

# «MAMA, WAS SIND DAS, “MODERNE MENSCHEN”?».<sup>1</sup>

## MODERNISMO E TEATRO MUSICALE: OSSERVAZIONI E SPUNTI DI RIFLESSIONE

Fra i tanti aspetti che possono risultare pertinenti a una riconsiderazione del modernismo in campo musicale, lasceremo qui da parte quello più tecnico della riconfigurazione del tempo musicale e dei materiali sonori dopo l'entrata in crisi del sistema tonale per privilegiare, piuttosto, il piano delle idee, degli eterogenei territori del teatro musicale e della multimedialità, più adatti a ripensare una categoria che, nel passato, è stata fin troppo ostaggio di un'ottica formalista incentrata sulla medium *specificity*. In tali territori agiscono diverse componenti che, oggi, ci appaiono più instabili e aperte rispetto a qualche decennio fa. Nel 1972, infatti, il sociologo statunitense David Bell sintetizzò:

In modernism genre becomes an archaic conception whose distinctions are ignored in the flux of experience. In all this, there is an “eclipse of distance”, so that the spectator loses control and becomes subject to the intentions of the artist. The very structural forms are organized to provide immediacy, simultaneity, envelopment of experience. Power has moved from the spectator, who could contemplate the picture, the sculpture, or the story, to the artist, who brings the viewer into his own field of action. The eclipse of distance provides a stylistic unity, a common syntax for painting, poetry, narrative, music, and becomes a common structural component – a formal element – across all the arts.<sup>2</sup>

D'altronde, nessun medium, compreso il cinema (si pensi al film cubista *Ballet mécanique* di Léger, con musiche di Antheil, del 1924), fu escluso dall'agire delle avanguardie e il teatro, proprio in virtù della sua intermedialità, ha innegabilmente costituito, sia esso *in* musica o *con* musica e quandanche si parli di progetti rimasti solamente sulla carta,<sup>3</sup> un luogo nel quale più tangibile è la coazione dei compositori in quella che è senz'altro da considerare la più importante manifestazione di una sensibilità moderna: l'azione comunicativa collettiva propria delle avanguardie storiche. Si pensi a uno dei più noti *succès de scandale* dei *Ballets russes*

---

1 Interrogativo, conclusivo e non soddisfatto, rivolto alla madre dal figlioletto della coppia borghese protagonista della Zeioper *Von heute auf morgen* (1930) op. 32 di Arnold Schönberg, libretto di Max Blonda (pseudonimo di Gertrud Kolish Schönberg). Da qui in poi le indicazioni di anno, poste tra parentesi a fianco dei titoli delle partiture teatrali, si riferiscono all'anno di rappresentazione delle stesse.

2 Bell 1972, pp. 24-25.

3 Al fine di delineare una fenomenologia del modernismo, alcune riflessioni teoriche, come, solo per fare un esempio, quella postwagneriana per un teatro totale e astratto di Adolphe Appia, ne *L'Œuvre d'Art Vivant* (1921), non possono essere certo sottovalutate.

dopo quello del *Sacre du Printemps* (1913): *Parade* (1917), su scenario di Jean Cocteau; un avvenimento, ha scritto giustamente Carlo Piccardi, che «non veniva a costituire rivelazione di nuove scelte estetiche solo per la musica, ma ambiva ad esaltare la possibilità di adattamento alla scena musicale dei principi dell'arte cubista: esso fu quindi il principale veicolo pubblicitario della generazione di Picasso, Léger, Braque, ecc. (ricoprirà cioè la funzione di manifesto)».<sup>4</sup> Al di là di ciò e al netto della sua *épatante* ironia, nell'incontro degli acrobati circensi e dei disumanizzati *managers*, i cui costumi furono disegnati da Picasso e da Depero (il quale, l'anno seguente, manderà in scena a Roma *Balli plastici*), con le innovative coreografie di Massine e con gli altrettanto anti-accademici numeri da *music-hall* della partitura di Erik Satie (punteggiati dai *bruits* di macchine da scrivere, sirene, revolverate e di una *roue de loterie*), *Parade* non fece altro che esprimere la disarmonia e i contrasti della realtà contemporanea.

---

## 1 Il ritardo della musicologia

A differenza della storiografia delle arti visive e della critica letteraria, la musicologia ha però accumulato un notevole ritardo nell'accettare alcuni duttili schemi interpretativi del modernismo. Si può addirittura affermare che, nel corso della seconda metà del Novecento, alcuni tra i più stimolanti contributi atti a illuminare il contesto culturale entro il quale operarono alcuni compositori "modernisti" si debbano più a storici e a comparatisti – per lo più di area anglo-sassone – che non a musicologi. Qualche nome: Roger Shattuck (*The Banquet Years*, 1955), che, sei anni dopo la prima pubblicazione delle "satiane" *Vexations* da parte di Cage, ha riaccessi i riflettori sull'anarchica *naïveté* e il surrealismo di Satie, accostandolo a Jarry, Rousseau e Apollinaire; William J. McGrath (*Dionysiac Art and Populist Politics in Austria*, 1974), allievo di Schorske, che ha tentato di rileggere la *Terza Sinfonia* (1893-96) di Gustav Mahler alla luce delle influenze della filosofia nietzschiana e quella dell'ideologia social-democratica esercitate su di lui, in gioventù, dal viennese "Circolo Pernerstorfer"; Christopher Butler (*Early Modernism*, 1994), che ha inserito nel più ampio quadro dell'estetica modernista la ben nota affinità elettiva tra Schönberg e Kandinskij. Basti inoltre pensare che, se la riscoperta dei compositori italiani del 1880 risale ai primi anni Ottanta del secolo scorso, una più attenta disamina delle musiche del futurismo italiano è fenomeno recentissimo presso la musicologia nostrana.

Del resto, gli stessi tondini costituiti dai nazionalismi sembrarono abbastanza solidi perché la storiografia musicale si edificasse, nel corso del XIX secolo, quale "galleria di personalità musicali" sulla base di categorie estetiche romantiche come quelle di "originalità" e di "genio", ma non si dimostrarono abbastanza elastici da sopportare, a cavaliere del XX secolo, il peso di veri e propri consorzi di artisti

---

4 Piccardi 1991, pp. 66-67.

consapevolmente accomunati da un sentimento di compartecipazione e di militanza a movimenti di rinnovamento spirituale, oltrech , ovviamente, dei linguaggi (o, se si preferisce, delle tecniche). Per quanto, contemporaneamente all’emergenza delle avanguardie, la critica storica posthegeliana avesse gi  conferito al *continuum* di un progresso positivisticamente concepito un nuovo criterio di periodizzazione fondato sulla nozione di «Generazione»,<sup>5</sup> quest’ultimo fu compiutamente acquisito dalla storiografia musicale solo con Carl Dahlhaus, che l’applic  ne *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1980). Tuttavia, gli stessi compositori attivi nei primi decenni del Novecento rivendicarono il diritto, identitario, certamente dettato da ragioni nazionalistiche,<sup>6</sup> di affrancarsi dalla generazione precedente, come dimostrano, per esempio, l’italiana “Generazione dell’80” (quella dei Respighi, Pizzetti, Malipiero e Casella),<sup>7</sup> e il francese “Groupe des Six” (Durey, Honneger, Milhaud, Tailleferre, Auric, Poulenc): l’una, avversa al nostrano verismo operistico e tesa a ridare slancio all’eredit  della musica strumentale italiana sei-settecentesca; l’altro, sodalizio del quale fu sensale Cocteau nel 1917, riunendo intorno a Satie giovani allergici al wagnerismo e al debussismo.

Tra le innumerevoli antinomie concettuali erette a sistema, quella Modernismo/Postmodernismo   stata certamente l’ultima, cronologicamente parlando, a essersi imposta all’attenzione della musicologia: il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* ha accolto per la prima volta la voce «Modernism» – insieme, inutile dirlo, a quella che ne   il contraltare – solo nella sua seconda edizione (2001). Del resto, la categoria di “Postmoderno”, strappata dal grembo del dibattito critico statunitense sull’architettura contemporanea del decennio precedente per, poi, diventare «nuovo luogo comune degli anni Ottanta»,<sup>8</sup> trov , com’  noto, le sue prime e pi  fondanti trattazioni nei saggi *La condition postmoderne* (1979) del decostruzionista Jean-François Lyotard, *Modernity versus Postmodernity* (1981) dell’illuminista Habermas e, in ambito musicale, nel volume *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (1984) di Hermann Danuser. Gi  nel 1983, per , Umberto Eco constatava la progressiva anticipazione cronologica del “Postmoderno”: categoria che «sembrava adattarsi ad alcuni scrittori o artisti operanti negli ultimi vent’anni, poi via via   arrivato sino a

5 Si veda, a questo proposito, Mannheim 1974.

6 «Quando dico la “trappola russa”, l’“influenza russa”, non voglio dire che disdegno la musica russa; la musica russa   stupenda perch    la musica russa. La musica franco-russa o la musica franco-tedesca   di forma bastarda, anche se s’ispira ad un Musorgskij, ad uno Stravinskij, ad un Wagner, ad uno Schoenberg: chiedo una musica francese di Francia»: Cocteau 1987, pp. 46-47.

7 Denominazione che preesiste all’etichetta il cui conio   attribuito a Massimo Mila: la prima occorrenza del termine «generazione dell’80» si rinviene, forse, nel capitolo intitolato *1863-1883*, in Lualdi 1931, p. 3, laddove tali estremi rappresentano, invero, i vent’anni che separano la nascita di Pietro Mascagni, rappresentante della cosiddetta “Giovane Scuola” dell’opera verista, da quella di Casella. Si vedano, inoltre, Casella 1931, pp. 223-228, e 1941, pp. 7-8.

8 Compagnon 1993, p. 125.

inizio secolo, poi più indietro, e la marcia continua».<sup>9</sup> E ciò vale, in senso di marcia opposto, per l'altrettanto volubile categoria di "Moderno"; poco oltre, sempre nelle sue *Postille a "Il nome della rosa"*, si legge: «L'avanguardia storica [...] distrugge il passato, lo sfigura: [...] in musica sarà il passaggio dall'atonalità al rumore, al silenzio assoluto (in questo senso il Cage delle origini è *moderno*)».<sup>10</sup> A quasi venti anni di distanza dalle *Postille*, Jean-Jacques Nattiez e altri contributori internazionali dell'*Enciclopedia della musica* Einaudi, varata nel 2002 con un volume interamente dedicato al Novecento, hanno, non solo vagliato gli elementi di discontinuità del modernismo musicale (sdoganandone definitivamente il termine nella musicologia italiana), ma anche rimarcato quelli di continuità nei confronti della tradizione; quella tradizione – da Brahms a Bach, a scendere, ai fiamminghi, a monte – alla quale, almeno a livello delle forme musicali e delle tecniche compositive impiegate, Arnold Schönberg e gli allievi Alban Berg e Anton Webern, con le loro composizioni scritte col "metodo di comporre con dodici suoni solo in relazione tra loro" e i loro scritti e conferenze, si sono voluti fortemente richiamare, per esempio.

---

## 2 Il modernismo prima di Adorno

In una delle sue "lezioni americane",<sup>11</sup> da maestro – per traslato – del palinsesto e del restauro integrativo qual fu (si pensi, solamente, a *Sinfonia* e a *Rendering*), Luciano Berio si slanciò in un'appassionata dichiarazione d'amore per il balletto *Agon* (1957) di Igor Stravinskij, a suo modo postmoderno per il suo offrirsi «documentario musicale felicemente inaffidabile [...] sulla memoria storica, sulla memoria formale e strutturale e sul loro rapporto altrettanto inaffidabile e transitorio».<sup>12</sup> Oltre a riconoscere l'influenza sul lavoro di Stravinskij del coreografo George Balanchine (risolvendo lui, compositore, un'opposizione dialettica tra autorialità della partitura teatrale e contingenza della dimensione spettacolare così impostata e irrisolta da una musicologia di vecchio conio), Berio dichiarò anche che

Il neo-classicismo di Stravinskij e quello, sottaciuto, di Schönberg, sono certamente lontani l'uno dall'altro, ma sono le due facce, molto diverse, di uno stesso rigoroso viaggio musicale, che vuole esorcizzare e al tempo stesso venire a patti con la memoria e la diversità. Sono dunque anche due facce complementari: come lo erano, in modi diversi, quelle di Wagner e Verdi, Debussy e Strauss, Berg e Webern.<sup>13</sup>

---

9 Eco 2015, p. 609.

10 *Ibidem* (corsivo mio). Si pensi, a quest'ultimo proposito, all'arcinoto 4'33" di John Cage, "eseguito" per la prima volta dal pianista David Tudor, a Woodstock, il 29 agosto 1952.

11 Harvard University, «The Charles Eliot Norton Lectures», 1993-1994.

12 Berio 2006, p. 62.

13 Ivi, p. 59.

Invero, a un’analoga conclusione – quella, ossia, di considerare il neoclassicismo di Stravinskij e i precetti della dodecafonia di Schönberg come due diversi aspetti di un’identica istanza di *rappel à l’ordre* affacciatasi all’inizio degli anni Venti – erano già arrivati Pierre Boulez nel 1949 e Charles Rosen nel 1975,<sup>14</sup> ma Berio intese allentare ulteriormente il dogma di una modernità musicale polarizzata tra il “reazionario” Stravinskij e il “progressivo” Schönberg enunciata nella *Philosophie der neuen Musik* (1949) da Theodor Wiesengrund Adorno, il quale «emerged as the most influential postwar theoretical advocate of [musical] Modernism»,<sup>15</sup> fino, almeno, alla fine degli anni Sessanta.

La difesa di Adorno dei lavori di Schönberg quali espressioni di una solitaria resistenza condotta al di fuori e contro le convenzioni del gusto della società borghese che aliena l’artista stesso, anche a costo di soccombere, fu certamente e doverosamente salutare per la seriore ricezione di Schönberg,<sup>16</sup> ma ha anche profondamente condizionato la ricezione della pluralità del modernismo musicale della prima metà del XX secolo nei decenni successivi. Nell’introduzione della *Philosophie*, sulla scorta della prefazione alle dodecafoniche *Drei Satiren* (1925) op. 28 di Schönberg, Adorno scrisse:

«La via di mezzo è l’unica che non conduce a Roma». Per questo, e non nell’illusione della grande personalità, vengono trattati solo Schönberg e Strawinsky. Se si volesse passare in rassegna tutta la produzione non cronologicamente ma qualitativamente moderna, comprendendovi tutte le transizioni e i compromessi, si finirebbe inevitabilmente con l’imbattersi di nuovo in quegli estremi, purché non ci si accontenti di una semplice descrizione o di giudizi da specialisti.<sup>17</sup>

Se si pensa che tra il cancellierato di Papen e i successivi dodici anni di ditta-

14 Cfr. Boulez 1968, 1977, pp. 27-28, e Rosen 1984.

15 Botstein 2001, p. 872.

16 Insieme, non si dimentichi, all’uscita del *Doctor Faustus* (1947) di Thomas Mann, la cui nota conclusiva recita: «Non mi pare superfluo avvertire il lettore che il tipo di composizione esposto nel capitolo XXII e chiamato tecnica dodecafonica è, in realtà, proprietà spirituale d’un compositore e teorico contemporaneo, Arnold Schönberg, e fu da me attribuito, in una determinata costruzione ideale, a un musicista di mia libera invenzione, al tragico protagonista di questo romanzo [Adrian Leverkühn]. In genere le parti tecnico-musicali del libro devono parecchi particolari alla teoria armonica dello Schönberg» (Mann 1949, p. 963). Nello stesso anno dell’uscita della *Philosophie der neuen Musik* venne licenziato, inoltre, *Die Entstehung des “Doktor Faustus”*. *Roman eines Romans*, nella quale Mann svelò i retroscena della stesura e la poetica del suo romanzo dell’esilio, tra i quali rientrano i colloqui frontali con Adorno («“Questo è il mio uomo”») e la lettura della prima stesura manoscritta della *Philosophie* (che nel 1943 recava ancora il titolo *Zur Philosophie der modernen Musik*): «L’esposizione della musica dodecafonica e la critica di essa svolta in un dialogo, come nel capitolo XXII del “Faustus”, son basate interamente su analisi di Adorno, come vi sono basate certe osservazioni sul linguaggio musicale del tardo Beethoven che si leggono nelle prime parti del libro esposte da Kretzschmar» (Mann 1952, pp. 94-95).

17 Adorno 2002, p. 9.

tura di Hitler la musica *nuova* era passata dall'essere considerata espressione del *Kulturalbolschewismus* a musica *degenerata* e se si considera la successiva fortuna dell'opposizione binaria di Adorno, la *Philosophie der neuen Musik* può quantomeno dirsi correa nell'aver non soltanto prolungato l'emigrazione interna dei compositori tedeschi modernisti,<sup>18</sup> ma anche di aver condotto lungo la "via di mezzo" buona parte di quelli banditi dalle pubbliche esecuzioni ed esposti al pubblico ludibrio nella famigerata mostra itinerante *Entartete Musik*, inaugurata a Düsseldorf nel 1938 (la quale si appuntò anche, dal punto di vista iconografico, sulle più ardite *mises en scène* dei loro lavori teatrali).

Senza dimenticare che nei primi anni Cinquanta la categoria metastorico-musicale di «*Neue Musik*»<sup>19</sup> divenne sinonimo del nuovo serialismo postweberniano perseguito dai giovani compositori neoavanguardisti che si formarono alla cosiddetta "Scuola di Darmstadt" (gli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*), ma che solamente un anno prima della pubblicazione della *Philosophie*, nel capitolo intitolato *Ausblick in die "neue" Musik* della *Musikgeschichte im Überblick*, lo "sguardo" di Jacques Handschin aveva bellamente sorvolato su Schönberg,<sup>20</sup> converrà dunque interrogare i musicologi dei decenni precedenti su cosa intendessero loro per "musica nuova" e in quali compositori la identificassero. Lo si farà spogliando due testi, scritti a quasi venti anni di distanza tra loro: *Neue Musik* (1919) del musicologo berlinese Paul Bekker, uno dei primi esegeti delle sinfonie di Gustav Mahler e autore di saggi sulla storia e l'analisi delle forme strumentali in chiave sociologica e sulla pregnanza drammaturgica della vocalità in ambito operistico, emigrato negli Stati Uniti nel 1934, e *La musica contemporanea* (1938) di Herbert Fleischer, musicologo decisamente meno conosciuto rispetto al precedente, ma autore della prima monografia su Stravinskij, sostenitore di Kurt Weill e riparato in Italia dopo la presa del potere di Hitler. L'importanza di questo libro, pubblicato a Milano da Hoepli, risiede anche nell'aver illustrato, tra i pochissimi scritti allora disponibili sull'argomento, i principi del metodo dodecafonico in Italia. Con *Neue Musik*, steso nel 1918, apparso l'anno successivo e già alla sua quarta edizione nel '20, Bekker intese presentare ai lettori della collana «*Tribüne der Kunst und Zeit*» le anime di un rinnovamento del linguaggio musicale, le cui idee, a differenza di quelle delle avanguardie pittoriche, della poesia e del teatro di pro-

18 Con il termine "emigrazione interna" si indica la condizione dei compositori tedeschi che non emigrarono all'estero durante il Terzo Reich, ma che furono sostanzialmente ridotti al silenzio dal regime.

19 In quanto categoria applicabile senza rischi di rigetto, per esempio, allo spregiudicato contrappunto vocale della trecentesca *Ars Nova* come – ai suoi antipodi – all'avvento della monodia accompagnata e della «seconda prattica» madrigalistica primosecentesca, sulla difesa del cui "stile moderno" si vedano le prefazioni di Caccini e di Monteverdi alle rispettive raccolte di canzoni de *Le nuove musiche* (1602) e a *Il Quinto Libro de' Madrigali* (1605).

20 Cfr. Eggebrecht 1996, p. 601.

sa loro contemporanee, non erano ancora del tutto comprese e riconosciute, non da ultimo a causa dell'inerzia delle istituzioni concertistiche e di una pubblicistica musicale incapace di comprenderne la portata in seno al “nuovo movimento spirituale” (*neues Geistsbewegung*). Nel saggio troviamo affiancati, infatti, i nomi di Richard Strauss e Franz Schreker (per il teatro d'opera), di Max Reger e Ferruccio Busoni (quali rappresentanti, per così dire, di un aggiornamento del comporre *im alten Stil*), di Claude Debussy e Schönberg; troviamo, addirittura, l'“antimoderista” Hans Pfitzner, avendo anch'egli impiegato – bontà sua – la scala per toni interi alla stregua di Debussy.

Consono a descrivere tale molteplicità d'indirizzi e di fertili influenze – già riconosciute dieci anni prima dallo stesso Schönberg sul proprio operato<sup>21</sup> è il titolo del primo capitolo del saggio di Fleischer: *Crocevia*. Nella successiva panoramica sui *Padri e animatori* («Skrjabin e, prima di tutti, Debussy delincono l'orizzonte della nuova musica»),<sup>22</sup> Fleischer sottolinea come le parabole artistiche di Busoni e di Schönberg si trovassero all'inizio tangenti, quindi, nel capitolo intitolato *Rivolta*, parallele. Nel successivo e conclusivo capitolo (*Il nuovo stile*), prima di passare in rassegna (nell'ordine) l'avanguardia francese, Stravinskij, Bartók, l'avanguardia italiana e quella tedesca, Fleischer, nel «presentare alcuni tratti caratteristici in casi tipici della nuova musica», esordisce così:

Se nella musica del periodo che va da Wagner a Debussy si avvertono forti tendenze di riforma, è Schönberg colui che ha sovvertito l'immagine sonora tradizionale e l'ha mutata in modo decisivo. Intento, in un senso unilaterale, alle relazioni costruttive dei dodici semitoni, Schönberg è però soltanto il polo estremo di una generale rivoluzione della musica che in quasi tutti i paesi d'Europa si è diffusa nello stesso tempo.<sup>23</sup>

Attento a che la “Neue Klassizität” di Busoni non andasse confusa con il coevo “Neoclassicismo”, di fronte al dilagare di quest'ultimo indirizzo musicale Fleischer sembra nutrire qualche perplessità, per certi versi affine a quelle dell'Adorno de *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*<sup>24</sup> (“Urquelle” delle arroventate idiosincrasie che si manifesteranno nei successivi scritti del filosofo e di una sociologia della musica quale «critica sociale che si svolge attraverso la critica artistica»),<sup>25</sup> ma il suo atteggiamento è decisamente più pragmatico, specie riguardo alla funzionalità che la musica tende ad assumere in quegli anni nei confronti del teatro di prosa, dell'industria cinematografica e discografica (*Gebrauchsmusik*),

21 «Oggi tutte le evoluzioni artistiche procedono in successione assai veloce [...]. E credo, riguardando alla mia evoluzione, di rispecchiare in essa quella degli ultimi dieci o dodici anni di musica: in questo periodo ci sono molte coincidenze, nella mia musica, con Reger, Strauss, Mahler, Debussy e altri» (Schönberg 1974, p. 3).

22 Fleischer 1938, p. 101.

23 Ivi, p. 135.

24 Vd. Adorno 1932.

25 Adorno 1971, p. 77.

nonché di quella pedagogica *Gemeinschaftsmusik* che, prima di essere coartata dal nazismo, trovò i suoi più alti risultati nei *Lehrstücke* di Hindemith e nella «Schu-  
loper» di Brecht-Weill *Der Jasager*, eseguita in centinaia di scuole tedesche tra il 1930 e il '32.

Diversamente da Bekker, che si limitò a registrare il dato di fatto dell'«interna non-contemporaneità di quanto risulta esteriormente contemporaneo»,<sup>26</sup> Fleischer sembra già proteso al superamento della idealistica nozione di *Zeitgeist* – del quale il “dialettico” Dahlhaus sarà ancora intriso – nel considerare, come fa per ciascun compositore trattato nel suo saggio, la situazione esperienziale dei singoli: già nel suo *Strawinsky* (1931), Fleischer aveva, ricorda egli stesso,

tentato di collocare Igor Strawinskij nel complesso culturale della nostra epoca, di interpretare la musica come elemento integrante del comune spirito e dei comuni sentimenti umani di oggi. Infatti l'amicizia e la collaborazione di Strawinsky con poeti, pittori, coreografi e ballerini rappresentativi corrisponde al bisogno di orientarsi e di scambiare idee. Lo spirito e la forza vitale dell'opera musicale di oggi devono corrispondere al contenuto essenziale di tutta l'arte presente. E questo fondamentale contenuto artistico sorge dalla pulsante vita del nostro tempo e delle sue generazioni [...]. Strawinsky è certamente fra i compositori di oggi l'esponente più rappresentativo. Ma vi sono molti artisti che parlano un linguaggio sonoro meno spiccato, e la cui espressione è tuttavia altrettanto pura e sincera, nel comune movimento artistico. Essi non devono essere trascurati, perché possono aiutarci a una visione più completa dello stile musicale di oggi.<sup>27</sup>

### 3 Panoramica del teatro musicale primonovecentesco

Data la sede e a costo di pesanti *omissis*, prima di considerare l'ottica di Adorno riguardo al teatro musicale, di quest'ultimo converrà quantomeno abbozzare una panoramica, a partire dal teatro d'opera.

Si può affermare che, fin sullo scorcio degli anni Venti, tra le opere dei compositori modernisti e il *Musikdrama* wagneriano persista un rapporto dialettico: si vedano, da un lato, *Pelléas et Mélisande* (1902) di Debussy, dall'altro, *Salome* (1905) ed *Elettra* (1909) di Strauss. Non immemore della lezione di Wagner e, non da ultimo, di quella di Musorgskij, la vocalità del *Pelléas*, come quella delle opere di Jánáček in Cecoslovacchia e di Pizzetti in Italia, è tesa a modellarsi sulla naturale prosodia della parola, rispetto alla cantabilità di Puccini. Per generalizzare, tra il sentimentalismo e l'atmosferismo di quest'ultimo e la lussuria armonica e orchestrale di Strauss si colloca lo “Jugendstil” di Schreker, Zemlinsky e dell'allievo di quest'ultimo, Korngold: rispettivamente di questi tre compositori, le opere, ambientate nell'Italia d'età rinascimentale e rappresentate tra il 1916 e il '18, *Die Gezeichneten* (dal dramma *Hidalla* di Wedekind), *Eine florentinische Tragödie* (da Wilde, come *Salome*) e *Violanta*, su libretto dello sceneggiatore Müller-Einigen,

26 Come la definirà Dahlhaus 1980, p. 22.

27 Fleischer 1938, p. 245.

rispecchiano, in virtù dei loro *plots* adulterini, il gusto teatrale austro-tedesco del loro tempo, affascinato da un erotismo morboso e isterico; erotismo meno edonisticamente e più psicanaliticamente affrontato, tra il 1909 e il '13, dallo Schönberg espressionista e paraoperistico del «Monodram» *Die Erwartung*, su testo di Marie Pappenheim (meglio conosciuta tra i lettori dei casi di Freud come “Dora”), e, non senza implicazioni sociologiche, nel «Drama mit Musik» *Die glückliche Hand*, su testo proprio. Sempre nell'alveo dell'espressionismo musicale rientra, ovviamente, il kokoshkiano *Mörder, Hoffnung der Frauen*, messo in musica da Hindemith nel 1919. Se, però, «Wagner fu il mito dell'età del vuoto [quella della borghesia tardo-ottocentesca], il simbolismo ne è la fiaba»<sup>28</sup> (Hermann Broch), nella produzione operistica successiva alla fine della Grande Guerra, durante i tumultuosi anni della Repubblica di Weimar, la rottura col *Musikdrama* sarà netta e, secondo Bekker, si manifesterebbe anche nella scelta stessa dei soggetti, col «tramontare degli intrecci amorosi, erotici in senso generale [... ché], con la sola eccezione del *Wozzeck*, [...] sono tutte opere per uomini e nelle quali le donne appaiono, e non certo a caso, episodicamente. Ciò dimostra che l'opera s'è ritirata dal cerchio che aveva per centro, quale perfetto esempio, *Tristano e Isotta*».<sup>29</sup> Il più rappresentativo e fortunato genere “anti-wagneriano” è certamente costituito dalla *Zeitoper*, sia per la rappresentazione della quotidianità di una borghesia satireggiata sia per il distacco della musica nei confronti di quanto accade in scena, non più penetrando nei moti psichici dei personaggi, ma interferendovi formalisticamente e, se esigenze di realismo lo richiedono, sdoppiando l'orchestra e contrappuntandosi con un *ensemble* posto sul palcoscenico. Non una novità, quest'ultima, ma se si pensa ai *sounds* della jazz band schierata nella terza scena – nella settima la si udrà come trasmessa alla radio – di una delle *Zeitopern* internazionalmente più note all'epoca, *Jonny spielt auf* (1927) di Křenek, o dei *Musikanten* nelle scene in osteria dell'opera *Wozzeck* (1925) di Berg (due violini “scordati”, clarinetto, bombardone, fisarmonica e chitarra nella scena II/4, un «Pianino» lanciato in una indavolata polka nella scena III/3), si può allora immaginare quale sorpresa ingenerassero nel pubblico abituato a sonorità tardo romantiche tali musiche d'u-so (“Trivialmusik”, nel secondo caso). In *Turandot* (1926) di Puccini, dove non mancano saggi di politonalità e calchi stravinskiani, e ne *La donna serpente* (1931) di Casella si assiste, dopo le rappresentazioni zurighesi di *Turandot* e *Arlecchino* (1917) di Busoni, a un ritorno di fiamma per la fiaba gozziana certamente appiccato da quest'ultimo compositore per cavarsi dall'*impasse* dell'inverisimiglianza di un teatro totalmente cantato;<sup>30</sup> ostacolo aggirato da Malipiero con le sue “rea-

28 Broch 2010, p. 193.

29 Bekker 1935, p. 347.

30 «Sempre la parola cantata sul palcoscenico rimarrà una convenzione e un ostacolo per ogni effetto veridico: per uscire con decoro da questo conflitto, l'azione in cui i personaggi agiscono cantando dovrà essere posta sin da principio su di un piano incredibile, irreal, inverosimile, affinché l'impossibile poggi sull'impossibile, e tutti e due di-

listiche”, irrelate e incomprese *Sette canzoni* (1919).

Impossibile ghermire lo sfaccettato prisma della drammaturgia mista, proprio perché la sua «sommatoria orizzontale delle arti»,<sup>31</sup> non solo aprì il campo alle influenze più disparate, ma contaminò lo stesso teatro d’opera fino a stravolgerne lo statuto. Agli estremi di questo *mare magnum*, il balletto e il teatro epico – nei quali giganteggia Stravinskij – sono generi indicativi dell’affievolimento della centralità del canto nel teatro musicale: già all’indomani del *Pelléas*, Debussy anelò a una sinestesia radicale, ove gli effetti di luce si sarebbero dovuti sostituire all’azione e alle scenografie, previo l’occultamento dell’orchestra (come a Bayreuth) e dei latori di un “testo” costituito di sole vocali e l’introduzione, di conseguenza, di personaggi “muti”.<sup>32</sup> Analogamente, nell’articolo *Von der Zukunft der Oper* (1913), Busoni auspicò l’avvento di «una forma di azione accompagnata dalla musica e illustrata dal canto, senza testo verbale: [...] una specie di “pantomima cantata”»<sup>33</sup> che trovò una prima, concreta realizzazione in *Pantèa* di Malipiero, composta tra il 1917 e il ’19. Incunabolo del teatro epico è, senz’altro, *L’histoire du soldat* (1918), su testo di Ramuz (da una fiaba russa di quelle raccolte da Afanas’ev), concepito da Stravinskij in piena guerra per essere rappresentato in giro per i villaggi svizzeri su di un palcoscenico trasportabile (solo in un secondo momento a Stravinskij venne in mente di integrare nell’azione il narratore: «un’idea presa a prestito da Pirandello», ammetterò).<sup>34</sup> Anche in ragione della crisi economica che certo non consentiva ai teatri alti investimenti per la produzione di nuove opere, i numerosissimi generi drammaturgico-musicali fioriti tra le due guerre, non rientrando specificamente nei canoni dell’opera tradizionalmente intesa, trovarono spesso accoglienza al di fuori dei luoghi deputati alla rappresentazione di quest’ultima;<sup>35</sup> quelli presentati nella sola serata del 17 luglio 1927 al Kurhaus di

---

vengano possibili e accettabili» (Busoni 1977, pp. 48-49). Questo passo e quello che verrà citato più sotto erano già apparsi nell’articolo *Von der Zukunft der Oper*, pubblicato nella berlinese «Vossische Zeitung» nel marzo 1913.

31 La definizione si deve a Guccini 2002, p. 139.

32 Così, constatò André Schaeffner, si sarebbe ritornati alle “correspondances” alla Baudelaire «fra *Lohengrin* e una pittura informale. Comunque il crepitio del fuoco magico nel *Martyre de Saint Sébastien* [“Mystère” del 1911, su versi di D’Annunzio e afferente al genere del «Mélodrame»] forse consente di farsi un’idea di ciò che all’epoca [del *Pelléas*] Debussy aveva già presagito» (Schaeffner 1968, p. 103).

33 Busoni 1977, p. 49 n. 8. È altresì interessante notare, rispetto alla prima edizione dell’*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907), l’aggiunta, nel paratesto della seconda edizione (1916), di una citazione da *Ein Brief* di Hofmannsthal, nella fattispecie, il passo in cui Lord Chandos anela a scrivere e a pensare in «una lingua delle cui parole neppure una m’è nota, una lingua in cui mi parlano le cose mute».

34 Stravinskij - Craft 2008, p. 189.

35 Come, per esempio, il festival “Donaueschingen Musiktage”, che per primo allestì il *Triadisches Ballett* (1926) di Oskar Schlemmer per le musiche di Hindemith, di squisita fattura Bauhaus (ripreso a Baden-Baden due anni dopo), e il Festival Internazio-

Baden-Baden, nel contesto del festival “Deutsche Kammermusik” condotto da Hindemith, offrono un campione eloquente – nel senso che si commentano letteralmente da sé – di tale proliferazione: il «Musikmärchen» *Die Prinzessin auf der Erbste* di Toch; l’«Opéra minute» *L’enlèvement d’Europa* di Milhaud; il «Songspiel» *Mahagonny* di Weill e lo «Sketch mit Musik» *Hin und Zurück* di Hindemith. Se, in quest’ultimo caso, la tecnica del montaggio cinematografico è soltanto emulata (la partitura e la trama del surrealistico libretto di Schiffer, difatti, essendo entrambe palindrome, a partire dalla seconda e ultima parte dello spettacolo, si “riavvolgono”), emblematico, qui, di una estroversa multimedialità è, certamente, il corrosivo *Mahagonny* di Brecht-Weill, ambientato in una fantomatica città, meta di avventurieri e di prostitute, che a noi, oggi, richiamerebbe Las Vegas: insieme al *boxing ring* che costituisce il metapalcoscenico della messinscena (a fianco del quale, come ne *L’histoire du soldat*, l’ensemble strumentale è collocato a vista), l’impiego di diaproiezioni, concepite sempre da Caspar Neher, costituì una componente essenziale anche per la messinscena della successiva versione operistica dell’originario «Songspiel» (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1930). In ultimo, è doveroso ricordare come i nuovi media abbiano, non solo contribuito alla nascita e alla diffusione di generi drammaturgico-musicali (si pensi ai numerosi *Hörspiele* radiofonici prodotti in Germania intorno al 1930, alla stesura dei quali parteciparono, tra gli altri, scrittori e compositori afferenti alla *Novembergruppe*), ma siano stati a loro volta integrati negli spettacoli. Ce ne offre uno sfizioso esempio, relativo al mezzo di riproduzione meccanica del suono per eccellenza, *Der Zar läßt sich photographieren* (1928), opera buffa di Weill su libretto di Kaiser, nella quale Angèle, la fotografa sotto le cui mentite spoglie si cela un’anarchica assassina, fingendo di cedere alle piccanti attenzioni del monarca suo bersaglio designato e per “creare l’atmosfera”, aziona un vero fonografo posto in scena e che riproduce un *Tango* composto all’uopo e appositamente fatto incidere dalla Dob-bri Saxophone Orchestra: si tratta, forse, della prima musica *on the air* – come si dice nel gergo audiovisivo – della storia dell’opera. Quanto all’interazione del cinema nel teatro musicale, ricorderò: l’inserito del film dadaista *Entr’acte* di Clair nel balletto *Relâche* (1924) di Satie, coreografato da Picabia; i quarantadue minuti di girato realizzato per la messinscena dell’“opera-kolossal” *Christophe Colomb* (1930) di Claudel-Milhaud alla Staatsoper di Berlino, nei quali si vide «apparire sullo schermo una scena che rappresenta la medesima azione che è stata espressa dai cantanti»,<sup>36</sup> nonché l’intenzione di Berg di proiettare, durante l’Interludio orchestrale al centro del II atto della *Lulu* (1937), una sequenza cinematografica che condensasse in pochi minuti la peripezia giudiziaria, la detenzione e la fuga dal carcere dell’eponima protagonista wedekindiana.

---

nale di Musica Contemporanea di Venezia, che nel 1932 dedicò due serate al nuovo teatro musicale da camera.

36 Milhaud 1973, p. 197 (traduzione mia).

#### 4 Il modernismo di Adorno

A parte la sua autonomia nell'economia della partitura teatrale,<sup>37</sup> che Adorno non abbia messo in luce come quest'ultimo "interludio cinematografico" costituisca l'architave dell'intera concezione formale, nonché drammaturgica, dell'opera incompiuta del suo maestro di composizione – com'egli ben sapeva, dal momento che per una compiuta comprensione della quale invocò più di altri il completamento da parte di terzi dell'intero Atto III – dimostra l'«apocalittica visione musicale di Adorno[, che] tende a perdere ogni contatto con le realtà di questo mondo, come se il destino ultimo e unico di ogni opera musicale fosse quello di contribuire a un'epistemologia della musica», per dirla con Berio.<sup>38</sup> Ciò lo si deduce anche dalla parzialità con cui, nella *Philosophie der neuen Musik*, Adorno difende l'autonomia estetica del proprio beniamino: se la presunta influenza del *cabaret* sul balletto *Petruška* di Stravinskij è esecrata,<sup>39</sup> su quella palese del *Kabarett* nei melologhi schönbergiani del *Pierrot lunaire* Adorno glissa (e quando, nello scritto su Schönberg del 1952, questo scoperto aspetto del *Pierrot* viene ammesso a denti stretti, Adorno fa incombere su di esso l'ombra della categoria estetica del «Kitsch»<sup>40</sup>). La possibilità d'intessere paragoni tra la musica dei balletti di Stravinskij – riduttivamente e spregiativamente definita «corporea» – con la pittura, inevitabilmente compresente attraverso scenografie e costumi, si tramuta nello stilare una serie di capi d'imputazione:<sup>41</sup> asservimento della musica alla «divisione del lavoro», sua «pseudomorfosi con la pittura» e sua «regressione» verso un meccanicismo "sensista", per descrivere il quale Adorno attinge al gergo degli strizzacervelli: schizofrenia, ebefrenia, catatonia (quest'ultima, diagnosticata da Adorno anche nella *Neue Sachlichkeit* di Hindemith).<sup>42</sup> Ancora, se con *Die glückliche Hand* Schönberg senti l'urgenza di «far musica con i mezzi della scena»<sup>43</sup> (come il compositore dichiarò in una conferenza del 1928 che Adorno, beninteso, poteva ancora non conoscere), nonostante tale volontà d'interagire con le altre arti sia conclamata passo passo dalla partitura, grazie a doviziose indicazioni registiche, il filosofo su questo punto non s'intrattiene. (Per inciso, Kandinskij, con il quale Schönberg intrattenne un denso rapporto epistolare tra il 1911 e il '14, è menzionato di sfuggita solo per citare un passo da un suo breve saggio sui quadri del compositore).<sup>44</sup>

37 Cfr. Adorno 1978, p. 429.

38 Berio 2007, p. 20.

39 Cfr. Adorno 2002, pp. 138-139.

40 Cfr. *ibidem* e Adorno 1972, p. 164.

41 Adorno 2002, p. 137 e ss.

42 Ivi, pp. 161-173.

43 Schönberg 1974b, p. 87.

44 Cfr. Adorno 2002, p. 44. Si tratta di *Die Bilder*, pubblicato nel volume collettaneo *Arnold Schönberg in höchster Verehrung* (1912).

L'irrelevanza del contesto spettacolare nell'emettere un giudizio di valore nei confronti delle partiture teatrali troverà conferma pure nell'*Einleitung in die Musiksoziologie* (1962), le dodici lezioni di sociologia della musica tenute da Adorno, tra il 1961 e il '62, all'Università di Francoforte: nella lezione intitolata *Classi e strati sociali*, per esempio, si parla indifferentemente di musica assoluta (quella di Webern) e di *Zeitoper* (*Von heute auf morgen* di Schönberg, anch'essa, peraltro, non esente da sonorità e gesticolazioni jazzistiche), e tra due compositori del “Brecht Kreis”, Hanns Eisler e Weill, la simpatia di Adorno non va certamente alle grottesche deformazioni delle musiche di consumo dell'autore della *Dreigroschenoper*, ma, piuttosto, «al senso di classe» dei multistilistici cori “agitprop” del primo, nei quali Adorno rileva che «una reale fantasia compositiva e una notevole capacità tecnica si sono poste al servizio di caratteri espressivi e di formulazioni prettamente musicali che hanno di per sé, indipendentemente da qualsiasi programma e contenuto extramusicali, un certo tipo di aspra e pungente aggressività». E se «un criterio per stabilire la verità della musica è di stabilire se essa abbellisce l'antagonismo che si afferma anche nel suo rapporto con gli ascoltatori, cadendo così in contraddizioni estetiche più che mai senza speranza, ovvero se affronta l'esperienza dell'antagonismo nella sua costituzione. Le tensioni interne alla musica sono l'apparenza, ignara di sé, di tensioni sociali»,<sup>45</sup> ciò, per Adorno, dovrebbe valere anche per l'“Opera”, data per spacciata nell'omonima lezione, come confermerebbe, non solo l'emergenza della drammaturgia musicale schönberghiana come di quella stravinskiana, ma, appunto, la fortuna arrisa al *Wozzeck* e il successo della prima rappresentazione postuma del *Moses und Aron* (1954) di Schönberg, come il filosofo, alzando le spalle constata.<sup>46</sup> Per Adorno, il teatro d'opera, come il cinema (e, implicitamente, la drammaturgia musicale), era e rimane un bene di consumo, essendo alla «forma drammatica, secondo il suo senso proprio, [...] immanente il pubblico [borghese]. Sarebbe assurdo pensare a un teatro in sé, mentre vanta il suo diritto l'idea di una poesia o di una musica in sé».<sup>47</sup>

Alla luce di queste considerazioni adorniane sul teatro d'opera, si sarebbe quasi tentati di credere che pure il paralizzante suggello dello scritto intitolato *Kulturkritik und Gesellschaft* («Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò

45 Adorno 1971, pp. 82-83.

46 Cfr. *ivi*, p. 93.

47 Adorno 2004, p. 30. Quando nell'articolo *The Opera Walks New Paths* (1935) Bekker tentò di difendere l'opera, perché «anzitutto essa è un fatto musicale e come tale riflette tutti i problemi della musica contemporanea [...]; in secondo luogo perché appartiene al teatro e deve perciò risponder a tutte le esigenze del teatro contemporaneo; in terzo luogo [perché] è una forma d'arte che subisce in misura notevole le influenze dell'ambiente sociale ed è perciò l'oggetto favorito di quella critica che dà particolare importanza al carattere sociale della produzione artistica», lo fece già per controbattere a una «critica filosofico-sociale che asserisce essere l'opera un fenomeno socialmente antiquato e non giustificabile ai nostri giorni» incarnata dal suo più giovane collega francofortese (cfr. Bekker 1935, pp. 335-336).

avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie») possa aver esercitato un'influenza determinante, addirittura deterrente nell'«ammutilire» i giovani neoavanguardisti nei successivi anni.<sup>48</sup> Infatti, come scrisse Gentilucci,

Parve, negli «anni '50», che il teatro musicale fosse totalmente escluso nell'ambito di quella che si definiva allora, con vago sapore di radicalismo messianico, nuova musica. Se ne comprendono facilmente le ragioni se si tiene presente l'esclusivismo strutturalista che ne caratterizzava i modi operazionali. I musicisti allora più in vista e trainanti, ossia Stockhausen, Boulez, Pousseur, Berio, Maderna, e poi ancora Aldo Clementi, Xenakis, Evangelisti, impegnati nella direzione di un ripensamento esclusivistico delle strutture interne al linguaggio musicale, non potevano prendere in considerazione, coinvolgendoli, i problemi che il teatro musicale poneva, in termini di rapporto, integrazione e così via.<sup>49</sup>

Per quanto questo stallo – dal quale, tranne Boulez, tutti i summenzionati compositori usciranno entro i due decenni successivi – non sia direttamente addebitabile ad Adorno, il quale, dopo la pubblicazione della conferenza radiofonica intitolata *Das Altern der Neuen Musik* (1955), per qualche anno godette di pessima stampa a Darmstadt, è tuttavia innegabile che la delegittimazione adorniana della *Gebrauchsmusik* e della metabolizzazione della *popular music* da parte dei compositori tra le due Guerre abbia contribuito a gettar sale sulla *tabula rasa* del passato proclamata dai giovani compositori che, una volta liquidato Schönberg («Schoenberg is Dead») è il titolo di un ben noto articolo di Boulez uscito nel febbraio 1952), presero le mosse da Webern.

D'altro canto, il formalismo di Adorno, che osserva nell'autoreferenzialità dell'*opus* i riflessi di dinamiche sociali esterne, ma nega ad esso ogni possibilità di esternazione comunicativa e di compromesso con le altre arti, poté trovare garanzie di postuma sopravvivenza nella favorevole congiuntura costituita dal consolidamento del pensiero strutturalista e del «feticcio» della specificità dei media negli anni Settanta (si pensi, solamente, all'influenza di McLuhan e di Greenberg in quegli anni). Ciononostante, intorno alla metà degli anni Settanta, prendersela con la dialettica negativa d'*imprinting* marxista del francofortese cominciò a diventare una consuetudine: emblematico, in tal senso, il saggio *Adorno come diavolo* (1973) di Lyotard, ma già nel 1971 il musicologo e critico musicale Fedele d'Amico aveva preso di mira, con una doppietta di articoli apparsi ne «L'Espresso», l'*Introduzione alla sociologia della musica. Le Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) di Dahlhaus ebbero, poi, il merito di calamitare saldamente l'estetica musicale a un metodo d'indagine storiografico aperto all'analisi e all'interpretazione delle singole composizioni (partiture teatrali comprese), facendola uscire dalle secche di una filosofia della storia,

48 Adorno 1972, p. 22. Sia detto col dovuto rispetto per la profonda contrizione di Adorno, in quanto israelita e che, non da ultimo grazie a tale retaggio culturale, fu autore di una delle più valide interpretazioni ermeneutiche del *Moses und Aron*, l'opera incompiuta di Schönberg (si veda Adorno 1978, pp. 454-475).

49 Gentilucci 1979, p. 115.

così come impostata nella *Philosophie der neuen Musik*, il cui limite risiederebbe, secondo Dahlhaus, nell'illustrare il solo «divenire storico del materiale musicale più con costruzioni a partire da categorie astratte quali “accordo”, “dissonanza” e “contrappunto”». <sup>50</sup> Più recentemente è stata l'apodittica prosa di Adorno, che spesso sconfinava quasi nella violenza verbale nei suoi scritti musicali, a essere oggetto di recriminatorie da parte di musicologi del calibro di Richard Taruskin, di Nattiez e dell'estetologo Roger Scruton. Addirittura, dei contributi adorniani ha ritenuto di poter fare a meno un “neoformalista” come Peter Kivy nella sua *Introduction of the Philosophy of Music* (2002), ma, prim'ancora dei musicologi, i primi a ribellarsi al filosofo furono gli stessi compositori: tra gli altri, i già ricordati Gentilucci e Berio, successivamente Dufourt e Ligeti.

---

## 5 Ripensare il modernismo dopo Adorno

Se si volesse spezzare una lancia a favore di Adorno, si potrebbe obiettare che le recriminatorie degli uni e degli altri abbiano continuato a bersagliare pressoché la sola *Philosophie*, mentre la maggior parte dei tardi scritti di Adorno – a parte l'*Einleitung* e certamente *Vers une musique informelle* – <sup>51</sup> sarebbero rimasti nel cono d'ombra di un dibattito critico sul modernismo che pare si stia rendendo conto solo ora di alcuni mutamenti di prospettiva maturati da Adorno dopo la pubblicazione della *Philosophie*. <sup>52</sup> Nei quattro “tondi” che, sotto il significativo titolo di *Remémorations*, vennero pubblicati in *Quasi una fantasia* (1963), si può riscontrare, effettivamente, un tiepido ripensamento del modernismo musicale viennese intorno a Schönberg, tale, forse, da stupire per la considerazione nella quale sono tenuti il contesto culturale e la ricezione della critica coeva, ma a fatica, e non prescindendo, implicitamente, da quella “dicotomia” intorno alla quale, secondo il filosofo, la musica si sarebbe radicalizzata a partire dagli anni Venti: «la storia della musica non segue un corso semplicemente parallelo a quello delle altre arti. Elementi spirituali non contemporanei [*Geistig Ungleichzeitiges*] potevano ancora trovare posto l'uno a fianco all'altro, in una maniera che la pittura contemporanea avrebbe difficilmente tollerato». <sup>53</sup> A parte il testo del discorso commemorativo pronunciato a Vienna in occasione dei cinquant'anni dalla morte di Mahler, qui, Adorno si dimostra tenero nei confronti

---

50 Dahlhaus 1980, p. 34.

51 Non con le migliori argomentazioni che gli si riconoscono, in *Late Marxism: Adorno or The Persistence of the Dialectic* (1984) Fredric Jameson ha definito il testo di questa conferenza di Adorno tenuta a Darmstadt nel 1961, quindi pubblicato in *Quasi una fantasia*, addirittura “postmoderno” (diversamente dai «desolati monumenti retrospettivi dedicati ai grandi moderni, come i dolmen che *Filosofia della musica moderna* erige per Schoenberg e Stravinsky»): cfr. Jameson 1994, p. 268.

52 Vd. Borio 2004.

53 Adorno 1978, p. 368 (traduzione e corsivo miei).

dell'eclettismo di Zemlinsky e compassionevole nei confronti dello stilisticamente attardato Schreker, ma a Stravinskij, considerato postumo di se stesso nonostante avesse nel frattempo metabolizzato (liberamente) anche i precetti della dodecafonia, non concede che l'onore delle armi:

La rimozione di cui è stato vittima Stravinskij ricorda il sorriso ebete con cui vengono guardate le mode del passato [...]. Mi sono tanto più sollecitato a questo compito, in quanto la parte della *Filosofia della musica moderna* dedicata a Stravinskij sembra avere contribuito a porre fine al neoclassicismo. [...] le composizioni seriali di Stravinskij vanno annoverate alla fase precedente la dodecafonia e non ci si potrebbe aspettare altro; in *Agon*, che è l'opera strumentale più estesa scritta dopo la svolta compositiva, vi è persino un'alternanza di sezioni libere e sezioni seriali, come nella *Lyrische Suite* di Berg del 1926.<sup>54</sup>

Tutt'al più, nel successivo scritto *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* (1965), Adorno riconobbe – non senza biasimo – una linea di continuità tra la debussiana «spazializzazione del tempo» musicale<sup>55</sup> di Stravinskij e le recenti composizioni elettroniche.<sup>56</sup>

Ciò non toglie che l'opposizione manichea e l'impianto concettuale germano-centrico del modernismo musicale cristallizzati da Adorno nella *Philosophie der neuen Musik* ci facciano apparire quest'ultima un fossile: un documento di assunti ideologicamente storicistici. Non tanto perché il postmodernismo musicale abbia riabilitato il *musical borrowing* e la “musica al quadrato”, la commistione di linguaggio musicale alto e basso e, in buona sostanza, quel «non poter rinunciare a nulla»<sup>57</sup> nel quale Adorno individuò il tallone di Achille di Berg (riconfermato epigono romantico nelle pagine di *Quasi una fantasia* e vituperato dai compositori darmstadtiani),<sup>58</sup> quanto, piuttosto, perché è proprio attraverso lenti postmoderne che, appunto, oggi possiamo compiutamente apprezzare la promiscuità del modernismo musicale: perciò, quantunque si possa convenire con Adorno, per esempio, che quegli arrugginiti relitti di tango che talora emergono nella baudelairiana «Konzertarie» di Berg *Der Wein* (1929) siano da considerare come ribaltamento dialettico del *Kitsch*, rivelatorio dell'illusoria libertà musicale del jazz, retrospettivamente, quest'ultimo, in quel contesto, non ci appare più come «fantasmagoria del moderno»,<sup>59</sup> ma moderno *tout court*.

Alessandro Turba  
alessandro.turba@unimi.it

54 Adorno 2004, pp. 151-152 e 171.

55 Non in senso figurato, ma figurativo, nel senso più deteriore del termine (“impressionista”), secondo Adorno. Oggi diremmo “tempo non-lineare”.

56 Cfr. Adorno 2004, pp. 302-303.

57 Adorno 2002, p. 108.

58 Come ci hanno testimoniato Célestine Deliège in Boulez 1977, p. 18, e Gentilucci 1979, p. 123.

59 Adorno 1983, p. 147.

## Riferimenti bibliografici

Adorno 1932

T.W. Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, «Zeitschrift für Sozialforschung» 1 (1932), pp. 103-124.

Adorno 1971

T.W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, introduzione di L. Rognoni, traduzione di G. Manzoni, Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi», 160), 1971.

Adorno 1972

T.W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 3-22 (*Critica della cultura e società*, traduzione di C. Mainoldi), pp. 145-174 (*Arnold Schönberg, 1874-1951*, traduzione di G. Manzoni).

Adorno 1978

T.W. Adorno, *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren - Quasi una fantasia - Musikalische Schriften*, in Id., *Gesammelte Schriften*, 20 Bde (1973-1986), XVI, hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt am Mein, Suhrkamp, 1978, pp. 368-381 (*Schreker*), 413-432 (*Bergs kompositionstechnische Funde*), 454-475 (*Sakrales Fragment. Über Schönbergs "Moses und Aron"*).

Adorno 1983

T.W. Adorno, *Alban Berg, Il maestro del minimo passaggio*, a cura di P. Petazzi, Milano, Feltrinelli («I fatti e le idee. Saggi e Biografie», 515), 1983.

Adorno 2002

T.W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, introduzione di A. Serravezza, con un saggio di L. Rognoni, Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi», 183), 2002.

Adorno 2004

T.W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Torino, Einaudi («Biblioteca Einaudi», 176), 2004, pp. 149-174 (*Stravinskij. Un'immagine dialettica*, traduzione di M. Garda), 301-314 (*Su alcune relazioni tra musica e pittura*, traduzione di M. Garda).

## Bekker 1919

P. Bekker, *Neue Musik*, Berlin, Reiß («Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriften-sammlung», hrsg. von Kasimir Edschmid, 5), 1919; poi in *Gesammelte Schrifte*, III, Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1923, pp. 85-118.

## Bekker 1935

P. Bekker, *The Opera Walks New Paths*, «The Musical Quarterly» 21 (July 1935), pp. 266-278; traduzione italiana: *Nuove tendenze dell'opera*, «La Rassegna musicale» 8 (settembre-dicembre 1935), pp. 335-348.

## Bell 1972

D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, «Journal of Aesthetic Education» 6 (January-February 1972), Special Double Issue: “Capitalism, Culture, and Education”, pp. 11-38.

## Berio 2006

L. Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi («Saggi», 873), 2006, pp. 49-62 (*Dimenticare la musica*).

## Berio 2007

L. Berio, *Intervista sulla musica* [1981], a cura di Rossana Dalmonte, Bari, Laterza, 2007.

## Borio 2004

G. Borio, *Introduzione*, in Adorno 2004, pp. VII-XVIII.

## Botstein 2001

L. Botstein, *Modernism*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, XVI, ed. by Stanley Sadie, London, MacMillan, pp. 868-875.

## Boulez 1968

P. Boulez, *Note di apprendistato*, a cura di P. Thévenin, traduzione di L. Bonino Savarino, Torino, Einaudi («Saggi», 430), 1968, pp. 213-232 (*Traiettorie: Ravel, Stravinsky, Schoenberg*).

## Boulez 1977

P. Boulez, *Per volontà e per caso. Conversazioni con Célestin Deliège*, traduzione di

P. Gallarati, Torino, Einaudi («Nuovo Politecnico», 94), 1977, pp. 18-22 (*Difesa di Berg*), 23-31 (*Incidenza di Schönberg*).

Broch 2010

H. Broch, *Hoffmannstahl e il suo tempo*, a cura di P.M. Lützel, traduzione di A. Vigliani, Milano, Adelphi («Piccola Biblioteca», 603), 2010.

Busoni 1977

F. Busoni, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di F. d'Amico, Milano, Il Saggiatore («Saggi di arte e di letteratura», 47), 1977, pp. 39-72 (*Abbozzo di una nuova estetica della musica*).

Casella 1931

A. Casella, *21+26*, Roma, Augustea, 1931, pp. 223-228 (*Lettera aperta a S.E. Mascagni*).

Casella 1941

A. Casella, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni («Documenti e testimonianze», 2), 1941, pp. 7-8 (*Avvertenza al lettore*).

Cocteau 1987

J. Cocteau, *Il Gallo e l'Arlecchino*, traduzione di M.C. Marinelli - V. Orazi, Firenze, Passigli («Le Lettere», 31), 1987, pp. 5-29.

Compagnon 1993

A. Compagnon, *I cinque paradossi della modernità*, traduzione di G. Ferrara, Bologna, Il Mulino («Intersezioni», 112), 1993.

D'Amico 2000

F. D'Amico, *Tutte le cronache musicali. «L'Espresso» 1967-1989*, a cura di L. Bellingardi, I (1967-1972), Roma, Bulzoni, 2000.

Dahlhaus 1980

C. Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, traduzione di G.A. De Toni, Fiesole, Discanto, 1980.

## Eco 2015

U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, in *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani («I libri di Umberto Eco»), 2015, pp. 577-615.

## Eggebrecht 1996

H.H. Eggebrecht, *Musica in Occidente. Dal Medioevo a oggi*, traduzione di M. Giani, Scandicci, Discanto («Classici», 6), 1996.

## Fleischer 1938

H. Fleischer, *La musica contemporanea*, traduzione di A. Hermet, Milano, Hoepli, 1938.

## Gentilucci 1979

A. Gentilucci, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Fiesole, Discanto, 1979.

## Guccini 2002

G. Guccini, *La musica e l'attore*, «Arte, musica, spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze» 3 (2002), pp. 133-149.

## Jameson 1994

F. Jameson, *Tardo marxismo. Adorno, il postmoderno e la dialettica*, traduzione di P. Russo, Roma, Manifestolibri, 1994.

## Lualdi 1931

A. Lualdi, *Il rinnovamento musicale italiano*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli («Quaderni dell'Istituto Nazionale Fascista di Cultura», serie terza, 4-5), 1931.

## Lyotard 1994

J.-F. Lyotard, *Adorno come diavolo*, in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée («Débats»), 1994 (I ed. 1973), pp. 115-133.

## Mann 1949

T. Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore Tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, traduzione di E. Pocar, Milano, Mondadori («Tutte le opere di Thomas Mann», 8), 1949.

Mann 1952

T. Mann, *Romanzo d'un romanzo. La genesi del “Doctor Faustus” e altre pagine biografiche*, traduzione di E. Pocar, Milano, Mondadori («Quaderni della Medusa», 38), 1952.

Mannheim 1974

K. Mannheim, *Sociologia della conoscenza*, a cura di Paul Kecskemeti, traduzione di M. Gagliardi - T. Souvan, Bologna, Dedalo («La scienza nuova», 21), 2000, pp. 323-372 (*Il problema delle generazioni*).

Milhaud 1973

D. Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1973.

Piccardi 1991

C. Piccardi, *Legittimazione della Nuova musica nel teatro*, in *Paul Hindemith nella cultura tedesca degli anni Venti*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, 25-27 maggio 1987), a cura di C. Piccardi, Milano, Unicopli («Quaderni di M/R», 25), 1991, pp. 60-143.

Rosen 1984

C. Rosen, *Schoenberg*, traduzione di R. Ortensi, Milano, Mondadori («Musica e Storia», 8), pp. 69-104 (*Serialismo e neoclassicismo*).

Schaeffner 1968

A. Schaeffner, *Corrispondenze baudelairiane*, in *Musica e arti figurative*, a cura di G.M. Gatti, Torino, Einaudi («Quaderni della Rassegna musicale», 4), pp. 97-104.

Schönberg 1974

A. Schönberg, *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*, a cura di I. Vojtěk, traduzione di G. Manzoni, Torino, Einaudi («Saggi», 532), 1974, pp. 3-5 (*Intervista con Paul Wilhelm*), 85-89 (*Analisi di “Die glückliche Hand”*).

Stravinskij - Craft 2008

I. Stravinskij - R. Craft, *Ricordi e commenti*, traduzione di F. Salvatorelli, Milano, Adelphi («La collana dei casi», 73), 2008.

