppure il caso di Beethoven non è emblematico per il fatto di mantenere intatta una «corrispondenza realistica tra musica e società»⁷², dal momento che, nell’opinione di Adorno, la sua musica fa esplodere questo schema di corrispondenza. La natura sociale, rispetto alla musica beethoveniana, non è qualcosa di esterno, di esteriore, bensì va a costituire la natura intima della musica stessa. Qui avviene la completa fusione di critica

⁶⁹ Ivi, p. 76.

⁷⁰ TH.W. ADORNO, *Mediazione*, in ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., p. 250.

⁷¹ TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 22.

⁷² TH.W. ADORNO, *Mediazione*, in ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., p. 250.

sociologica e critica musicale, in quanto la natura della società va cercata tra le strette maglie della composizione.

Antonio Serravezza, a riguardo, si è posto il problema di «accertare questa identità e di renderla esplicita»⁷³. Sinteticamente possiamo dire che Serravezza individua gli elementi che, negli scritti adorniani, rendono più chiara l'identità di cui stiamo parlando; e questi elementi sono proprio quelli che abbiamo affrontato precedentemente. Infatti secondo Serravezza «la circostanza che spesso le cellule tematiche beethoveniane siano povere se intese come dati musicali isolati, e che ricevano un significato solo attraverso lo sviluppo [...] richiama l'idea della filosofia borghese che l'individuo si definisca tale non in un'astratta autonomia, ma entro la totalità sociale»⁷⁴.

Anche il carattere della ripresa non solo è riconducibile alla dinamica sociale, ma da essa trae spiegazione. Il problema di come il movimento che partendo dall'esposizione e passando attraverso lo sviluppo portava il materiale musicale a riproporre il "già detto", trova corrispondenza diretta nel processo di sviluppo della borghesia. Serravezza chiarisce questo passaggio cogliendo con precisione la posizione adorniana ed esplicitandola in questi termini: «La borghesia, pur avendo avviato un processo di liberazione e di trasformazione dell'ordine sociale [a ciò corrisponderebbe, all'interno della composizione, il momento dello sviluppo], ad un certo punto si vede costretta a bloccare il processo rivoluzionario [proprio come la ripresa interrompe il movimento dialettico verso il "sempre-nuovo"] per evitarne di essere, alla fine, travolta, cioè per conservare la propria identità di classe [infatti nella composizione il finale nel quale sfocia la ripresa, ristabilisce l'ordine armonico con la cadenza nella tonalità d'impianto]»⁷⁵.

Il punto è che la ripresa beethoveniana trova un compromesso tra il ritorno dell'identico e la tensione verso il "nuovo" prodotta dallo sviluppo. Questo compromesso si riscontra nella natura stessa della ripresa che abbiamo detto non essere mera ripetizione del materiale tematico dell'esposizione ma, memore di esso, ne rielabora gli elementi tenendo così fede alla prerogativa dello sviluppo.

Partendo da questi presupposti e ponendoci il problema di come si sia andato modificando, nel *corpus* beethoveniano, il rapporto tra composizio-

⁷³ A. SERRAVEZZA, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, Dedalo, Bari 1976, p. 33.

⁷⁴ Ivi, p. 34.

⁷⁵ Ivi, pp. 35-36.

ne e sviluppo storico-sociale, giungiamo ad un altro punto focale della teoria su Beethoven: il cosiddetto "stile tardo"⁷⁶.

4. "Il lungo sguardo"

Dell'ultimo periodo dell'attività compositiva beethoveniana, Adorno se ne occupa nel breve saggio *Spätstil Beethovens*.

Se il secondo periodo aveva rappresentato il tentativo di completare, a livello musicale, la sintesi tra *soggetto e totalità sociale*, il terzo periodo rappresenta l'amara constatazione dell'impossibilità e dell'ineffettualità di tale sintesi. Il fallimento della grande musica beethoveniana è il frutto del fallimento storico della dinamica della società borghese.

Lo stile tardo di Beethoven registra questo fallimento; «ciò che a lui riuscì come opera d'arte, pone con la sua potenza, anche perché riuscito realmente, pure ciò che realmente è fallito, e ciò intacca a sua volta l'opera d'arte nei suoi aspetti declamatori»⁷⁷. Anche le opere tarde (e non poteva essere altrimenti), dunque, mantengono stretto il legame tra esse e il processo storico-sociale. La tendenza beethoveniana verso la disgregazione, il processo oscillante di concentrazione e di frammentazione del materiale musicale, conduce verso una sorta di "divergenza" in base alla quale le immagini si susseguono perdendo il loro rapporto con il tutto, registrando, in questo modo, l'inizio della parabola conclusiva della società borghese⁷⁸.

Le opere tarde (tra di esse paradigmatiche, delle trentadue sonate per pianoforte, sono le ultime cinque: op. 101, op. 106, op. 109, op. 110, op. 111), si caratterizzano per l'atmosfera misteriosa ed enigmatica che le pervade. Esse sfuggono ad un'analisi il cui fulcro sia una spiegazione di tipo

⁷⁶ Anche Adorno mantiene intatta la tripartizione stilistica che Wilhelm von Lenz espone nel 1852 nel suo *Beethoven et ses trois styles*. La suddivisione del percorso creativo beethoveniano in tre fasi ha in sé il limite proprio di qualsiasi tipo di periodizzazione ed esso scaturisce dal bisogno stesso di tale periodizzazione, vale a dire dalla necessità funzionale di dare un senso ed un ordine ad una certa produzione. Tale necessità viene soddisfatta contravvenendo, per ovvi motivi, alla naturale e progressiva evoluzione stilistica del compositore. Sottolineando la problematicità della netta distinzione tra un periodo e l'altro, la suddivisione addotta da von Lenz continua ad essere il riferimento "classico" allorquando si disquisisce attorno a Beethoven.

⁷⁷ TH.W. ADORNO, *Mediazione*, in ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., pp. 256-257.

⁷⁸ Cfr. D. SCHNEBEL, *Riflesso di circostanze sociali*, da *Il materiale esaurito sul processo formale in Beethoven*, in «Lo Spettatore musicale», Bologna-Roma, marzo-aprile 1970.

psicologista, poggiante sull'idea che la rinuncia alla compiutezza formale e all'armonia, a favore della dissociazione, della frammentazione e della dissonanza, siano esiti ai quali Beethoven giunge per via dell'età e della prossimità della morte. Le motivazioni possono e devono essere desunte, prosegue Adorno ne *Lo stile tardo*, soltanto mediante l'«analisi tecnica delle opere in questione»⁷⁹.

Il giusto approccio dialettico dovrebbe innanzitutto tenere conto di due aspetti secondo Adorno affatto centrali: il ruolo delle convenzioni e il rapporto tra le convenzioni e la soggettività. Mentre nel periodo di mezzo l'utilizzo che Beethoven faceva di certe formule convenzionali era fortemente innovativo, nel periodo tardo «dappertutto nel suo linguaggio formale, anche laddove si serve di una sintassi così singolare come nelle ultime cinque sonate per pianoforte, sono disseminate formule e frasi della convenzione. Sono piene di serie di trilli, cadenze e fioriture decorative; spesso la convenzione diviene visibile in modo manifesto, nudo, diretto»⁸⁰.

Secondo Adorno la musica beethoveniana di questo periodo affiora tra le rovine, tra le “macerie” della convenzione; esse rappresentano esclusivamente se stesse, staccate dalla dinamica «parla[no] per sé, ma soltanto nel momento il cui la soggettività, dileguandosi, passa attraverso di ess[e] e l[e] illumina improvvisamente con la sua intenzione»⁸¹. Le composizioni del periodo tardo svelano la contraddizione insita nella definizione di un Beethoven al contempo soggettivo e oggettivo. «Oggettivo è il paesaggio in sfacelo, soggettiva la luce nella quale soltanto esso si accende. Tale contraddizione non produce la loro sintesi armonica; li separa nel tempo l'uno dall'altra, come forza della dissociazione, forse per conservarli per l'eternità»⁸².

L'ultimo Beethoven si orienta verso la riduzione, verso la «rinuncia all'ingrediente superfluo e pertanto irrazionale»⁸³, abbandona il terreno sicuro dell'armonia per polarizzarsi verso gli estremi, la monodia e la polifonia. Quello che ci sembra importante rilevare è il fatto che Adorno sembra voler rintracciare, nell'evoluzione del tardo Beethoven, i germi dai quali trarranno origine le “anomalie” armoniche del romanticismo che poi sfoceranno nelle deviazioni cromatiche di Wagner, preludio della atonalità.

⁷⁹ TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 176.

⁸⁰ Ivi, p. 177.

⁸¹ Ivi, p. 178.

⁸² Ivi, p. 179.

⁸³ TH.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 166.

Questa impressione poggia sulla presenza, negli appunti adorniani, di concetti e riflessioni che fanno pensare ad intenzioni di questo tipo. Infatti Adorno parla, per la musica del periodo tardo, di una frattura tra “fulcri armonici e ritmici”, e si tratterebbe di una «*frattura* intenzionale: gli accenti ampiamente *con* il tempo, l’armonia *contro* di esso. Idiosincrasia verso la tonica allo stato fondamentale. Già applicato nel tardo stile di mezzo e *uno dei più importanti fenomeni per la rottura della tonalità*»⁸⁴. Non solo. Adorno individua in uno specifico movimento della Sonata per pianoforte op. 106 un esempio di sospensione della tonalità: «Nel Trio della Sonata *Hammerklavier* si evitano le cadenze armoniche, tutta l’armonia è sospesa»⁸⁵.

Dunque l’analisi adorniana sembra poggiare sull’idea di un tardo Beethoven assolutamente innovativo, cosa che per altro indubbiamente è stato, e quasi profetico⁸⁶. Il ripensamento tipico di ogni “fase matura” nel caso di Beethoven sembra contraddistinguersi, secondo Adorno, per il lungo ponte che il grande compositore getta tra sé stesso e il futuro. Probabilmente anche questa è una giustificazione dell’utilizzo costante di Beethoven e Schönberg come termini estremi dell’inizio e della fine della musica autentica.

Alla luce della proposta adorniana, tra i due compositori ci sarebbe un legame non solo soggettivo (creato per l’appunto da Adorno) ma quasi oggettivo⁸⁷, necessario, che scaturisce proprio dall’analisi tecnica che il filo-

⁸⁴ TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 189, ultimo corsivo mio.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Uno dei tratti maggiormente innovativi è rappresentato dalla capacità mirabile della musica beethoveniana di volgere lo sguardo verso la propria impossibilità nel momento in cui è strappata ad essa stessa: «Nel classicismo beethoveniano, apparentemente dominato dalla logica musicale, si nasconde un paradosso. I momenti supremi della sua musica sono strappati alla propria impossibilità e al contempo *profetizzano*, grazie al carattere di effetto che regolarmente li accompagna, *quell’impossibilità che frattanto si è radicalizzata in una crisi totale della forma musicale*» (TH.W. ADORNO, *Il problema della forma nella nuova musica*, in ID., *Immagini dialettiche*, cit., p. 286, corsivo mio).

⁸⁷ In un passaggio di *Vienna*, troviamo un chiaro esempio di come Adorno cerchi di istituire un collegamento tra Beethoven e Schönberg, collegamento dal quale ambedue le parti in causa trarrebbero beneficio teorico. Mentre Beethoven muovendosi in direzione della “composizione integrale” (punto di approdo di Schönberg) risalta come il primo passo verso il cambiamento, Schönberg rappresenta l’esecutore di una “volontà oggettiva” (quella beethoveniana) che storicamente non aveva potuto trovare esplicita e dispiegata realizzazione: «Ciò verso cui la produzione di Schönberg tendeva nel corso di tutta la sua vita, dapprima per una cieca costrizione poi in chiara coscienza, vale a dire la composizione integrale, si era prefigurato con precisione a Vienna sulla linea di Beethoven e Brahms. In fin dei conti

sofo intendeva proporre come unica via per scoprire il carattere delle opere dell'ultimo periodo beethoveniano.

Appare importante, a riguardo, un altro passaggio adornoiano relativo allo *status* della tonalità nel tardo Beethoven: «Il principio tonale si riduce al nudo accordo. La sua sostanzialità passa dal tutto al singolo accordo che “significa” il principio tonale; l'accordo come allegoria sostituisce la tonalità come processo. L'espressione “armonia senza funzione”, che si è coniata per l'atonalità, vale in certo qual modo per l'ultimo Beethoven [...]. Riferimento all'armonia complementare»⁸⁸.

Questa riflessione ci sembra decisiva per l'attribuzione ad Adorno di un preciso intento: avvalorare l'idea che Beethoven rappresenti, nella storia della grande musica, l'unico compositore che da un lato per primo ha tradotto in suoni le speranze di libertà e dall'altro ha contribuito (con quasi un secolo d'anticipo) alla svolta che poi si rivelerà, secondo Adorno, l'unica via percorribile, per la musica d'arte, in una società disumanizzata.

Il contributo di Beethoven sulla strada verso l'atonalità sarebbe stato, probabilmente, ancora più decisivo se egli avesse composto la musica per l'opera *Bacchus. Grande opera lirica in tre atti*, di Rudolph vom Berge. Riguardo a questo progetto Beethoven prese delle annotazioni, riportate da Paul Bekker nel suo *Beethoven*; in questi appunti emerge chiaramente l'ipotesi di utilizzare, in tutta l'opera, dissonanze senza risoluzione. Forse la realizzazione di questo progetto avrebbe cambiato il corso della storia della musica o forse (più probabilmente) non sarebbe stato capito affatto, certo è che l'intuizione avuta da Beethoven è senz'altro straordinaria.

Al di là del *Bacchus* quel che resta è il decisivo passo in avanti che Beethoven compie con le sue ultime opere; si tratta di una direzione nuova che, nel caso delle ultime sonate per pianoforte, avrà il suo esito naturale nel Romanticismo, nonostante alcune realizzazioni armoniche, alcuni casi di bitonalità⁸⁹, guardino decisamente oltre il Romanticismo, oltre Wagner, fino al nostro secolo.

Schönberg si dimostra l'esecutore della loro volontà oggettiva» (TH.W. ADORNO, *Vienna*, in ID., *Immagini dialettiche*, cit., p. 8).

⁸⁸ TH.W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 183. Adorno chiarisce il senso del concetto di “armonia complementare” in *Filosofia della musica moderna*: «La legge della dimensione verticale della musica si può chiamare “legge dell'armonia complementare”» e di seguito: «Nell'“armonia complementare” ogni accordo è costruito complessivamente: esso contiene i suoni singoli come momenti autonomi e differenziati dell'insieme, senza far scomparire, come succede nell'armonia perfetta, le loro differenze» (ivi, pp. 84 sgg.).

⁸⁹ Qui ci riferiamo alla coda della Sonata per pianoforte n. 26 op. 81a (*Les Adieux*).

Le grandi speranze messe in moto dalla musica beethoveniana, che già apparivano destinate al fallimento nello stile tardo, risultano del tutto irrealizzabili e anacronistiche in una società, come quella del capitalismo avanzato, in cui il soggetto ha smarrito la propria *Humanität*. L'“umanismo” musicale beethoveniano «dovuto [...] al fatto che egli diede un'anima al fattore strumentale, al puro e semplice “mezzo”, conciliandolo con lo scopo di palesare l'uomo stesso»⁹⁰ non è applicabile allo stadio in cui si trova l'uomo contemporaneo. Le categorie con le quali la musica tradizionale ha pienamente adempiuto alla sua funzione sociale, non sono più adeguate al nuovo stato delle cose: «la musica tradizionale, rendendosi indipendente i suoi compiti e le sue tecniche, si era distaccata dal movente sociale ed era divenuta “autonoma”»⁹¹. Tale distacco ha poi definitivamente depotenziato e reso inutile ogni forma musicale legata al paradigma tonale tradizionale.

Il carattere che la musica doveva assumere nei confronti della nuova società non poteva più scaturire dal «beethoveniano pathos dell'*humanitas*»⁹², bensì doveva incarnare un modo radicale di affrontare il rapporto tra essa e il pubblico, tra essa e la falsa società. La strada che avrebbe, secondo Adorno, mantenuto autentica la musica d'arte sarebbe stata quella indicata da Arnold Schönberg, il “compositore dialettico”.

⁹⁰ TH.W. ADORNO, *La musica con le dande*, in ID., *Dissonanze*, cit., pp. 67-68.

⁹¹ TH.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 130.

⁹² TH.W. ADORNO, *Classi e strati sociali*, in ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., p. 84.