

MARCO BRIGHENTI

## THEODOR WIESENGRUND ADORNO: SPUNTI PER UNA FILOSOFIA DEL TEMPO MUSICALE

**Abstract.** Adorno was not only a very important philosopher and sociologist, but he is universally recognized as the most influential musicologist of the 20th century. As a composer he was a pupil of Alban Berg in Vienna. Adorno has often analyzed the concept of time in music, which is one of the main topics of his writings. Its importance lies in the role it plays for the full understanding of composers such as Beethoven, Wagner, Debussy or Stravinsky. In this article, I will focus on the concept of "Einstand" or "suspension" of time, comparing the analysis of Beethoven's and Debussy's music. Adorno's dialectical conception of time will be commented and examined.

**Keywords.** Theodor Wiesengrund Adorno, Philosophy of Time, Philosophy of Music, Ludwig van Beethoven, Claude Debussy.

### *I. Introduzione.*

La musica è arte temporale *par excellence*. Come è stato riconosciuto da una piccola ma qualificata schiera di studiosi provenienti da diverse tradizioni filosofiche, da Pierre Suvcsinskij a Gisèle Brelet, da Vladimir Jankélévitch a Theodor Wiesengrund Adorno e Giovanni Piana, l'opera musicale, dispiegandosi nel tempo, lo plasma e ne rivela l'essenza recondita, aprendo recessi inediti per la coscienza che

s'immerga nel flusso dei suoni<sup>1</sup>. Ecco perché diviene lecito domandarsi se la musica non sia *il* luogo privilegiato dell'esperienza umana del tempo, l'epifania stessa di una natura temporale ben più varia e polimorfa di quella che ordinariamente assumiamo. Esistono, inoltre, un modo "autentico" e "inautentico" di vivere il tempo? E, se sì, quale il ruolo dell'opera musicale<sup>2</sup>? Può, del resto, la musica modificare l'esperienza soggettiva del tempo? E secondo quali forme?

A questa tematica ha dedicato molto spazio, fra gli altri, Theodor Wiesengrund Adorno in alcune delle sue più acute analisi filosofiche della musica. A differenza di alcuni degli autori sopracitati (Suvčinskij, Brelet, Jankélévitch), i quali sviluppano una personale filosofia della musica proprio a partire da una ridefinizione del concetto di tempo, il tema rimane apparentemente periferico nelle riflessioni adorniane sulla musica e, di conseguenza, nel dibattito critico attorno all'opera del pensatore. Ciononostante meditazioni sulla temporalità sono rintracciabili in tutta l'opera musicologica di Adorno e svolgono un ruolo fondamentale nell'analisi dei principali compositori trattati, tanto che mi sembra opportuno e urgente dedicare a tale tema una più ampia riflessione, alla quale questo piccolo scritto vorrebbe in parte contribuire<sup>3</sup>.

Il presente testo affronterà la tematica del tempo musicale in Adorno attraverso le figure centrali di Ludwig van Beethoven e di Claude Debussy, che analizzeremo in due capitoli separati, e che rap-

<sup>1</sup> Per una ricognizione e una trattazione composita del rapporto tra musica e tempo, anche in riferimento a filosofi come Heidegger o Adorno, cfr. Richard Klein, Eckehard Kiem, Wolfram Ette (a c. di), *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, Weilerswist-Metternich, Velbruck Wissenschaft, 2000; alcuni testi fondamentali che trattano il problema specifico della temporalità in musica sono: I. STRAVINSKY, *Poetica della musica*, trad. it. di M. Guerra, Pordenone, Studio Tesi, 1987, pp. 20-24; V. MATHIEU, *La voce, la musica, il demoniaco*, Milano, Spirali, 1983, pp. 123-129; G. PIANA, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991, pp. 153-206, P. SUVCINSKI, *La notion du temps et la musique*, «La Revue Musicale», maggio-giugno 1939, pp. 71-80; G. BRELET, *Le temps musical*, Paris, PUF, 1949.

<sup>2</sup> L'occorrenza della coppia di termini "autentico"- "inautentico" è priva di alcun riferimento alla filosofia del tempo heideggeriana, è piuttosto solo un primo abbozzo di contrapposizioni che prenderanno forma e nome più precisi.

<sup>3</sup> Una ricognizione del ruolo del tempo nell'opera musicologica di Adorno si trova in A. SERRAVEZZA, *Musica, filosofia e società in Th.W. Adorno*, Bari, Dedalo, 1976, pp. 158-172.

presentano in un certo senso per il filosofo tedesco i poli estremi di opposte esperienze del tempo musicale.

## II. *Beethoven e il tempo dialettico.*

Quest'uomo singolare ha rifiutato per 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<sup>4</sup>.

La capacità di scrutare caratteri e fisionomie umane aveva fatto cogliere a Thomas Mann la caratura intellettuale del giovane compatriota incontrato a casa Horkheimer in California: non in terreni diversi, ma come un unico ceppo, Adorno coltivava le due passioni di una vita<sup>5</sup>. Figlio di una cantante lirica, egli si dedicò presto allo studio del pianoforte; allievo a Francoforte di Bernhard Sekles (maestro di Paul Hindemith) e a Vienna di Eduard Steuermann (primo esecutore al pianoforte del *Pierrot Lunaire* di Schönberg), Adorno studiò composizione anche con Alban Berg, che riconobbe sempre come proprio maestro indiscusso e a cui lo legarono un'ammirazione e un affetto particolari. L'attività musicologica di Adorno iniziò nel 1928 allorché divenne direttore della rivista musicale viennese di tendenza avanguardista *Anbruch*<sup>6</sup>, solo il primo passo di una copiosa attività critica che, proseguendo da Vienna a Francoforte, dalla California al ritorno in Europa, offrì alcuni dei saggi più influenti della musicologia filosofica del '900.

Come ho scritto, comincerò questa breve trattazione dalle rifles-

<sup>4</sup> T. MANN, *Romanzo di un romanzo, la genesi del "Doktor Faust" e altre pagine autobiografiche*, trad. it. di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1952, p. 93.

<sup>5</sup> Dopo l'incontro, avvenuto verosimilmente tra il 1942 e il 1943, e la lettura da parte di Mann della prima parte manoscritta della *Philosophie der neuen Musik*, lo scrittore tedesco decide di invitare Adorno a collaborare attivamente alla struttura "ideologica" del romanzo *Doktor Faust*.

<sup>6</sup> Sugli anni giovanili della formazione musicale cfr. C. PETTAZZI, *Th.W. Adorno. Linee di origine e di sviluppo del pensiero (1903-1949)*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 1-13. Sugli anni di studio con Alban Berg cfr. G. DANESE, *Theodor Wiesengrund Adorno il compositore dialettico*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pp. 43-70.

sioni attorno al tempo musicale in Beethoven. Il Maestro di Bonn rappresenta il più vasto e amato capitolo delle fatiche di Adorno, l'autore di una vita, cui viene concessa un'ammirazione sconfinata e totale: «in Beethoven ho imparato, tutte le volte che qualcosa mi sembra sbagliato, insensato, debole, a dare tutto il vantaggio a lui e a cercare in me la colpa»<sup>7</sup>. La figura di Beethoven sembra così occupare una posizione decisamente sovrastante gli altri musicisti amati da Adorno, persino lo stesso maestro Alban Berg. Adorno non portò mai a compimento l'opera dedicata al musicista di Bonn, quella che doveva coincidere, giusto il titolo, con la stessa nozione di *filosofia della musica*: la monografia, progettata almeno dal '37, rimase allo stato embrionale di frammenti sparsi. Che Beethoven sia il punto prospettico da cui sorge la stessa filosofia della musica adorniana, fatta salva la vastità degli interessi e dei riferimenti musicali del filosofo, è una tesi che si è rafforzata negli ultimi anni<sup>8</sup>: se nell'epoca della sperimentazione di Darmstadt Adorno fu arruolato nelle truppe dell'avanguardia quale ideologo della *Neue Musik*, oggi il pensatore appare sempre di più anche quale interprete profondo e geniale del classicismo viennese<sup>9</sup>.

In particolare mi soffermerò sull'interpretazione che Adorno dà della forma-sonata del cosiddetto periodo mediano di Beethoven, che in numerosi saggi funge da cartina al tornasole per afferrare le evoluzioni delle strutture musicali. Le riflessioni del filosofo si concentrano in particolare proprio sull'aspetto della temporalità<sup>10</sup>: Adorno afferma infatti che nel Beethoven del periodo classico (il cui

<sup>7</sup> ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, Einaudi, 2001, p. 128.

<sup>8</sup> In un importante studio, infatti, Sara Zurletti detronizza Schönberg dal ruolo di *alter ego* musicale di Adorno: l'estetica adorniana «non poteva avere come punto di riferimento un compositore (Schönberg) o una scuola (la seconda scuola di Vienna) ecc. [...] Beethoven è per Adorno il "centro della musica"» (Ibid., *Il concetto di materiale musicale in Th.W. Adorno*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 81).

<sup>9</sup> «Quando abbiamo cominciato alla fine degli anni Novanta a sostenere [...] la centralità del classicismo e di Beethoven nell'estetica adorniana, la reazione del mondo accademico e musicale è stata di un rifiuto quasi rabbioso. [...] è parso a molti un attacco frontale all'ultima cittadella della musica 'contemporanea' il fatto di sottrarre Adorno alla funzione [...] di ideologo della seconda scuola di Vienna e delle sue propaggini» (ivi, p. XI).

<sup>10</sup> Cfr. ADORNO, *Mahler*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 16, 59, 74-77, 86, 111, 147; ID., *Wagner*, a c. di M. Bortolotto, Torino, Einaudi, 2008, pp. 36, 47 s.

paradigma è la sinfonia *Eroica*)<sup>11</sup> si verifica una *contrazione* del tempo in forza della quale la musica ingaggia una vera e propria lotta col decorso del tempo, lo afferra e lo contrae, piuttosto che lasciarlo fluire<sup>12</sup>. È quello che viene chiamato dal filosofo il tempo *intensivo*<sup>13</sup> o integrale<sup>14</sup> e che costituisce la «tipologia autenticamente classica» del rapporto tra musica e tempo<sup>15</sup>. Ciò che è proprio della musica beethoveniana è la sua natura dinamica<sup>16</sup>, un procedere sinfonico nel quale i momenti non sono tra loro sciolti, ma in un perenne contrasto dialettico. Emblema del tempo intensivo di Beethoven è la *cadenza perfetta*, un rapporto armonico segnato dal movimento di tensione e risoluzione, dall'alternanza di sistole e diastole, mentre nell'uso sfrontato della *cadenza evitata*, nella quale la tensione non viene risolta ma posticipata<sup>17</sup>, Adorno individuerà uno dei tratti principali del tempo *epico estensivo* (in contrasto con quello *dinamico intensivo*). Nel tempo *intensivo* si arriva a una contrazione e sospensione (*Einstand*)<sup>18</sup> del tempo, da cui l'affermazione adorniana per cui «il sinfonismo [...] ha il suo decorso temporale, ma dura, in base all'idea soltanto un attimo» e «diverse centinaia di battute sembrano una sola»<sup>19</sup>.

Come si crea questo supposto «incanto» e soprattutto, come conciliare la sospensione del tempo beethoveniano con la dinamicità dello stesso? In verità queste affermazioni, reiterate nell'opera adorniana, possono e sono esplicitamente conciliate in un'interpretazione dialettica del tempo beethoveniano, sicché è proprio la dinamica, il continuo movimento cadenzante, a generare l'esperienza estetica della sospensione temporale.

<sup>11</sup> «La posizione di eccellenza del primo tempo dell'*Eroica*. È davvero il pezzo di Beethoven» (ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 99).

<sup>12</sup> Ivi, p. 132.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Ivi, p. 129.

<sup>15</sup> Ivi, p. 132.

<sup>16</sup> ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 2002, p. 192; ID., *Il fido maestro sostituto*, trad. it. di G. Manzoni, Torino, Einaudi, 1969, p. 36.

<sup>17</sup> ID., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 133.

<sup>18</sup> ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., p. 37.

<sup>19</sup> ID., *Gesammelte Schriften*, a c. di R. Tiedemann con la collaborazione di G. Adorno, S. Buck-Morss, K. Schulz, Frankfurt am Main, 1984, vol. 18, p. 51, cit. in ID., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 132 s.

La forma beethoveniana è un tutto integrale, in cui ogni singolo elemento si determina in base alla sua funzione nel tutto solo nella misura in cui questi singoli elementi sono in contraddizione tra loro e si superano nel tutto. Solo il tutto dimostra la loro identità<sup>20</sup>.

È rimasta giustamente celebre l'affermazione adorniana secondo cui «la musica di Beethoven è la filosofia hegeliana»<sup>21</sup>, giustificata dalla considerazione che il rapporto tra il tutto e le parti nella forma del genio di Bonn sia esplicabile secondo il principio della *negazione determinata*, per cui la «povertà» del materiale musicale (sappiamo che Beethoven spesso costruisce grandiosi pannelli sinfonici a partire da elementi elementari quali arpeggi o incisi) rende possibile l'*Aufheben* dell'individuale nell'universalità del tutto. La musica di Beethoven sarebbe la più compiuta realizzazione dell'affermazione hegeliana che il puro essere è il puro nulla<sup>22</sup>, e questo è ben visibile, secondo Adorno, nei momenti iniziali dei suoi brani. Il musicologo Paul Bekker (1882-1937), celebre per le sue ricerche su Beethoven e Mahler, aveva affermato che in Beethoven «il primo tema stesso nella sua prima apparizione dà in fermi tratti la determinazione del contenuto di tutto il pezzo, quanto segue è soltanto argomentazione»<sup>23</sup>. Molte sono le chiose adorniane che contengono riferimenti espliciti a Paul Bekker, e del resto entrambi i pensatori si mettono sulla linea di un *topos* della cultura tedesca, secondo la quale la specificità della musica germanica consisterebbe proprio nella organicità delle forme, per cui, come scriverà Wilhelm Furtwängler, nell'ascolto bisogna «vivere appieno l'intera opera nella sua struttura, in quanto organismo vivente»<sup>24</sup>. La nozione di organicità viene declinata da Adorno in senso prettamente dialettico: «È certo che una grande proporzione lega l'organicità e il rigore della grande forma in modo che in essa nessun singolo elemento si renda autonomo per se stesso, indipendentemente dal tutto»<sup>25</sup>. Nell'attimo iniziale di

<sup>20</sup> ID., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 23.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> G.F.W. HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, a c. di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2000, p. 235.

<sup>23</sup> P. BEKKER, *Beethoven*, Berlin, Schuster & Löffler, 1912, p. 273, cit. in ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 25.

<sup>24</sup> W. FURTWÄNGLER, *Suono e parola*, trad. it. di P.O. Bertini, Torino, Fògola, 1977, p. 8.

<sup>25</sup> ADORNO, *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, a c. di P. Petazzi,

una sinfonia è dunque già contenuto l'intero movimento e tuttavia, o esattamente per questo, quest'attimo si toglie, rimandando, proprio in ragione della sua "povertà", ad una successiva elaborazione formale: «la negazione del particolare in Beethoven, la sua nullità, ha la sua causa *oggettiva*: è nullo *in sé*»<sup>26</sup>. Il particolare può richiamare dialetticamente la totalità solo se nega se stesso, o, detto altrimenti, proprio perché l'intero movimento di sinfonia deve essere contenuto in quell'inizio, esso deve negarsi come un tutto immediato. Il movimento dinamico è ben lungi quindi dal presentarsi come un «divagare», non lacera la forma, bensì ne caratterizza l'unità *centripeta*: non esiste un perdersi nel tempo, ma un ritrovarsi. Questa è la forza della musica beethoveniana, la capacità di riallacciare i lembi del tempo, in una esperienza temporale che non conosce scarti, soste, divagazioni, ma solo un'incessante dinamica. Il divenire evita di risolversi in una falsa *imago* dell'essere solo se gli attimi temporali non sono atomizzati e cechi l'uno verso l'altro, ma se unità e molteplicità reciprocamente si mediano.

È evidente a questo punto che Adorno deve ben riconoscere nella musica beethoveniana un primato della totalità sul particolare, per cui «la supremazia del totale risulta dal fatto che [...] il tema principale *discende* con la forza anticipata del tutto»<sup>27</sup>. Ci rendiamo conto di trovarci di fronte al problema dell'unità del tutto che sta alla base della stessa logica hegeliana: il particolare non può affermarsi come puro essere proprio perché è negazione della totalità cui appartiene. Nello stesso tempo questa totalità non può limitarsi ad affermare un'indistinta e indifferenziata identità con se stessa, perché se non si negasse nel particolare rimarrebbe puro e indicibile nulla: «per questa indeterminatezza pura l'Essere è *Nulla*, è un *ineffabile*; qui la sua Differenza dal Nulla è una mera opinione»<sup>28</sup>. Premesso che Adorno era ben consapevole della sordità di Hegel alla musica, incapace di cogliere la grandezza del contemporaneo Beethoven, il legame tra il filosofo di Stuttgart e il compositore di Bonn è confessato dallo stesso musicologo: «la riuscita di Beethoven consiste nel fatto che in lui [...] il tutto non è mai esterno al particolare,

Milano, Feltrinelli, 1983, p. 12.

<sup>26</sup> Id., *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 36.

<sup>27</sup> Ivi, p. 31.

<sup>28</sup> HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, cit., p. 235.

ma deriva dal suo movimento, o meglio è questo stesso movimento [...] come in Hegel il tutto come puro divenire è esso stesso la mediazione concreta»<sup>29</sup>.

L'esempio della cadenza, su cui ci siamo già soffermati (sottolineando come i due accordi che la compongono siano uno contenuto nell'altro eppure mai presenti simultaneamente) è efficacemente esplicativo. La cadenza non è un tutto indifferenziato, consiste di un passaggio distinto da un accordo ad uno ad esso differente, nello stesso tempo però ciascun accordo acquista il suo senso armonico solo in relazione all'altro. Dalla cadenza questo processo dialettico si espande a tutta la forma sonata, e così solo con l'ultima nota di un movimento noi abbiamo veramente sentito la prima<sup>30</sup>. Del resto l'argomentazione adorniana era già stata formulata, estremizzata, nei testi di un ben noto musicologo, Alfred Lorenz, che addirittura sosteneva la possibilità di concepire l'intero *Tristano* di Wagner come «una cadenza frigia composta pienamente in dimensioni gigantesche»<sup>31</sup>.

Le opere di Beethoven, che Adorno chiama «concentrati sinfonici che virtualmente sospendono il tempo» richiedono un ascolto concentrato, capace di gustare i momenti particolari riconnettendoli nel tutto, per cui «compito di un retto ascolto [...] è di collegare, di ricordare, di attualizzare un dato non attuabile»<sup>32</sup>: la memoria dell'ascoltatore deve così lottare contro il tempo perché persista in essa l'idea tematica e l'anticipazione del suo sviluppo<sup>33</sup>. Ne *L'apprezzamento della musica*<sup>34</sup> Adorno costruisce la propria teoria dell'ascolto sul modello esplicito del classicismo viennese, poiché gli fa in questo saggio riferimento ai concetti di *temporalità dinamica* e di *sospensione del tempo*, ossia alle categorie con cui aveva letto l'opera beethoveniana. Riprende così vigore, nell'argomentazione di Adorno, la distinzione di Eduard Hanslick tra ricezione «estetica» e «patologica» della musica, e il comune disgusto per quegli entusiasti che «sprofondati in un dormiveglia in poltrona [...] si lasciano tra-

<sup>29</sup> ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 39.

<sup>30</sup> Id., *Il fido maestro sostituto*, cit., p. 251.

<sup>31</sup> A. LORENZ, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Berlin, Hesse, 1926, vol. II, p. 179 ss., cit. in ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 187.

<sup>32</sup> ADORNO, *Il fido maestro sostituto*, cit., p. 54.

<sup>33</sup> Id., *Mahler*, cit., p. 77.

<sup>34</sup> Id., *Il fido maestro sostituto*, cit., pp. 7-38.



sportare e cullare dalle vibrazioni dei suoni invece di esaminarle con sguardo acuto»<sup>35</sup>. Come nota Antonio Serravezza «fruendo la musica sul piano della pura partecipazione psicologica, il soggetto pone in essere un ascolto indipendente da ogni *mediazione conoscitiva* e [...] l'unità della composizione viene spezzata in una serie di momenti»<sup>36</sup>. Polemizzando vivamente con un ascolto «impressionistico» e discontinuo, fatto di improvvisi luccichii intuitivi e più ampi momenti di vuota stasi, Adorno si fa propugnatore di un ascolto definibile come *strutturale*. Leggiamo alcuni stralci:

La percezione della immediata concretezza sensibile è funzione della percezione strutturale, dell'approfondimento del tutto, e questo è più che semplice intuizione [...] Il rapporto di queste intransigenti categorie è dinamico, è un rapporto di tensione e risoluzione. [...] La percezione determina, in quanto forza di tensione e d'attrazione del singolo momento, ciò che non è presente, mentre questo, in quanto adempimento, suggella o annulla quello che si era percepito prima. Il tutto *diviene* [...] Dal momento che la musica decorre nel tempo [...] anche la struttura non esiste per l'ascoltatore a priori, ma è solo il risultato, e il significato dell'opera è qualcosa che viene mediato [...] Quella totalità delle relazioni potrebbe però infine liberare dal tempo l'opera in cui le tensioni temporali si compensano, e insomma un'arte squisitamente temporale potrebbe abolire il tempo [...] La sospensione [*Einstand*] del tempo [...] è l'ideale della musica<sup>37</sup>.

Queste considerazioni hanno dunque un'importanza capitale, poiché, oltre a porsi quale guida ideale per l'ascoltatore, possono essere considerate come una sintesi della stessa filosofia della musica adorniana.

Va chiarito ora di quale natura sia la sospensione del tempo cui la *dinamica* della musica conduce: non è certo effetto di un incanto magico e ipnotico che i suoni provocherebbero su di un ascoltatore propenso a leggervi le tracce di una posticcia e ingannevole eternità, bensì la realizzazione della totalità dialettica nella coscienza. Per

<sup>35</sup> E. HANSLICK, *Il Bello musicale*, a c. di L. Distaso, Palermo, Aesthetica, 2001, p. 91 s.

<sup>36</sup> A. SERRAVEZZA, *Musica, filosofia e società in Th. Adorno*, cit., p. 131 (corsivo mio).

<sup>37</sup> ADORNO, *Il fido maestro sostituto*, cit., pp. 35-37.

Adorno il *Kairós*<sup>38</sup> non può essere inteso come «lampi e scintille»<sup>39</sup> (evidente riproposizione del celebre «colpo di pistola» della *Vorrede* hegeliana) che lusingano per un istante un ascolto regressivo e privo di struttura, perché è al contrario la capacità di concentrare in un attimo, di richiamare alla mente l'intera forma musicale. Dobbiamo allora sottolineare che in Adorno il *Kairós* si pone come anticipazione puntuale di sviluppi successivi e, insieme, come istantanea anamnesi di un già svolto: l'ascolto strutturale concentra in una puntualità il "già detto" della forma e il "non ancora" delle sue evoluzioni. In Adorno il senso è la totalità: nell'ascolto responsabile si assiste alla costruzione e allo sviluppo *in fieri* di quello stesso significato, che si rivelerebbe punto d'arrivo e culmine del brano. In Adorno la funzione della memoria è quella di rendere possibile la stessa costituzione di un senso musicale: attraverso di essa l'ascoltatore rende come *attuali* i momenti che hanno costituito lo svolgimento di un'opera d'arte musicale e, concentrandoli in quell'attimo che costituisce la durata di un tempo sinfonico, ne svela il senso.

Strutturalmente parlando, la prima battuta di un tempo di sinfonia si percepisce solo [...] quando si è sentita anche l'ultima battuta<sup>40</sup>.

È proprio la memoria che, attraverso il suo connettersi col passato, instaura il momento atemporale della musica, il culmine in cui viene reso attuale l'intero brano musicale: il *kairós* di Adorno è dunque *kairós* della memoria.

### III. Adorno e Debussy.

A differenza di Beethoven, il musicista francese fu oggetto da parte del filosofo tedesco solo di alcune riflessioni rapsodiche e sparse<sup>41</sup>, ancorché non meno dense. Per Adorno Debussy rappresenta la crisi del tempo "dinamico" e "concentrato" beethoveniano, crisi che secondo il filosofo ha origine in grembo all'evoluzione della

<sup>38</sup> ADORNO, *Il fido maestro sostituto*, cit., p. 263.

<sup>39</sup> Ivi, p. 262.

<sup>40</sup> ADORNO, *Il fido maestro sostituto*, cit., p. 251.

<sup>41</sup> La più ampia si trova in Id., *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 176-192.

musica tedesca stessa e precisamente a Wagner, e di cui Stravinsky rappresenterebbe l'ultimo stadio. Proprio sull'elemento del tempo è costruito nel pensiero di Adorno un originale ponte tra il romanticismo tedesco di Wagner e la musica francese e russa di Debussy e Stravinsky. Come scriverà Mario Bortolotto in *Fase seconda*, Debussy attua una «distruzione del “discorso” musicale orientato, condotto secondo una retta e una sola», instaurando una «successione temporale la quale “non fa che esporre ciò che come significato è simultaneo”»<sup>42</sup>, depotenziandosi quindi la dinamica che contrae il tempo e dona al divenire la consequenzialità che rende gli attimi relati l'uno all'altro.

La musica di Debussy si presenterebbe quindi come una serie di momenti musicali sciolti, privi della contrazione del tempo delle forme classiche. L'istante che si pone separato dal flusso del divenire, isolato nella sua capacità di significare, cade quindi in una rappresentazione atomistica del tempo, ed è figlio di una coscienza che dispera di trovare una continuità e una totalità positivamente in divenire: «questa sospensione nella coscienza del tempo musicale corrisponde alla coscienza generale di una borghesia che, non vedendo più nulla dinnanzi a sé, rinnega il processo stesso e la cui utopia sta nel riassorbimento del tempo nello spazio. La *tristesse* fisica dell'impressionismo è erede del pessimismo filosofico wagneriano»<sup>43</sup>. Tutto ciò viene ottenuto nella musica debussiana tramite l'indebolimento dei legami tonali, cui vengono preferite armonie modali o pentatoniche. Diluendosi la funzione movente propria dei gradi tonali principali e della cadenza, si priva la musica della dimensione “dinamica” del sinfonismo beethoveniano. La musica diventa una sequenza di atomi irrelati, tutti egualmente presenti, come il tempo della scienza denunciato da Bergson. Si passa da un istante all'altro per pura giustapposizione di superfici, come l'occhio spazia appunto da parte a parte dell'affresco<sup>44</sup>.

La rinuncia al «dominio musicale del tempo»<sup>45</sup>, che si estrinseca in un «dibattito dialettico»<sup>46</sup> che non lo lascia semplicemente decor-

<sup>42</sup> M. BORTOLOTTI, *Fase seconda*, Torino, Einaudi, 1969, p. 21.

<sup>43</sup> ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 181.

<sup>44</sup> Ivi, p. 179.

<sup>45</sup> Ivi, p. 190.

<sup>46</sup> Ivi, p. 179.

rere si configura in Debussy come un primo passo segnato sulla via della regressione musicale, rappresentata secondo Adorno dalla musica di Stravinsky. La perdita della coscienza che soggioga il tempo, che lotta contro la dispersione del divenire, l'elisione del momento atemporale, si ribalta in una successione temporale che «non fa che esporre ciò che come significato è simultaneo»<sup>47</sup>.

Il tempo che viene atomizzato in istanti che perdono ogni relazione con l'altro istante, diviene un tempo di simultanei adialettici, un *temps espace*<sup>48</sup>. Non troviamo più il movimento proprio della musica beethoveniana, in cui ogni attimo si auto-riconosceva momento del divenire e si toglieva in quanto conteneva già in sé il successivo e tutti gli attimi della sinfonia: in Debussy proprio la rinuncia ad ogni volontà di sviluppo e ad ogni unità sistematica, diviene un primo passo verso la riduzione del *temps durée* al *temps espace*. Abbiamo qui una evidente impostazione dialettica, per cui proprio il tentativo della musica debussyana di intuire il tempo nella sua immediatezza, si ribalta in una negazione del decorso temporale, in cui gli attimi, «assolutizzati» e «irrelati» vengono posti in una successione priva di dinamica.

#### IV. Conclusioni.

Accostarsi a un pensiero complesso e fecondo come quello di Adorno è immensamente difficile, e ancora più difficile è trarre conclusioni da un tema così specifico; nonostante ciò, mi sembra di poter individuare ed evidenziare un punto aporetico nella concezione del filosofo tedesco. Da questa esposizione per sommi capi del pensiero di Adorno dovrebbe già esserci sorta una domanda: può la dialettica rendere ragione della caratteristica principe del tempo, ossia la sua *irreversibilità*? Certo, la dialettica non la nega affatto, ma non ne sa rendere ragione, e in questo modo non sa veramente porre a tema la differenza tra tempo e spazio, poiché la sua struttura logica può applicarsi indistintamente a diversi momenti temporali (passato e presente) e luoghi spaziali. Detto in altri termini, la dialettica sa concepire la *non-identità* di passato e futuro, ma non la loro *asim-*

<sup>47</sup> BORTOLOTTO, *Fase seconda*, cit., p. 21.

<sup>48</sup> ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 184.

*metria*, e quindi attesa e memoria sembrano più i momenti di un itinerario prestabilito che i “campi” di un flusso temporale. Nella filosofia di Adorno il tempo viene identificato con il momento del trapassare, con l’*Aufheben* del singolo attimo, ma questa ermeneutica, che certo può applicarsi al tempo, può applicarsi altrettanto coerentemente allo spazio: le stesse nozioni di “particolare” e “totalità”, avendo radici pre-temporali e pre-spaziali, non catturano la peculiarità dell’esperienza musicale.

Risulta allora interessante ricordare brevemente la riflessione sulla temporalità in musica di un altro importante filosofo: Vladimir Jankélévitch. Il filosofo francese riprende la lezione di Henri Bergson, il quale, nel tentativo di accostarsi al tempo nel suo darsi immediato, presenta la melodia come forma più pura di durata: «Una melodia che ascoltiamo ad occhi chiusi, pensando solo a essa, viene quasi a coincidere con questo tempo che è la fluidità stessa della nostra vita interiore»<sup>49</sup>. Secondo Jankélévitch «Bergson ha confutato una volta per tutte i miti visivi e le metafore che conferiscono al temporale le tre dimensioni dell’universo ottico e cinestetico. [...] Lo spazio e il tempo sono asimmetrici fra loro come lo sono, all’interno del tempo stesso il passato e il futuro»<sup>50</sup>. Egli si spinge fino a sostenere che in musica non vi possono essere un inizio e una fine, e nemmeno delle parti: «là dove l’intelligenza associativa e spazializzante, sorvolando sul divenire, distingue più parti inquadrature fra un esordio e una perorazione, l’orecchio, nella genuina immediatezza di una successione vissuta, non si accorge di niente: senza la visione retrospettiva del cammino percorso, il puro ascolto non noterebbe lo schema della sonata, giacché lo schema è ‘cosa mentale’, e non qualcosa di udibile, né tempo vissuto»<sup>51</sup>. Il concetto stesso di “parte” è un concetto spaziale poiché prevede una certa “quantità” di sostanza *presente* che sarebbe suddivisibile in una o più parti, mentre l’assoluta asimmetria di presente e passato non consente che si possa concepire un intervallo temporale alla stregua di un segmento<sup>52</sup>. Bersaglio principale della critica di Jankélévitch non possono

<sup>49</sup> H. BERGSON, *Durata e simultaneità*, a c. di F. Polidori, Milano, Raffaello Cortina, 2004, p. 45.

<sup>50</sup> V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l’ineffabile*, Milano, Bompiani, 1998, p. 13 s.

<sup>51</sup> Ivi, p. 16.

<sup>52</sup> «Il tempo è contemporaneamente il primo dei “disconoscibili” e la causa

che essere dunque le forme classiche della musica tedesca: «tutta la concezione occidentale dello “sviluppo”, della fuga e della forma-sonata è influenzata dagli schemi della retorica»<sup>53</sup>.

Risulta da questa brevissima analisi l'opposizione tra le due concezioni del tempo, dato immediato irreversibile per Jankélévitch, dialettico e quindi sottoposto alla mediazione del concetto per Adorno, dai cui derivano anche differenti indicazioni per l'ascolto musicale: laddove per il tedesco è primario un approccio strutturale, Jankélévitch indica nell'abbandono al fluire del tempo l'esperienza più autentica della musica.

Accogliendo il punto di vista di Jankélévitch, possiamo ribadire che le categorie di “tutto” e “parte”, così come di “universale” e “particolare”, non riescono a cogliere la natura fluente del tempo, e rischiano di condurre a una lettura spazializzata dei momenti musicali: il trapasso temporale *non* è la negazione determinata, o è qualcosa di più. Linguisticamente il tempo non può che essere espresso attraverso litoti, poiché la temporalità è scarto e scacco continuo rispetto alle categorie statiche del linguaggio, e nel tempo non trova posto la contraddizione.

Dovremo per questo rifiutare la concezione adorniana (e con essa forse la stessa forma-sonata della musica classico-romantica) e giungere a considerarla una lettura errata della temporalità musicale? Tutt'altro: credo infatti che l'aporia messa in evidenza non smentisca, ma reimposti il discorso adorniano su un piano diverso. Se il tempo ci giunge assolutamente irriducibile *ad unum*, e la musica refrattaria ad ogni idea di totalità, è proprio nel soggetto compositore/ascoltatore che va visto il secondo polo dialettico, una dialettica che non è più dunque interna al flusso temporale (che dialettico non può essere), ma che pone in relazione il darsi del suono con la vita spirituale del soggetto. L'ascolto strutturato, lungi dall'essere dogmaticamente il modello “corretto” di approccio all'esperienza musicale, e argine alla *regressione*, diventa la ricezione attiva conforme a quella musica (storicamente determinata: il classicismo viennese) che fa dell'*utopia della totalità* il proprio perno. Adorno ha dunque compreso in profondità Beethoven, ma ne ha fatto un

più generale, come la forma *a priori*, di ogni disconoscenza» (JANKÉLÉVITCH, *Il non-so-che e il quasi-niente*, Torino, Einaudi, 2011, p. 162).

<sup>53</sup> JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 15.

assoluto storico, ha eternato quel peculiare momento in cui lo Spirito, protagonista di un divenire sempre più rivoluzionario, pretendeva di porsi nello stesso tempo come principio unificatore di tale divenire. Il lasciar-essere della musica di Debussy, il suo fluido abbandono non possono essere visti come momenti regressivi, ma al contrario come la necessità del *materiale musicale* di uscire dal proprio isolamento, di andare incontro all'ascoltatore. Lungi dal negare l'importanza di un approccio dialettico, è fondamentale che la torsione dialettica sia innanzitutto riconosciuta nel rapporto tra il soggetto (compositore/ascoltatore) e la musica: tanta parte del novecento è stata ossessionata dalla nozione di «materiale musicale», spesso illudendosi di trovarvi l'origine e la soluzione tutti i problemi della creazione artistica, come se i suoni dispiegassero da sé le proprie implicazioni; rimettere in circolo una visione dialettica del rapporto tra suono e ascolto nell'esperienza del tempo non potrà che essere liberatorio per una vita musicale che voglia rinnovarsi, nel presente e nel futuro.