

Luigi Casolino

Adorno e Beethoven

La non compiuta *Filosofia della musica* nella curvatura dell'estetico

Abstract

This article aims to present to the reader Adorno's 'Beethovenian' philosophy of music and to analyze, through it, the different stages through which it is possible to retrace the dialectical arc of the aesthetic phenomenon, from the ancestral shudder and the expressiveness of the inexpressible to the forms of compositional rationalization from which the character of authenticity emerges. Behind the intellectual and existential interest that led the philosopher to conceive Beethoven. Philosophie der Musik a complex network of constellations is at work. This framework would have allowed Adorno to formulate a more structured philosophy of music, if the author's death had not intruded into the work and if certain insoluble theoretical problems had not arisen. Bearing in mind several terminological clues, such as the notions of "surplus", "homeostasis", and "tour de force", the aim is to provide alternative and transversal coordinates for a re-reading of Adorno's fragments on Beethoven.

Keywords

Adorno, Beethoven, Philosophy of music

Received: 18/04/2025

Approved: 30/07/2025

Editing by: Mario Farina

© 2026 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

luigi.casolino2@unibo.it (Università di Bologna)

1. *Opera tarda senza opera tarda*

Il concetto di frammento viene usato da Adorno in un doppio senso. Esso, per un verso si riferisce a qualcosa di produttivo: al fatto che le teorie che sono intese sistematicamente debbano disgregarsi in frammenti per sprigionare il proprio contenuto di verità. Nulla del genere vale per *Teoria estetica*. Ciò che di essa è frammentario rappresenta l'irruzione della morte in un'opera prima che quest'ultima avesse interamente realizzato la legge della propria forma. (Adorno, Tiedemann 1970: 494)

Se queste parole di Gretel Adorno e Rolf Tiedemann valgono per il *magnum opus* estetico che nel 1969 era ancora in corso di compimento, ma che tuttavia aveva in sé già tutto, si può immaginare quanto possano pesare se riferite all'opera sul compositore che più ha attraversato la parabola filosofica di Adorno. Un libro, quello su Beethoven, che mai fu neanche iniziato, ma il cui progetto si può far risalire già al 1937. Le considerazioni tratte dalla *Postilla editoriale* a *Teoria estetica* hanno un peso specifico soprattutto se si pensa che l'impianto architettonico non fu mai concepito definitivamente – nonostante il progetto di un *Beethoven*. *Philosophie der Musik* fosse annotato nel gennaio 1969 come ultimo di una lista di otto libri ancora da scrivere – e che le difficoltà interpretative in cui incorse, tra cui quelle relative alla lettura della *Missa solemnis*¹ (Adorno 1964: 11), non gli consentirono mai di andare al di là della forma del frammento. Perciò, la valenza di quel “doppio senso” è ancora più significativa in questo caso. Da un lato, perché un certo grado di produttività viene sprigionato dalla consistenza, seppur frammentata, dei saggi che Adorno pubblicò in vita, i cosiddetti “pagamenti rateali” per il libro che andava ancora scritto (Adorno 2001: x). Dall'altro lato, negativamente, la morte, che aleggia interstiziale tra ogni appunto, costringe ad afferrare il pensiero disgregato sotto il segno di una costellazione. Secondo Tiedemann, i frammenti e gli schizzi possono giungere a leggibilità solo qualora ven-

¹ Oltre a questa menzionata, tra le possibili concause che portarono alla mancata realizzazione del volume su Beethoven si può citare anche quella direttamente connessa alla possibilità di una filosofia della musica. Tale difficoltà secondo Tiedemann è esplicabile con un passaggio dall'*Introduzione* di *Filosofia della musica moderna*: “Una filosofia della musica oggi è possibile solo come filosofia della musica moderna” (cfr. Adorno 2001: xii e Adorno 2002a: 16). Se però si cala nel contesto in cui il passo è tratto, ovvero quello del rapporto tra avanguardia e cultura ufficiale, una spiegazione del genere per la mancata realizzazione del *Beethoven* perde evidentemente la sua forza argomentativa.

gano intesi come appartenenti *di fatto* a un'unica costellazione, che "rimarrebbe irriconoscibile nella successione in cui essi sono nati" (Adorno 2001: x).

La convincente sistemazione operata dal curatore vede i testi raggruppati in dodici capitoli più un'appendice. Dopo il *Preludio*, le successive cinque sezioni, *Musica e concetto*, *Società*, *Tonalità*, *Forma e ricostruzione della forma*, *Critica*, possiedono un carattere prettamente teorico, ovvero atto a tratteggiare una possibile teoria su Beethoven, che contempli il rapporto della musica classicistica con il sistema dell'idealismo hegeliano, la relativa connessione di tale rapporto con il sistema tonale fondativo della tecnica armonica classica, il processo di mediazione tra dimensione musicale e struttura sociale – emblematico il testo *Sulla mediazione di musica e società*, estrapolato dal dodicesimo capitolo di *Introduzione alla sociologia della musica* (cfr. Adorno 2002b: 250 e sgg.). I successivi due capitoli, *Prima fase e fase "classica"* e *Vers une analyse des symphonies*, si distinguono per l'immersione nel materiale squisitamente musicale, sebbene il dettaglio analitico non fosse assente nei frammenti precedenti: lo sguardo ravvicinato del musicista Adorno passa in rassegna le partiture del periodo di mezzo, nel tentativo produttivo di delineare una teoria che stavolta parta dal basso, dal singolo brano, se non addirittura dal singolo elemento compositivo. A titolo d'esempio possono essere menzionati il testo *Sul Trio op. 97: elementi di una teoria della tipologia estensiva* (ivi: 136-42) o i più compiuti *Sul sinfonismo di Beethoven* (ivi: 168-70, presente anche in Adorno 2002b: 116-7) e *Cosa capita nell'altoparlante alle sinfonie di tipo beethoveniano* (Adorno 2001: 170-4, presente anche in Adorno 1982a: 254 e sgg.). Le ultime quattro sezioni raccolgono i testi sullo stile tardo: tra il capitolo nono *Stile tardo (I)* e l'undicesimo *Stile tardo (II)* si incastonano i frammenti relativi alla *Missa solemnis*, insieme al saggio *Straniamento di un capolavoro* (Adorno 2001: 199-214, pubblicato anche in Adorno 1964: 167-85), racchiusi all'interno del decimo capitolo, emblematicamente intitolato *Opera tarda senza stile tardo*. Tuttavia, spicca per densità l'ultimo capitolo, *Humanitas e demitizzazione*, dove sono innestati dialetticamente i temi del mito e della speranza, nei quali si intrecciano ulteriori e più complesse costellazioni, come quelle dello ctonio, del congedo, della mistica, dell'extraterritoriale. Anche qui il curatore inserisce un brano scritto tra il 1968 e il 1969 e integrato nei *Paralipomena di Teoria estetica: Sul contenuto di verità in Beethoven* (Adorno 2001: 241-3 e Adorno 2009: 384-6). Segue un'appendice in cui sono raccolti tre testi: una lettera a Rudolf Kolisch del 16 novembre 1943 – *La teoria di Kolisch su tempo e carattere in Beethoven* (Adorno 2001: 253-5)

– e alcune pagine tratte da due conferenze radiofoniche, rispettivamente del 1965 e del 1966 – “*Bei passaggi in Beethoven*” (Adorno 2001: 256-9) e *Sullo stile tardo di Beethoven* (Adorno 2001: 260-8).

Alla luce di un lavoro concettuale che rende i frammenti su Beethoven “non [...] un libro di Adorno” (Adorno 2001: ix), ma d'altronde nemmeno di Tiedemann, il presente contributo non si pone certamente come pietra angolare per pensare una risistemazione possibile dei testi adorniani. Cionondimeno, quello che ha di fronte il lettore dell'edizione ad oggi disponibile – attualmente fuori catalogo in Italia –, può essere considerato forse “il migliore dei mondi possibili”, ma non di certo l'unico. In alcuni casi (Sample 1994: 379; Stanley 2000: 362; Chua 2000: 409) la ricezione del volume ha messo in evidenza l'aspetto diaristico dei frammenti adorniani, il dialogo privato che l'autore ha intrattenuto con se stesso, che pure presenta una rilevanza sul piano dell'indagine. Tuttavia, ciò che appare meritevole di essere ora approfondito è invece il dialogo con la materia testuale, con la costellazione di senso individuata da Tiedemann e con tutte le altre configurazioni costellative possibili. Perciò, vale la pena di proseguire il tentativo di *rilettura* inaugurato dalle rare monografie² che negli ultimi anni hanno indagato il rapporto tra Adorno e Beethoven, muovendosi trasversalmente rispetto ai concetti, così come alla cronologia.

2. Presupposti teorico-estetici

L'approccio metodologico da adottare in questa sede vuole richiamare indirettamente la formulazione concettuale sottesa al corso sulla terminologia filosofica che Adorno tenne all'Università di Francoforte tra il 1962 e il 1963 (Adorno 2007). Da un lato, per il pensatore francofortese la filosofia tutta vive di polarizzazioni dialettiche irriducibili e, guardando

² Michael Spitzer tenta una “mediazione delle intuizioni di Adorno all'interno di una cultura musicologica e teorico-musicale che l'autore non poté conoscere” (Spitzer 2006: 5); Nikolaus Urbanek, vedendo nelle riflessioni estetiche di Adorno un “potenziale di attualizzazione”, tenta di contribuire alla “costruzione di una teoria estetica (musicale) contemporanea” (Urbanek 2010: 8); il lavoro di Letizia Michielon invece, si pone come schlegeliana *Restruktion*, “legata alla scelta solo di alcune possibili relazioni tra i numerosi nuclei concettuali presenti nel testo” e “concepita come [...] manipolazione-interpolazione dell'opera, una sua riscrittura e ricomposizione secondo uno spirito del tutto nuovo” (Michielon 2020: 75).

più da vicino, “ogni termine filosofico è la cicatrice di un problema irrisolto” (Adorno 2007: 213). Dall’altro, *mutatis mutandis*, si potrebbe dire che tutta la musica di Beethoven si dispiega dialetticamente e che ogni termine che Adorno stesso individua nel tentativo di categorizzarla è crittogramma di ulteriori geografie di senso. Una rilettura che vada a ricercare tra i punti antipodali le connessioni latenti dovrà dunque avvalersi di una terminologia specifica che non scada certamente in un’analisi del pensiero adorniano in quanto “serie di slogan o di parole d’ordine” (Spitzer 2006: 6). Piuttosto, sarà necessaria una terminologia che, benjaminianamente, si ponga in questo orizzonte di pensiero e ci ricordi che “le idee sono costellazioni eterne, e se gli elementi [i termini] vengono concepiti come punti di tali costellazioni, i fenomeni si troveranno ad essere, nello stesso tempo, analizzati e salvati” (Benjamin 2001: 76).

Tenendo a mente queste premesse metodologiche, la terminologia beethoveniana da ricercare deve riconfigurarsi attorno a due poli, a loro volta dialettici, per mezzo dei quali Adorno intravede separazione e mutua interdipendenza tra la fase di mezzo della produzione beethoveniana e lo stile tardo: la prima si può definire infatti come “metafisica della tragedia – la totalità delle negazioni come posizione, la conferma di ciò che è nel ritorno come senso” (Adorno 2001: 249), mentre la seconda, di conseguenza, sarà intesa in quanto “critica del tragico come *apparenza* [*Schein*]” (*ibid.*). Attraverso la definizione dello stile tardo (*Spätstil*) si determina retroattivamente e precipuamente il carattere apparente del periodo eroico come metafisica del tragico. Se si considera che il momento critico, e dunque tardo, è “già impostato teleologicamente nella fase di mezzo” (*ibid.*), si evince facilmente quanto l’apparenza estetica connotata alla fase eroica sia fondamentale per ogni riflessione su tutta la parabola estetica di Beethoven.

Dunque, i termini, le categorie, le immagini, i nomi che costellano la mancata teoria beethoveniana condividono il loro campo di ingerenza con la terminologia estetica, il che evidenzia la stretta parentela concettuale tra i testi su Beethoven e l’*opus postumum* adorniano, e conseguentemente consente di utilizzare quest’ultimo come terreno di partenza per tracciare un primo ed essenziale orizzonte di riferimento attorno alla dialettica dell’opera d’arte. In capo al paragrafo *Carattere d’enigma, contenuto di verità, l’Assoluto*, racchiuso a sua volta nel capitolo *Carattere d’enigma, contenuto di verità, metafisica*, Adorno scrive:

In ultima istanza le opere d’arte sono enigmatiche non per la loro composizione ma per il loro contenuto di verità. La domanda con la quale una qualunque opera

d'arte congeda da sé chi l'ha attraversata – la domanda “Cosa significa tutto questo?” che incessantemente si ripropone, si trasforma nell'altra: “È poi vero?”, quella sull'assoluto, alla quale ogni opera d'arte reagisce sbarazzandosi della forma della risposta discorsiva. L'ultima informazione che fornisce il pensiero discorsivo resta il tabù sulla risposta. In quanto opposizione mimetica a questo tabù l'arte cerca di dare la risposta, e tuttavia, essendo priva del giudizio, non la fornisce; pertanto diventa enigmatica come l'orrore del mondo primitivo, che si trasforma, non scompare; tutta l'arte rimane il sismogramma di quest'ultimo. (Adorno 2009: 171)

Nel tentativo di districare la questione sulla configurazione di enigma estetico e contenuto di verità, il linguaggio di Adorno sembra mimetizzarsi con la materia ambigua di cui tratta. L'arte è sia sismogramma dell'orrore del mondo primitivo, indecifrabile come le “scritture geroglifiche” dei popoli scomparsi, sia grande “inflexibile rinuncia alla felicità infantile” (Adorno 2009: 175), essendosi spiritualizzata. Così, da un lato, essa ricaccia indietro e non riesce a decifrare il tremendo sostrato mitico – “detto in modo paradossale: la propria razionalità arcaica” (Adorno 2009: 171) – da cui tenta di fuggire; dall'altro, tale fuga è allo stesso tempo rinuncia alla felice policromia dell'arcaico, fonte allegorica di una “felicità presente senza apparire, con la clausola esiziale del chimerico: di non essere” (Adorno 2009: 175). Attrazione e paura per il mito dimenticato convivono nella configurazione dell'estetico. Il volto bifronte di ciò che nell'opera d'arte è indeterminato mostra sia l'orrore sia la felicità dell'infanzia umana, l'uno intrecciato nell'altra. Contro queste forze centrifughe che minano la possibilità dell'arte, poiché barbariche e primitive, interviene il “complesso di tutti i momenti di logicità” (Adorno 2009: 188), ovvero la forma, la quale imprime la fissazione dei momenti particolari in una loro coappartenenza obiettiva. Il carattere di enigma viene conservato proprio nell'ambivalenza di determinato e indeterminato. Perciò, la forma, esercitando la sua signoria sui *membra disiecta* della realtà, spiritualizza quest'ultima sublimandola. In un certo qual modo la salva, contribuisce alla civilizzazione nell'arte.

Ponendosi su un piano differente e distante dall'oggetto, si può notare che l'analisi, in quanto interpretazione soggetta a mediazioni (cfr. Adorno 2009: 167 e sgg. e Adorno 1982b: 173) che partecipa del carattere universale della forma, tende anch'essa a questa univocità, poiché è grazie all'integrazione che il particolare è in grado di parlare. Essa si schiera dal lato dell'obiettivazione che, nel reprimere l'indeterminazione, prova a

renderla comunicabile con i mezzi della determinazione. È dunque attraverso il continuo processo di mediazioni operate dall'interpretazione analitica che si profila la risposta all'enigma. Pur rimanendo inviolato, esso continua a sopravvivere di fronte al lavoro incessante della teoria. Se dunque l'analisi, nell'ottica di Adorno, è *in primis* "più che meramente 'i fatti'" (Adorno 1982b: 177, corsivo mio) e al tempo stesso "la riduzione del non-conosciuto, il 'nuovo' [...] al già-conosciuto, pertanto il 'vecchio'" (Adorno 1982b: 181), parallelamente bisogna tenere a mente che tutte le opere d'arte "in virtù della propria organizzazione sono di più non solo dell'organizzato, ma anche del principio dell'organizzazione" (Adorno 2009: 175, corsivo mio). Il "di più", sia a livello analitico sia a livello estetico, passa sempre attraverso l'obiettivazione del non-conosciuto.

3. Tra brivido e razionalizzazione

Questo passaggio della riflessione conduce al problema beethoveniano: come si pone difatti la musica di Beethoven nei confronti del fenomeno estetico così delineato? Si potrebbe azzardare, in poche parole, che essa si configuri come immagine costellativa della parabola estetica, che si sviluppa dialetticamente tra il brivido arcaico dell'umanità per l'orrore verso l'altro-da-sé (la nascita dell'estetico) e il progresso esasperante della razionalità che rischia la sua stessa reificazione. Questa polarizzazione si configura attorno a una frattura presente in ogni opera d'arte, ancor più evidentemente nella musica. Adorno fa riferimento, sempre in *Teoria estetica*, a un χωρισμός (*chorismós*), ovvero a un punto di separazione "tra le singole cose delineate, separate l'una dall'altra, e l'essenza che sbiadisce" (Adorno 2009: 108). Parallelamente, la decentralizzazione dei due poli, che si attraggono tanto quanto si temono nel rapporto tra fuggevole e conservato, si applica allo stesso modo a livello storico nella curvatura dell'estetico. Se ci si accosta a guardare l'origine dell'esperienza estetica e dunque il passato primordiale del rapporto dell'essere umano con la natura, da una parte vi si trova il brivido dell'"altro-da-sé" appena percepito³, del non immediatamente esplicabile; dall'altra, subito di fronte, si

³ Cfr. Matteucci 2017: 45: "The image Adorno provides in order to designate such a minimal contact is that, which is entirely internal to *aisthesis*, of the 'shudder'. It represents the matrix of aesthetic experience, that becomes manifest on the surface of the body as 'goose bumps': 'Ultimately, aesthetic comportment is to be defined as the

incontra il tentativo sì primitivo, ma già illuministico, con cui il brivido è nominato e l'urlo fatto parola, identificante ciò che non è identificato⁴. Se invece ci si approssima all'altro capo, si dispiega un'ulteriore antinomia, stavolta tutta sul piano dell'oggettivazione: qui, essa si articola nell'interstizio enigmatico tra l'opera d'arte autentica che parla ancora con voce umana, attraverso l'invisibile incommensurabilità di quella frattura, e l'opera d'arte fiscalista e meccanica che, per mezzo del barbarico regresso all'irrazionalità, conduce al silenzio. Nella musica di Beethoven i volti antinomici di queste due medaglie disposte agli estremi storici della curvatura dell'estetico, secondo lo sguardo adorniano, si incontrano *in nuce*, spesso velatamente, e raramente in maniera sfacciata. Ora è necessario tematizzare queste connessioni non evidenti.

Vi sono due riferimenti all'idea del brivido che riguardano la musica di Beethoven. Il primo è in un frammento del 1953, in cui, parlando della "vittoria dell'immanenza formale" nella *Nona Sinfonia*, Adorno sostiene che l'idea del brivido ha a che fare con "il momento trascendente [che] è l'istante in cui l'immanenza viene percepita come totalità" (Adorno 2001: 164). Dunque, il dato particolare, che diventa più di se stesso trascendendosi, viene elevato sul piano della totalità intesa come immanenza formale, e ciò suscita il brivido per quel *surplus*. La seconda occorrenza del termine *Schauer* ("brivido") è presente nel saggio sulla *Missa Solemnis*. In questo caso, l'aspetto enigmatico dell'opera risiede nel rapporto paradossale tra un processo compositivo arcaizzante – che contrasta con i risultati stilistici conquistati dal compositore – e un tono umano che sembra parodiare quegli stessi mezzi arcaici. L'arcaico è inteso come un "oscuro timore per l'espressione" (Adorno 2001: 208), la quale è sempre presente, secondo Adorno, nei momenti in cui la *Missa* si rivolge alla salvezza, mentre scompare quando nel testo liturgico si parla del male.

L'abisso della sofferenza umana è privo nei suoi momenti musicali dell'espressione arcaizzata che gli sarebbe propria, tanto che questa assenza genera per contrasto "l'insorgente strapotenza del negativo". In

capacity to shudder, as if goose bumps were the first aesthetic image. [...] That shudder in which subjectivity stirs without yet being subjectivity is the act of being touched by the other' (Adorno 1997: 331)".

⁴ Un passo di *Dialettica dell'illuminismo* è tanto sintetico quanto chiarificatore: "Il grido di terrore con cui è esperito l'insolito, diventa il suo nome. Che fissa la trascendenza dell'ignoto rispetto al noto e quindi il brivido come sacro. Lo sdoppiamento della natura in apparenza ed essenza, azione e forza, che solo rende possibile il mito, come pure la scienza, nasce dalla paura dell'uomo, la cui espressione diventa una spiegazione" (Horkheimer, Adorno 2010: 22-3).

entrambi i casi, sia nel fr. 254, sia nel saggio sulla *Missa*, il brivido, che è sempre brivido dell’“antichissimo”, riguarda il terrore per l’insolito esperito nei confronti di un enigmatico “di più”, tanto tremendo quanto totalizzante. L’immanenza della coesione dell’opera d’arte – musicale – è indissolubilmente legata al passato primordiale in cui l’umanità prese a nominare le cose del mondo.

In tale circostanza il concetto di *mana* funge da chiave di volta nel congiungere le due metà dell’arco estetico che si tenta di delineare. Questo concetto viene mutuato dagli studi antropologici di Mauss, Hubert e Coudrington (cfr. Mauss 1991 e, per un maggiore approfondimento del concetto, Firth 1940), con il significato di “forza per eccellenza, l’autentica efficacia delle cose” (Mauss 1991: 112) nel pensiero magico animista e pre-animista. Nell’accezione utilizzata da Horkheimer e Adorno in *Dialettica dell’illuminismo*, il *mana* è in un certo senso il soprannaturale, essendo esso sopra la natura e dentro la natura, eterogeneo nella sua trascendenza e al contempo omogeneo al sensibile nella sua immanenza. È il principio di tutto ciò che è sconosciuto, “ciò che, nelle cose, è più che la loro realtà già nota” (Horkheimer, Adorno 2010: 22). Dopo che l’ignoto viene esperito e nominato tramite il grido di terrore, questo diventa linguaggio e così le cose non sono più tautologicamente solo se stesse, ma sono anche qualcosa in più, qualcosa d’altro. E sebbene questo processo sia costitutivo del pensiero magico e pre-razionale, esso fonda le basi del progresso razionalistico: da un lato, affinché il principio magico possa avere efficacia, è necessaria la ripetibilità dell’atto magico; dall’altro, la pretesa razionale è possibile solo se la legalità della natura è intesa come potere della ripetizione.

In musica, soprattutto nel classicismo beethoveniano, questa ripetibilità meccanica si concreta nella riproposizione del già sentito, ovvero nella ripresa. Nell’opera d’arte accade lo stesso che nell’incantesimo primitivo, l’evento nuovo e tremendo dell’apparizione del tutto nel particolare (cfr. Horkheimer, Adorno 2010: 27), in quanto estrinsecazione del *mana*. Non è un caso che negli stessi termini Adorno parli di *mana* anche in relazione a Beethoven, quando l’attimo del brivido nella sua musica è concepito come *gaining momentum* (“prendere lo slancio”), ovvero il punto in cui “il particolare [...] prende coscienza di se stesso come tutto, come di più di se stesso” (Adorno 2001: 231).

4. *Organicità e totalità nel sistema tonale beethoveniano*

L'immagine estetica che emerge da questo atto di consapevolezza è univoca e coesa. Se si rimanesse privati della forza accentrante della forma, la molteplicità caotica della realtà prenderebbe il sopravvento sulla possibilità stessa dell'arte in generale. Come già accennato, i momenti della logicità uniformante effettuano un "salvataggio", che nel caso della musica di Beethoven è attuato dal principio della tonalità. In lui la tonalità è l'Assoluto, è il tutto, in un senso strettamente hegeliano (cfr. Adorno 2001: 30, 35). Tanto hegeliano che Adorno arriva a sentenziare un'equazione tra la musica beethoveniana e la filosofia di Hegel⁵, sebbene la prima sia più autentica della seconda per via della sua dimensione critica. Attraverso la sublimazione operata dalla forma, la musica concede spazio alla speranza del non-identico. A questo proposito il riferimento testuale è al III movimento del *Quartetto* op. 59, n. 1, nel passaggio in Re bemolle maggiore (bb. 72 e sgg.), più volte citato (Adorno 2001: 23, 82, 131, 241 e Adorno 2009: 373-4, 384-5) nei frammenti come un momento di intrusione di un possibile al di fuori dell'identità.



Es. 1, *Quartetto* op. 59, n. 1, III mov., bb. 72-4.

In questa musica la verità prende piede nella sospensione della forma che rimane immanente pur trascendendosi. Tale sospensione non sarebbe possibile se il tutto fosse esterno ai dati particolari. Esso, anzi, corrisponde proprio al movimento interno che li caratterizza, è mediazione concreta. In questo si afferma positivamente la "riuscita" di Beethoven. Tuttavia, l'emancipazione di tutto il materiale – dovuta, secondo Adorno,

⁵ Adorno 2001: 23: "La musica di Beethoven è la filosofia hegeliana".

al suo sviluppo e alla sua “ricchezza crescente” (non vi è una chiara giustificazione di questa premessa⁶) – comporta l’affermazione della cattiva individualità del singolo in favore di un abbandono dell’immanenza. La totalità, che non può permettersi perdite o fuoriuscite da se stessa, impone la violenza al particolare. In questo si evince la furia idealistica del sistema tonale (e totale) beethoveniano, ovvero la sua connaturata connessione alla non-verità della filosofia hegeliana. Da un punto di vista teorico, l’idea sistematica di totalità è accostata all’immagine primigenia dell’umano *animal rationale* pronto a dare una ragione morale al suo appetito verso la vittima. Ideologicamente, essa deve essere cattiva, in quanto non conforme e diversa, e dunque ridotta sotto il potere del concetto. Nella totalità del sistema nulla resta esterno, e la coercizione con cui ciò che è centrifugo viene forzato a divenire centripeto è la cifra caratteristica di ogni sistema idealistico (Adorno 2004: 23 e sgg.). Sul versante di *Teoria estetica*, facendo riferimento alla “preistoria filosofica dell’arte”, il dato particolare, per sua natura extraestetico, viene fatto giacere sul letto di Procuste, costretto a soffrire la tortura dell’estetico per poter divenire comprensibile. Così, la morte dei momenti particolari è la sopravvivenza delle opere d’arte, il culmine dell’atto di sopraffazione mosso da queste ultime: “la loro stessa vita si nutre di morte”, e solo in forza della mortalità del mondo cosale da cui sorgono esse “partecipano alla conciliazione” (Adorno 2009: 179).

Questo ambiguo rapporto dell’arte con la morte mette in luce lo strapotere della vita e dell’organicità nella forma estetica, che Adorno esprime con il concetto di omeostasi. Nel fr. 37 del *Beethoven* l’omeostasi

⁶ Nei fr. 87 e 57, peraltro cronologicamente consequenziali – annotati uno dopo l’altro nel Quaderno 12 –, da un lato si legge: “In Beethoven (e Haydn) la soluzione [al problema di come possa esistere il tutto senza fare violenza al particolare] è legata ad una certa scarsità del materiale, quasi una buona povertà borghese. In questo Beethoven è come un istante: la melodia non è ancora emancipata eppure il particolare è sostanziale, ma sostanziale soltanto attraverso la scarsità del tutto. Si arriva all’emancipazione della melodia soltanto negli istanti della trascendenza” (Adorno 2001: 56). D’altra parte, nel fr. 57, troviamo: “Questa riuscita diviene impossibile se lo sviluppo di tutto il materiale [...], la ricchezza crescente ottengono con la forza l’emancipazione delle melodie. Il tutto non è più immanente alla melodia emancipata ma viene abbandonato in favore della cattiva individualità. Perciò il tutto fa violenza al particolare” (Adorno 2001: 39). Dunque, se il materiale è povero, il tutto può operare in favore della sostanzialità del particolare, tale perché inserito perfettamente nel contesto di immanenza. Se al contrario esso eccede dalla propria sostanzialità a causa di un arricchimento del suo sviluppo, tende allora verso la trascendenza e a quel punto occorre che il tutto gli muova violenza.

è citata come “la compensazione biologica di tensioni” (Adorno 2001: 30). È un concetto ricavato dalla lettura di *The psychoanalytic theory of neurosis* di Otto Fenichel, psicanalista austriaco, il quale a sua volta prende le mosse dalla definizione del fisiologo Walter B. Cannon. Secondo la teoria di quest’ultimo, gli organismi “hanno imparato in qualche modo i metodi per il mantenimento della costanza e della stabilità in presenza di condizioni che ci si aspetta ragionevolmente provarsi come profondamente disturbanti” (Cannon 1932: 21-2, cit. in Fenichel 1945: 12, cit. in Adorno 2001: 30, n. 29, trad. mia). L’incursione nell’ambito della fisiologia consente ad Adorno di determinare in maniera assolutamente peculiare un concetto che è già presente a suo avviso in Schönberg – secondo cui il processo di compensazione delle tensioni spetta alla “totalità del pezzo come il pensiero” (Schönberg 2008: 212) –, ma che rappresenta anche la vera corrispondenza con Hegel. Infatti, l’omeostasi mostra sia un momento indispensabile di conformismo nella musica di Beethoven, poiché ogni opera è totalità in sé conforme, sia un rapporto di sviluppo logico, non inteso come mera analogia tra filosofia e musica, ma come relazione di identità⁷.

5. *In cerca di una perdurante libertà*

Ora, il risvolto più estremo dell’oggettivazione nell’opera d’arte musicale, la ratifica che la ripetibilità razionale garantisce la funzionalità del sistema – in questo caso, tonale – si manifesta nell’elemento della ripresa all’interno della forma sonata classica. A questo proposito, un passo da *Introduzione alla sociologia della musica* dischiude ulteriori agganci tra il concetto della violenza sistematica e questo elemento compositivo tipicamente beethoveniano:

Il fatto però che il gesto affermativo della ripresa assuma, in alcuni dei più grandi tempi sinfonici di Beethoven, la violenza di qualcosa che ti reprime e ti schiaccia al suolo, dell’autoritario “È così”, e oltrepassi in modo gestualmente decorativo ciò che accade, questo fatto costituisce il tributo obbligato di Beethoven alla sostanza ideologica al cui potere magico cade in preda anche la musica più eccelsa che abbia mai espresso la libertà nella perdurante illibertà. L’assicurazione esagerata che il ritorno del primo sia il senso, l’autorivelazione dell’immanenza come il trascendente, è il criptogramma del fatto che la realtà meramente riproducentesi,

⁷ Sul problema del rapporto tra logica hegeliana e musica beethoveniana non come mera analogia cfr. Adorno 2001: 18, 31 e Adorno 2014: 157.

saldato a sistema, manca di senso: al suo posto essa sostituisce il pieno funzionamento. (Adorno 2002b: 251-2)

Il rapporto tra libertà e “perdurante illibertà”, qui come altrove, assume un valore emblematico. Da un lato, la violenza mossa dal perentorio “È così” corrisponde al gesto affermativo della ripresa nella musica classicistica; dall’altro, il movimento che “ti reprime” al suolo, in quanto decadimento ideologico del valore estetico a mero essente, è per Adorno inconfindibile marchio anche di alcuna musica “moderna”. Non sorprenderà che il cenno a tale modernità si riferisca a Stravinskij, in particolare a *Petrùška*. È da premettere, inoltre, che la figura del compositore russo è strettamente correlata nella riflessione adorniana al concetto di natura, specialmente per il motivo che lega il saggio che Adorno scrive su di lui (*Stravinsky e la restaurazione*, in *Filosofia della musica moderna*) agli scritti di *Dialettica dell’illuminismo*⁸.

Il concetto di natura è un costrutto storico-sociale che, nel suo fraintendimento, conduce sia parte della filosofia sia parte della musica novecentesche al cedimento di tale categoria verso la sfera dell’ontologia. Così, come sintetizza Paddison, se Heidegger la fa equivalere al “puro essere” (*Sein*) e Husserl all’“immediatezza”, in Stravinskij si manifesta “come folclorico, arcaico o ieratico e in Hindemith come ‘materiale naturale’ e ‘comunità’” (Paddison 1993: 30). La natura evade dalla storia e porta con sé le implicazioni ideologiche per lo statico mantenimento dello *status quo* – e in ciò si legge il corrispettivo sul piano sociale di politiche reazionarie e poi totalitarie. Adorno intravede dunque una profonda coappartenenza tra la musica di Stravinskij e la fenomenologia filosofica che nasce proprio contemporaneamente ad essa. Entrambe, pur rinunciando allo psicologismo, promuovono una riduzione al puro fenomeno – alla natura – che deve dimostrarsi autenticamente indubitabile (Adorno 2002a: 137-8). L’estrema fiducia per l’immediatezza, nel fraintendimento illusorio che lo spirito dell’umanità si possa spogliare in un colpo della cultura per aderire totalmente all’originario naturale, conduce allo svuotamento degli obiettivi che questa musica desiderava conseguire, per lasciare il posto all’ideale estetico dell’efficacia indiscussa.

A questo punto, è possibile riallacciarsi a Beethoven: vi è un lato della sua musica che partecipa dell’idea che Adorno ha della musica di

⁸ Cfr. Adorno 2002a: 5: “Il libro [*Filosofia della musica moderna*] va inteso come una digressione alla *Dialektik der Aufklärung*”.

Stravinskij nel saggio del 1949. La “perdurante illibertà” già citata in relazione al gesto della ripresa è la stessa illibertà dell’acrobata che ripete eternamente i propri esercizi di bravura, sfidando la forza di gravità e guadagnando soltanto l’efficienza priva di senso. L’ossessione di Stravinskij per il funambolico virtuosismo “denota oggettivamente senza porsi nessun obiettivo una padronanza piena, una sovranità e una libertà dalla costrizione naturale che però vengono al tempo stesso smentite come ideologia nel momento in cui si affermano” (Adorno 2002a: 138). Quella illusoriamente conquistata non è libertà dalla natura, quanto invece costrizione necessaria in rapporto alla natura. D’altro canto, la relazione tra libertà e necessità in Beethoven pende nella stessa direzione. In lui il necessario è tanto sostanziale quanto finta è la libertà. Quest’ultima si esprime autenticamente solo come speranza e ciò fa ripensare alla promessa enigmatica della felicità non realizzata. Eppure, il tentativo illusorio di adempiere a tale tremenda felicità si esprime in un atto di equilibrismo che sia in Beethoven sia in Stravinskij Adorno spiega come *tour de force*. In breve, il *tour de force* ha a che fare con “la realizzazione dell’impossibile” (Adorno 2009: 142), un circuito contraddittorio che anima ogni opera d’arte. Se si interpretano le opere in quest’ottica, è bene considerarle nel loro punto di indifferenza, nella utopica intersezione in cui si apre la possibilità nell’impossibile, tra il determinato e l’indeterminato.

Per Beethoven il momento del paradosso si esprime nella constatazione che ogni brano è *creatio ex nihilo*⁹, l’assurdità che affligge ogni musica che dal nulla deve far nascere qualcosa. Il tutto che origina dalla paradossalità del nulla si identifica nell’integrità e nella coesione. Il sigillo dell’identico apposto nella forma-sonata dall’avvento della ripresa sembra sancire la realizzazione della promessa all’appianamento della tensione. Ciò avviene *in nuce* quando la musica è ancora nell’alveo della sua possibilità, quando non ancora risuona; dunque, quando dalla sua “non verità aprioristica” deve passare a un altro piano di realtà che afferma “è così”. Ogni qual volta il dinamismo dello sviluppo si conferma in ripetizione, la dinamica della negazione determinata, ovvero il movimento interno dei rapporti tra i dati particolari, deve arrestarsi nel risultato affermativo del “sì, così è e così è di nuovo” (Adorno 2001: 141). Tale è l’unico giudizio che la musica è in grado di proferire, pur essendo essa, secondo

⁹ Nel fr. 28 Adorno si riferisce a questo concetto hegeliano preso in prestito dalla *Scienza della logica*: cfr. Hegel 1978: 85 e sgg.

Adorno, “logica della sintesi priva di giudizio”¹⁰ (Adorno 2001: 19). Se la musica in generale, dunque, può essere considerata secondo questo gioco delle forme logiche che poi si concretizza nella materialità dei suoni, tanto più la musica di Beethoven, esemplificata nei momenti più alti e più violenti della sua produzione, nell’attimo della ripresa impone al *continuum* eterogeneo delle singole particolarità il giudizio affermativo della riconciliazione. Questo giudizio logico porta con sé la cifra del tentativo titanico ed equilibristico di condurre la nullità del movimento dello sviluppo al piano di realtà superiore in cui il nulla diventa qualcosa, grazie alla promessa del *tour de force*.

In definitiva, la curvatura dell’estetico residuata concretamente nelle partiture beethoveniane gravita sempre attorno all’ambigua dualità del positivo e del negativo, dell’oggetto e del soggetto, del determinato e dell’indeterminato. Da una parte, la promessa indiscutibile della salvezza, tanto violenta e non-vera nei confronti dell’espressività ormai taciuta, quanto critica verso l’oggettivazione stessa; dall’altra, la promessa dell’accesso a un mondo non conoscibile, minaccioso per il regresso della razionalità estetica a un mondo cosale pre-razionale, ma al tempo stesso in grado di lasciarsi veicolare dai mezzi del concetto per far intravedere quel di più, il contenuto di verità, che rende tali le grandi opere. Tra queste, risuona ancora una volta, emblematicamente, il *Quartetto* op. 59 n. 1, con il suo *Adagio molto e mesto*. L’attacco del tema in Re bemolle maggiore (v. *supra*, es. 1), con la sua apparente superfluità, posizionato non convenzionalmente subito dopo la riconduzione (*Rückleitung*) che avrebbe lo scopo di reintrodurre la ripresa,

appartiene al regno del travolgente, presentandosi al suo interno ciò che si può chiamare lo spirito della musica di Beethoven: la speranza, insieme a un carattere di autenticità che essa, pur essendo qualcosa che si manifesta esteticamente, assume al di là dell’apparenza estetica. Questo aldilà della propria apparenza che pertiene a ciò che si manifesta è il contenuto estetico di verità; ciò che nell’apparenza non è apparenza. (Adorno 2009: 385)

¹⁰ In particolare: “La musica non conosce il giudizio, ma una sintesi di altro [tipo], una sintesi che si costituisce puramente a partire dalla costellazione, non dalla predicazione, subordinazione, sussunzione dei suoi elementi” (Adorno 2001: 18). Senonché, nel *Fragment über Musik und Sprache* si legge un’ulteriore menzione a questo concetto: “Ma la musica è davvero un linguaggio privo di giudizio? Tra le sue intenzioni, una delle più insistenti sembra essere ‘È così’, la conferma sotto forma di giudizio, addirittura di una sentenza, di ciò che non è stato detto espressamente” (Adorno 2012: 4).

Bibliografia

- Adorno, Th. W., *Moments musicaux* (1928-62), in *Gesammelte Schriften*, vol. 17, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964.
- Adorno, Th. W., *Der Getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* (1963), in *Gesammelte Schriften*, vol. 15, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2018, trad. it. G. Manzoni, *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Torino, Einaudi, 1982a.
- Adorno, Th. W., *On the problem of musical analysis*, Engl. transl. M. Paddison, "Music Analysis", n. 1/2 (1982b), pp. 169-87.
- Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie* (1970), in *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2019, trad. it. *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009, Engl. transl. *Aesthetic Theory*, ed. R. Hullot-Kentor, London - New York, Continuum, 1997.
- Adorno, Th. W., *Beethoven. Philosophie der Musik* (1993), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, trad. it. L. Lamberti, *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, Einaudi, 2001.
- Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik* (1949), in *Gesammelte Schriften*, vol. 12, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2019, trad. it. G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 2002a.
- Adorno, Th. W., *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen* (1962), in *Gesammelte Schriften*, vol. 14, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2017, trad. it. G. Manzoni, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 2002b.
- Adorno, Th. W., *Negative Dialektik* (1966), in *Gesammelte Schriften*, vol. 6, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2018, trad. it. P. Lauro, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Torino, Einaudi, 2004.
- Adorno, Th. W., *Philosophische Terminologie* (1973), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2012, trad. it. A. Solmi, *Terminologia filosofica*, a cura di S. Petrucciani, Torino, Einaudi, 2007.
- Adorno, Th. W., *Quasi una fantasia* (1963), in *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2017, Engl. transl. R. Livingstone, London, Verso, 2012.
- Adorno, Th. W., *Drei Studien zu Hegel* (1963), in *Gesammelte Schriften*, vol. 5, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2016, trad. it. F. Serra, *Tre studi su Hegel*, a cura di G. Zanotti, Bologna, il Mulino, 2014.
- Adorno, G., Tiedemann, R., *Postilla editoriale*, in Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 491-500.
- Benjamin, W., *Il dramma barocco tedesco* (1925), in *Opere complete. II. Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2001.
- Cannon, W. B., *The wisdom of the body*, New York, Norton, 1932.

Chua, D. K. L., *Believing in Beethoven*, "Music Analysis", n. 19/3 (2000), pp. 409-21.

Fenichel, O., *The psychoanalytic theory of neurosis*, New York, Norton, 1945.

Firth, R., *The analysis of mana: an empirical approach*, "The Journal of the Polynesian Society", n. 49/4 (1940), pp. 483-510.

Hegel, G. W. F., *Scienza della logica* (1812-16), trad. it. A. Moni, a cura di C. Cesa, Bari, Laterza, 1978, vol. 1.

Horkheimer, M., Adorno, Th. W., *Dialektik der Aufklärung* (1947), in *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, trad. it. R. Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010.

Matteucci, G., *Adorno's aesthetic constellation from shudder to fashion*, "Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft", n. 62/1 (2017), pp. 41-55.

Mauss, M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, trad. it. F. Zannino, Torino, Einaudi, 1991.

Michielon, M. L., *Il suono messo a nudo. Contrappunti al Beethoven di Th. W. Adorno*, Trieste, EUT, 2020.

Paddison, M., *Adorno's aesthetics of music*, New York, Cambridge University Press, 1993.

Sample, C., *Th. W. Adorno, Beethoven. Philosophie der Musik*, "The Musical Quarterly", n. 78/2 (1994), pp. 378-93.

Schönberg, A., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, trad. it. P. Cavallotti, F. Finocchiaro, A. M. Morazzoni, a cura di A. M. Morazzoni, Milano, Il Saggiatore, 2008.

Spitzer, M., *Music as philosophy: Adorno and Beethoven's late style*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

Stanley, G., *Beethoven: the philosophy of music: fragments and texts by Theodor W. Adorno, Rolf Tiedemann and Edmund Jephcott*, "Notes", n. 57/2 (2000), pp. 362-4.

Tiedemann, R., *Prefazione del curatore*, in Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., pp. VII-XII.

Urbanek, N., *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos "Philosophie der Musik" und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld, Transcript, 2010.