

La lunga fedeltà di Adorno a Berg

Marco Gatto

In uno splendido *Ricordo* datato 1968 – eppure frutto di una lunga rielaborazione di riflessioni e impressioni appuntate a partire dal 1936 – Adorno tratteggia con garbo ed essenzialità i nodi salienti della personalità di Alban Berg, suo maestro e principale interlocutore in materia di musica nuova. Pur sempre seria ed equilibrata, la prosa adorniana si abbandona talvolta all'emozione del ricordo, con un garbo che permette di cogliere con assoluta nettezza il particolare rivelatore, il dettaglio illuminante. È così nel caso della chiusa, che vale la pena di riportare quasi per intero:

Negli undici anni che lo frequentai avvertii sempre in modo più o meno chiaro che, come persona empirica, egli non era completamente presente, non partecipava del tutto al gioco; ciò veniva talvolta alla luce in momenti di assenza, che coincidevano con l'espressione inespressiva dei suoi occhi. Non era mai identico a se stesso, nel modo esaltato dall'ideale esistenziale, ma aveva una particolare inafferrabilità, persino qualcosa di distaccato, da spettatore, quello che Kierkegaard rimproverava all'estetico soltanto per puritanesimo. [...] L'esistenza empirica di Berg era subordinata alle esigenze primarie della produzione; egli fece di se stesso un suo affilato strumento, e la saggezza conquistata finì solo per creare circostanze che gli consentissero di estorcere l'opera strapandola alla propria debolezza fisica e agli ostacoli psicologici. Si sapeva così vicino alla morte da prendere la vita come un fatto provvisorio, volgendosi solamente a ciò che poteva restare, ma senza durezza ed egoismo. [...] Non si teneva saldamente aggrappato alla vita, che era come posta sotto una clausola di riserva, insieme narcisista e dimentico di sé. Di qui la sua ironia. Se gli intellettuali non devono essere padri, Berg non lo era al massimo grado che sia lecito sperare; la sua autorità era la perfetta assenza



di natura autoritaria. Gli riuscì di non diventare adulto senza restare infantile¹.

Non poteva esimersi Adorno dal ritrovare in questo solo apparentemente contraddittorio modo di vivere l'incarnazione di una sorta di dialettica esistenziale. Sicché l'opera di Berg appare sempre permeata da un'«autoestrazione» che garantisce al compositore uno sguardo dall'alto sulla sua opera. I lavori di Berg appaiono costantemente in lotta con la propria negazione: e il travaglio del “minimo passaggio”, della mediazione a tutti i costi, entro cui scorgere i mille rivoli delle potenzialità inesprese, riconducono a una forma, persino sofferta, di umanesimo: «Nessuna musica del nostro tempo fu umana come la sua; e ciò lo sospinge lontano dagli uomini», chiosa Adorno, in obbedienza a un andirivieni appunto dialettico. La musica di Berg – che l'autore di *Filosofia della musica moderna* non tarda a definire «dell'umanesimo reale» – realizza quel che il modernismo della Scuola di Schoenberg aveva presentato: la necessaria compenetrazione tra esperienza della crisi e necessità di un utopismo concreto, nel cui dissidio far affiorare la praticabilità di un lavoro umanizzante e consapevole di fronte ai drammi della Storia (in quel momento incarnati dall'hitlerismo). Non doveva che essere l'opera, e il dramma psichico a essa legato, nella sua drammatizzazione del conflitto psichico e sociale, il terreno più fertile di questa speranza. E, allo stesso, tempo la sede di una ritorsione verso l'incancrenirsi di quelle forme tradizionali che in Berg, non a caso, assumono veste nuova, senza necessariamente essere avvertite come innovative a tutti i costi. Ciò perché – Adorno lo intuisce straordinariamente – il processo di mediazione che presiede alla poetica berghiana non può fare a meno del principio di nascondimento del lavoro formale e artigianale, cosicché anche il più esibito dei processi manuali, la tecnica dodecafonica, venga manipolato «al punto che quasi non se ne not[i] nulla». Restituendo tuttavia, al fine di questo travagliato cammino, il senso ultimo di una totalità che non si compiace di sé e quindi il punto di approdo del lavoro dialettico: «la rinuncia a un'unità esteticamente senza frattura in un mondo che consente continuità e totalità soltanto come farsa». Ecco perché così tanto a Benjamin somiglia il Berg di Adorno².

¹ Theodor W. Adorno, *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio* [1968], a cura di Paolo Petazzi, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 51-52.

² Ivi, pp. 22, 17, 18, 32 e 34.

Molto ci sarebbe da aggiungere su quanto il rapporto tra il filosofo e l'autore della *Lulu* rispecchi i sentieri culturali del tempo. E, in tal senso, si può affermare che solo in superficie la loro fu una relazione tra allievo e maestro – anche e soprattutto in ragione della problematica attività di compositore intrapresa da Adorno, stretta tra le necessità della filosofia e la volontà di considerarsi sempre e comunque un musicista, come bene hanno mostrato gli studi di Giacomo Danese³. Bensì fu un profondissimo scambio di reciproche confluenze, cosicché sarebbe da ricercare anche in Adorno – nell'allievo Adorno – uno stimolo per Berg a riflettere sui problemi specifici dell'attività compositiva.

Del resto, la recente pubblicazione in lingua italiana della corrispondenza che i due ebbero tra il 1925 e il 1935, curata con estrema efficacia da Henri Lonitz, nella traduzione di Roberto Di Vanni, mostra con chiarezza quanto Berg fu centrale per le sorti musicali (e non solo) di Adorno e quanto Adorno fosse importante per Berg ai fini di una riflessione sulla musica. Le lettere sono ricchissime di suggestioni e di contenuti: in particolare nelle prime, un giovane Adorno, desideroso di intraprendere lo studio della composizione, si dimostra generoso nelle argomentazioni e si abbandona a considerazioni non certo laterali, persino utili per l'approfondimento del suo pensiero. In una lettera del 27 dicembre 1925, commentando una replica del *Wozzeck*, e in particolare la nota scena della locanda, il filosofo riflette, ad esempio, su una peculiarità originale e nuova del linguaggio berghiano: «si tratta di un geniale azzardo mai udito che è riuscito in virtù del modo con cui qui l'elemento triviale, diffusamente elementare, viene colto e inglobato: il cantare stonato come motivo costruttivo è una scoperta sensazionale da un punto di vista metafisico e sorpassa le intenzioni più segrete di Mahler»; per poi dire che nell'opera di Berg – qui appunto considerato un degno erede mahleriano – «l'«inespressivo» può fare il suo ingresso nella musica»⁴. Una notazione, questa, che Adorno svilupperà, in un intervento del 1955, allorché sarà chiamato a riflettere sullo stravolgimento della marcia in una direzione straniante, in cui l'elemento popolare o triviale viene riconvertito in una tipologia umana

³ Cfr. Giacomo Danese, *Theodor Wiesengrund Adorno il compositore dialettico*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.

⁴ Theodor W. Adorno e Alban Berg, *Sii fedele. Corrispondenza 1925-1935* [1971], a cura di Henri Lonitz, con una nota di Paolo Petazzi, Milano, Archinto, 2016, pp. 47 e 48. D'ora in poi l'indicazione della pagina si trova nel testo.

più generale, secondo un processo che proprio Mahler mette in scena in alcuni lavori sinfonici (in particolare nella *Terza*). In Berg, l'ingresso del mondo concreto nell'oggettività astratta dell'organizzazione musicale rispecchia una sorta di tensione umanizzante che si oppone alla crisi storica più generale: «il caotico frastuono della musica in scena» che irrompe nella stanza di Maria «diviene un archetipo del potere violento che la musica militare esercita su coloro che essa trascina a forza nel collettivo» – esito nel quale non può non vedersi l'annichilimento della soggettività sotto uno sciamanizzante totalitarismo belluino. «In Berg – continua Adorno – non c'è nulla dello sprezzante umorismo della freddezza, nulla di sarcastico; proprio il fatto che la felicità di quelle danze sia falsa, sì che chi ne gode è tratto in inganno, crea la mortale serietà e una stratificazione di molteplici livelli che trasforma tutto l'esterno a immagine dell'interno, senza dimenticare quanto il mondo interiore misteriosamente distorto di coloro che sono l'uno all'altro alienati sia esso stesso soltanto una copia della dannata esistenza interiore»⁵, secondo un tema comunque caro al modernismo che pensa in modo disilluso le possibilità collettive di emancipazione.

Pur ammirando le doti intellettuali dell'allievo, Berg non solo lo esorta a dedicarsi con più forza alla composizione, ma spesso ne stigmatizza la complessità argomentativa e l'eccesso di asperità espositive (limite che già Schoenberg aveva rintracciato, non senza polemica, nei suoi scritti). È indicativa la risposta di Adorno: «Le prometto solennemente di scrivere in modo *realmente semplice e chiaro*; per un pubblico di proletari sono sicuro di farcela, è solo con i borghesi che non ci riesco, perché a loro non posso mai dire direttamente quello che penso» (p. 102). È un tema che torna sottotraccia, questo dell'impossibile equilibrio tra attività intellettuale e lavoro artistico (e forse anche indice di un residuo romantico in Berg, che vede nell'artista un uomo più “semplice” dell'intellettuale, più istintivo e meno cerebrale). Nella lettera del 28 gennaio 1926 Berg esprime con chiarezza questo dubbio: «Che non ne scapiti [dalle fatiche dell'impegno filosofico] la Sua opera musicale (intendo dire il fatto di comporre), cui annetto così grande importanza, è un timore che mi afferra ogni volta che penso a Lei. È chiaro: un giorno, dal momento che Lei è una persona che mira al tutto (Dio sia lodato!), dovrà

⁵ Theodor W. Adorno, *Berg*, cit., pp. 17-18.

scegliere tra Kant o Beethoven» (p. 60). Così Adorno risponde il 28 giugno dello stesso anno: «comporre resta per me la realtà spirituale decisiva» (p. 79), al netto di un lavoro musicologico che lo occupa a lungo, e che non ha remore a definire «la mia seconda attività», rispetto a quella più «autentica» della composizione (p. 87); o ancora, più in là, nel 1928: «l'unica cosa che davvero valga la pena comporre» (p. 142); per poi spingersi oltre: «in questo momento sono interamente consacrato alla musica, intendo dire alla composizione, e anche se dovessi ottenere l'abilitazione i miei obblighi universitari resterebbero un'attività secondaria» (p. 148).

Vi sono poi lettere di taglio assolutamente saggistico, la cui lettura è utilissima per comprendere la posizione di Adorno su alcuni temi caldi della scuola schoenberghiana. Sempre nel '26, in agosto, Adorno esplicita una posizione che sarà poi ripresa nei lavori filosofici più importanti. Ragionando sulle «*opportunità*» offerte dalla tecnica dodecafonica – «e cioè il fatto che la possibilità di *sviluppo* è garantita ogni volta grazie alla disponibilità della serie» –, Adorno non si esime dal considerare che tuttavia «essa non può, non deve definire un canone “positivo” dell'atto compositivo» (p. 93), pena la sua trasformazione in un esercizio accademico e sterile. Questa cautela ritorna, a freddo, in altre considerazioni sulla musica nuova e sul suo spirito progressivo, in cui Adorno vede, dialetticamente, sempre la possibilità della sua negazione. Nel *Ricordo* di Berg e dei suoi *Tre pezzi per orchestra*, ad esempio, dell'idea che il pubblico potesse udire per la prima volta un accordo di ottoni di otto suoni diversi, immaginata dal compositore in modo da mettere a dura prova la sopravvivenza dell'uditorio, si paventa subito il suo potenziale convertirsi nell'instaurazione di un nuovo ordine normalizzante: «il fatto che [il pubblico] sopravvisse e che nel frattempo si abituò a un materiale assai più ribelle è piuttosto segno di una neutralizzazione che di felice progresso della coscienza musicale»⁶. E a proposito della dodecafonia i possibili rovesciamenti sembrano per Adorno essere alle porte, tant'è che non ha remore a dichiarare in modo netto la sua posizione: «esiste solo una tecnica dodecafonica “negativa”, intesa come estremo caso-limite razionale della dissoluzione della tonalità (anche laddove un elemento tonale si manifesti in un contesto dode-

⁶ Ivi, p. 37.

cafonico, perché in questo caso, dal punto di vista costruttivo, in *quanto casualmente tonale*, risponderebbe solo a un'esigenza della serie). *Non* esiste una tecnica dodecafonica positiva a garanzia della capacità della musica di proseguire lungo la strada dell'oggettività» (p. 93). A conferma di questa ipotesi è il giudizio sui *Vier Stücke* per coro misto op. 27 di Schoenberg: «Che la crisi attuale di Schoenberg non derivi dalla tecnica dodecafonica, ma da lui stesso, lo dimostra il quartetto scritto da Lei. Tra le Sue opere e le ultime di Schoenberg non è proprio possibile fare un confronto: le Sue sono vive, quelle sono diventate esse stesse un fenomeno storico» (p. 125). O ancora, a seguito di un approfondimento della *Suite* op. 29: «non posso più ignorare il fatto che per Schoenberg la tecnica dodecafonica è diventata tuttavia una ricetta e funziona *meccanicamente*» (p. 138).

Ma la strada dell'oggettività percorsa da Berg sembra muoversi su binari alternativi, con l'utilizzo assai originale e melodico della serie. È il dilemma che preoccupa Adorno e nel quale convergono tutte le sue perplessità, perché, al fondo, suggerisce quanto sia impossibile afferrare Berg con le molle dell'ortodossia. E nelle lettere si ha proprio l'impressione di questo rovello. Qualche giorno più tardi, in una missiva del 21 agosto 1926, Berg non a caso risponde sul punto: «Per quel che riguarda la tecnica dodecafonica, la cosa più notevole mi sembra il fatto che non esclude la tonalità (come intenzione e non come semplice casualità, ciò che sarebbe evidentemente senza senso). Questo fa sì che molte delle cose che Lei esprime così finemente mi risultino discutibili» (pp. 95-96). È insomma il radicalismo compiaciuto del giovane Adorno a infastidire sottilmente Berg – quel modo assai mordace (che il filosofo avrebbe poi temperato, assicurandosi più un estremismo concettuale che una verbosità esibita) di scagliarsi contro il «nuovo classicismo [che] ha completamente pietrificato la vecchia guardia e ha reso i giovani codardi, indolenti e irresponsabili» (p. 102), e che viene definito, senza remore, «fascistizzante» (p. 98). Ma, nello stesso tempo, l'idea che si fa strada nelle considerazioni del giovane filosofo – e che solo in parte ha punti di contatto con la specificità del lavoro di Berg – è quella di un equilibrio fra libertà e rigore, tra espressività e disciplina, che in Schoenberg sembra venire meno: «Resto oggi come ieri fermamente dell'idea – continua Adorno – che la libertà della costruzione immaginativa, come è stata eretta a obiettivo poetico

in *Erwartung*, sarà fruttuosa in modo decisivo per la musica assoluta, più fruttuosa di qualsiasi ricostruzione di forme già esistenti; e più passa il tempo più vedo nella tecnica dodecafonica il mezzo per spostare l'organizzazione del materiale dietro la facciata, vale a dire dietro la musica che appare e risuona, e per lasciare che si abbandoni liberamente all'immaginazione» (p. 149). Impossibile non vedere in queste affermazioni una prefigurazione delle tesi di *Teoria estetica* o di *Dialettica negativa*. Paolo Petazzi, nel saggio che accompagna l'edizione di cui stiamo parlando, ha ricostruito con chiarezza i rapporti tra Adorno, la scuola dodecafonica e la particolare presenza di Berg in questo contesto (cfr. in part. pp. 300 e 301).

Le lettere offrono ovviamente uno spaccato reale della crisi storica che attanaglia l'Europa centrale in quegli anni. È Adorno, in una lettera del 23 settembre 1931, a menzionare il farsi norma di un «orizzonte immaginativo desolato nel quale siamo costretti a vivere», tale da precludere «ogni libertà e quindi anche ogni autentica produttività» (p. 226). Due anni dopo, Adorno descrive a Berg le difficoltà occupazionali derivanti dalle leggi razziali: «la *venia legendi* mi è stata ritirata sulla scorta del paragrafo riguardante gli ariani [...]. I miei tentativi di trovare un posto in un'università straniera si spingono fino a Vienna [...]: per me questa soluzione sarebbe la migliore – l'unica che non avrebbe nulla di un'"emigrazione"» (pp. 240 e 241). Allo stesso modo Berg, pur non essendo ebreo, ma colpevole di scrivere musica comunque progressista, lamenta del trattamento riservato al proprio lavoro: «la situazione che si è venuta a creare *per me* sotto il nuovo regime è assolutamente particolare. Naturalmente, in Germania non viene suonata neppure una nota di musica mia» (p. 244).

Il carteggio si interrompe a causa del decesso di Berg, avvenuto il 24 dicembre 1935. È di certo toccante la lettera di Adorno alla vedova Helene, che il curatore ha con solerzia collocato in appendice: «Non ho molte parole da dire. Quest'ultimo colpo mi ha annientato al tal punto che non ho altro desiderio se non quello di poter seguire presto l'amico amato, al quale come artista e come persona sono debitore dei miei più bei momenti. Un'esistenza che non possa più orientarsi su di lui mi risulta del tutto priva di senso» (p. 283). Testimonianza, questa, di un affratellamento sincero, dovuto alla ricerca, da parte di Adorno, di un padre musicale in grado di garantirgli, da vero maestro, un'autonomia di pensiero, e all'indole solidale e generosa di Berg, sempre

impegnato nella valorizzazione dei giovani talenti e nella trasmissione disinteressata del sapere⁷.

⁷ Cfr. su quest'aspetto del carattere di Berg il libro di Volker Scherliess, *Alban Berg* [1975], Fiesole, Discanto, 1981, in part. pp. 79-80.
