

Elena Tavani¹

Adorno educatore e “fisionomo della radio”: il Radio Research Project

Abstract

The main topic of the article is the reconstruction of Adorno's claims on education through the parallel consideration of his analyses of media such as radio and television in their immanent logic. His participation to the Radio Research Project (1938-1939) about radio music is also considered with its “dramatic” outcome: the clash of Adorno's theoretical views and Lazarsfeld's “educational” program's empirical impact. I suggest that Adorno's priority was not to just resist to authoritarian and impositional aspects of the socio-psychological experiments standing behind the project's attempt to produce educational effects, but to analyze the technological medium itself in its “physiognomy”. My further claim is that Adorno's critical “mediological” attempts to catch the internal qualities of media are analogous to his strategy to “understand” artworks in their specific technique and articulation. In both cases the analysis must also dwell with “historical forces” and “anthropological changes” in perception and behavior. One of these change is the Halbbildung which has historically replaced the Bildung. The article points out that Adorno does not simply insist on themes such as the standardization of mass media products stressing the ideological presuppositions of their “ubiquity”, but looks for the determination, through fundamentally pedagogical means, of a change in the audience's way to address and experience media, i.e. with a more responsible and free attitude.

Keywords

Aesthetics, Culture, Education

Sembra che Adorno, soprattutto da giovane, “terrorizzasse” i suoi colleghi a forza di anatemi sulla cultura popolare intesa come *trash*, ma anche di giudizi sferzanti, disseminati nelle lettere, sulla incultura (*Unbildung*) di svariati esponenti dell'accademia (cfr. Hullot-Kentor, Zwarg, Ackelrud Durão, Adorno, Kracauer 2008: 650).

¹ etavani@unior.it.

Di certo non gli sfuggiva che la cultura-educazione nel senso della *Bildung* non solo era soggetta più di altri fenomeni a una tendenziale e talvolta massiva falsificazione ideologica, ma che, dovendo fare i conti con il suo carattere storico, nelle forme come nei contenuti, si trovasse ormai, nella cosiddetta tarda modernità, di fronte a un incontrovertibile cambio di funzione.

Se poi ci avviciniamo ai testi che registrano l'attività di Adorno nell'esercizio del mestiere di docente, emergeranno moltissime indicazioni e precisazioni di metodo. Sui modi più opportuni di accostarsi, ad esempio, alla terminologia filosofica o alla valutazione della forma rispetto al contenuto, e poi ancora al tema della comunicazione nell'era dell'industria culturale, o delle "forze storiche" che orientano comportamenti e produzione, anche letteraria e artistica (cfr. *L'arte e le arti* [1966], in Adorno 1979: 171). E ancora su come intendere l'interpretazione (*Deutung*), non cioè sul piano dell'ermeneutica bensì come pratica teorico-critica di un argomentare che non si risolve in semplice esposizione argomentativa ma articola una discussione a partire da un intento polemico che deve potersi rendere leggibile attraverso il procedimento della negazione determinata. Del resto è proprio l'orientamento critico-dialettico del suo pensiero che lo porta, in definitiva, a rifiutare ogni pedagogia "positiva" in senso stretto – sebbene in qualche caso, come vedremo, Adorno non rinunci a fornire anche metodi e canoni espliciti, soprattutto come pratiche alternative a un insegnamento tradizionale ritenuto incapace di avvicinare la formazione degli allievi alla produzione musicale contemporanea.

Risulta comunque del tutto evidente che anche negli scritti non pedagogici – e sono la maggioranza – è possibile registrare un'attenzione costante al tema dell'educazione, che avvertiamo, nei molti casi in cui non viene esplicitato, come una sorta di basso continuo che accompagna tutte le sue riflessioni estetiche, sociologiche, teorico-critiche. Ciò impedisce di cercare la figura dell'Adorno "educatore" in via esclusiva nei ben noti saggi dedicati all'ascolto e all'educazione musicale. Sebbene resti del tutto evidente che le linee di orientamento della pedagogia adorniana siano tracciate con nettezza proprio in quegli scritti e che dunque questi siano un riferimento irrinunciabile per ogni ricognizione dedicata all'argomento.

Credo però che un osservatorio privilegiato per vedere emergere i principali e più ricorrenti motivi per così dire *in statu nascendi* sia il piano delle indagini più concrete portate avanti da Adorno, in particolare all'interno del Radio Research Project di Princeton, per il quale

assunse l'incarico di direttore della sezione musicale su invito di Lazarsfeld, tra il 1938 e i 1939. Un'esperienza di lavoro e di ricerca preceduta dal saggio *Sul jazz* (1936) e da *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto* (1938), concepito come una sorte di risposta al saggio di Benjamin su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36). Adorno ritorna più volte sulle esperienze fatte nel periodo di direzione della sezione musicale del Radio Research Project. Nella prefazione al volume *Dissonanzen*, datato 1957, dove il saggio del 1938 viene riproposto, racconta: "Venendo allora a contatto con determinati dati di fatto musical-sociologici l'autore si avvide per la prima volta di certe modificazioni antropologiche che vanno molto oltre il ristretto ambito trattato" (Adorno 1974: 2).

Solo durante la collaborazione al programma di ricerca di Princeton Adorno "sperimenta sulla propria pelle" l'intreccio di produzione musicale, ricerche di mercato, interessi scientifici e imprenditoriali, dove la proposta riduzione del *focus* a informazioni utilizzabili (da parte dell'emittente radiofonica), se rendeva più facile il lavoro del ricercatore, non poteva che comportare ai suoi occhi la messa in dubbio dell'integrità dell'intellettuale (Claussen 2003: 222). Di fatto Adorno non poteva evitare che la sua percezione della cultura americana fosse, in qualche misura, ideologica: non la concepiva come caratterizzata da qualità riferibili agli americani su una base di antropologia culturale o di psicologia collettiva, ma "come una cultura attraversata in forma estrema dal processo della razionalizzazione", mentre l'attenzione per l'individuo dotato di cultura in senso europeo gli sembrava sostituita da quella per "tipi sociali" ben individuabili (Claussen 2003: 223). Fin dall'epoca della Repubblica di Weimar Adorno si era occupato di mass media. Ora però, lavorando dall'interno al progetto, per la parte di sua pertinenza, sulla "musica in radio", si scontra con un metodo di ricerca di tipo pragmatico e non orientato all'interpretazione e all'approfondimento. A soli tre mesi dal primo incontro con Lazarsfeld Adorno scrive un corposo memorandum, *Music in radio*, dove affronta una serie di tematiche che vanno dal ruolo sociale dei media nella comunicazione di massa alla parte musicale delle trasmissioni radiofoniche, ma anche alla "situazione sociale" dell'ascolto e cioè all'impatto della radio sulla vita degli ascoltatori, essendo la ricezione dei programmi scandita come "funzione giornaliera" non dissimile dai pasti, a conferma del suo proporsi come una sorta di momento "culinario" quotidiano (Adorno 1938: 132, cit. in Müller-Doohm 2003: 379-80). Le puntualizzazioni critiche di Adorno non escludevano in

realtà che egli avesse intenzione di proseguire nel progetto cercando "di collegare le sue riflessioni mediologiche con le singole analisi su specifici programmi musicali della radio" (Müller-Doohm 2003: 387). Ciò traspare con molta chiarezza dall'attenzione analitica nei confronti della ricerca empirica praticata all'interno del progetto sugli effetti sociali della radio, considerata nei suoi risultati e nei suoi metodi, insieme all'impegno costante a cercare "di armonizzare tra loro le analisi oggettive – e cioè [...] dei meccanismi strutturali e specifici dell'effetto – e le analisi dei risultati soggettivi registrabili. Le une dovrebbero illuminare le altre e viceversa" (*Tesi di sociologia dell'arte* [1965], in Adorno 1979: 96). Le *Tesi di sociologia dell'arte*, da cui è tratta anche la frase appena citata, sono molto interessanti per le riflessioni che vi sono svolte, con chiaro riferimento alle dinamiche di ricerca poste in atto nel Radio Research Project, e anche per un certo rammarico che Adorno prova per essere stato mal compreso non solo negli anni di Princeton, ma anche dopo: "Mi sento completamente frainteso quando nelle mie pubblicazioni di sociologia della musica posteriori al ritorno dall'emigrazione viene ravvisata una contrapposizione alla ricerca sociologica empirica. Tengo a sottolineare che all'interno del loro settore considero i loro procedimenti non solo importanti, ma anche adeguati" (*Tesi di sociologia dell'arte*, in Adorno 1979: 94). Il problema diventa semmai, aggiunge poco dopo, quello di attribuire un preciso "valore di posizione" ai vari rilevamenti di dati empirici, ad esempio tramite il metodo del sondaggio" all'interno di un contesto di conoscenza sociale e non solo di procacciamento "interessato" di informazioni da parte degli operatori (*Tesi di sociologia dell'arte*, in Adorno 1979: 95). Sta di fatto che Adorno restò "incompreso" dai suoi connazionali come venti anni prima dagli americani. All'epoca del Radio Research Project il *clash* fu inevitabile: Lazarsfeld reagì molto male al *memorandum* di Adorno con una dura lettera di cinque pagine in cui sollevava pesanti accuse di "partito preso" per le critiche mosse alle priorità del progetto, di "sfacciataggine" e cronica mancanza di chiarezza. Da allora, in qualche modo, il rapporto di fiducia si incrinò, fino al mancato rinnovo del contratto alla fine dell'anno successivo (Müller-Doohm 2003: 381).

E tuttavia, dall'intensa quanto controversa partecipazione di Adorno al Radio Research Project non emergono solo lampanti criticità e *impasse*, dovute il più delle volte all'incompatibilità di impostazione rispetto all'indirizzo stesso dato alla ricerca da Lazarsfeld – quello cioè di una indagine conoscitiva sugli "effetti sociali" della radio. Adorno

manifestò ben presto le sue perplessità nei confronti di un progetto che nell'impostazione data si presentava, dal suo punto di vista, come l'impossibile "quadratura del cerchio", sebbene nel tempo fosse andato maturando anche una sorta di crescente, prima sotterranea e poi esplicita, ammissione dell'importanza delle ricerche empiriche per portare alla luce il "potere del banale" come nuovo fenomeno collettivo (*Il carattere di feticcio in musica* [1938], in Adorno 1974: 15, cfr. Matteucci 2018: 19).

1. *L'ora dell'apprezzamento*

Ampia testimonianza e documentazione delle ricerche svolte in questo periodo è fornita, oltre che dal carteggio scambiato con Horkheimer, da svariati saggi scritti in questi anni, *Analytical study of the NBC music appreciation hour*, *On popular music*, e *A social critique of radio music*.

La conferenza *L'"apprezzamento" della musica* risale all'esperienza del Radio Research Project di Princeton ed è costituita da osservazioni maturate nel corso di uno studio dedicato a un programma della NBC intitolato "Music appreciation hour". Una trasmissione in qualche modo didattica, dal momento che si proponeva di introdurre al grande pubblico musicisti come Wagner o Mahler, che però pervertiva il suo intento costruendo il programma sulla base di "categorie dell'efficacia della musica sull'ascoltatore" come quella del piacere o del divertimento. La programmazione musicale è bene attenta a non inserire in scaletta brani tratti dalla musica "nuova" e cioè dodecafonica, il che facilita l'obiettivo: "il *fun* sta nel riconoscere temi e motivi musicali" e l'ascoltatore è appagato nel suo desiderio di possesso, il che però significa, osserva, che i dati spirituali sono "trasformati in capitale" (*L'"apprezzamento" della musica*, in Adorno 1982: 26-7)². La critica alla programmazione radiofonica del programma e allo stile della conduzione mette soprattutto in evidenza la sistematica semplificazione e banalizzazione dei contenuti che è poi per Adorno il nodo vero dell'industria culturale, ciò che determina a monte la "standar-

² Da notare, di passaggio, che il sottotitolo della traduzione italiana, "studi sulla comunicazione di massa" traduce il tedesco *Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, e cioè "scritti didattici sulla prassi musicale".

dizzazione del prodotto", prima di ogni analisi del processo di produzione in senso stretto (*Ricapitolazione sull'industria culturale* [1963], in Adorno 1979: 61).

Ciò che viene alla luce è lo scontro tra due media. Il medium della musica viene compresso dal medium della radio e in buona sostanza ridotto alla sua misura tecnologica: la riproduzione, tradizionalmente affidata all'esecuzione musicale, cede il passo al "carattere riproduttivo della radio" (*In luogo di prefazione*, in Adorno 1979: 7), dunque a una riproduzione affidata all'apparecchiatura e caratterizzata da una "ubiquità" che è "onnipresenza dovunque riproducibile di una musica sempre identica in una infinità di luoghi" (*Impiego musicale della radio*, in Adorno 1982: 250). Ciò secondo Adorno danneggia il senso di un brano, a cui ci si deve poter riferire nella sua interezza, e la stessa esperienza musicale, che dovrebbe mantenere un carattere di particolarità e specificità. Inoltre in musica la ripetizione, l'insistenza sulle stesse "unità minime", che da sempre hanno costituito la base dell'economia compositiva, deve risultare dinamica, non ripetere staticamente gli stessi temi, ma variarli e svilupparli (*Impiego musicale della radio*, in Adorno 1982: 255). Nel passaggio all'interno del medium radiofonico la musica cambia struttura: "le modifiche sensibili che la sinfonia subisce nella trasmissione radiofonica insidiano la vita della sua struttura" (*Impiego musicale della radio*, in Adorno 1982: 258). La sonorità radiofonica porta con sé un "effetto di neutralizzazione" nei confronti della composizione musicale proprio nella capacità strutturale della tecnica musicale e della tecnica esecutiva di conferirle una intensità dinamica. La struttura della sinfonia trasmessa per radio tenderebbe così, secondo Adorno, a polarizzarsi in due tipi di dati, banali o romantici, gli stessi che a suo avviso si mescolano all'interno della musica leggera (*Impiego musicale della radio*, in Adorno 1982: 259).

C'è però da notare che, se una qualche standardizzazione del prodotto radiofonico è da addebitare direttamente alla sua struttura tecnologica in quanto "la standardizzazione ha la sua causa tecnica nel fatto che il prodotto ripartito tra le masse nasce da una fonte che fornisce a tutti la stessa identica cosa", Adorno resta convinto che l'aspetto tecnico comporti unicamente una "virtuale" standardizzazione delle coscienze. Se insomma quest'ultima diventa reale, ciò avviene non a causa del mezzo radiofonico in sé, ma del sistema di dominio che governa i mass media, determinando nel caso della radio le condizioni di ascolto e i "comportamenti sedimentati" di ciò che chiama

la "situazione radiofonica" (*Impiego musicale della radio*, in Adorno 1982: 253-4).

Per questo motivo Adorno resta dell'avviso che non solo sia possibile "cambiare la direzione dell'impiego musicale della radio", ma anche i comportamenti stabilizzati degli ascoltatori tramite un suo utilizzo antiideologico e cioè svincolando il medium radiofonico – e l'educazione all'ascolto – dalla sua dipendenza da criteri psico-sociali fortemente ideologizzati. La posta in gioco è molto alta, essendo tali criteri di valutazione orientati al mantenimento dello *status quo* e a una manipolazione dell'"apprezzamento", presentato come (falsa) trasparenza del dispositivo (*Il carattere di feticcio in musica*, in Adorno 1974: 31]³. In concreto ciò comporterebbe una "politica musicale della radio" non rassegnata ad assecondare a tutti i costi il presunto gusto del pubblico e piuttosto capace di fronteggiare la "situazione antagonistica" che la caratterizza, tra la necessaria attenzione alle esigenze sociali e culturali di un pubblico di massa e una proposta musicale che metta il pubblico di fronte all'attualità del comporre e che dunque, contrastando le sue aspettative e le sue abitudini di ascolto, provochi al pubblico qualche salutare *choc*, un effetto di utile straniamento (*Impiego musicale della radio*, in Adorno 1982: 262-3). L'intento pedagogico di tipo correttivo non esita a chiarirsi ulteriormente: dal momento che l'industria culturale ha fatto ampio ricorso alla "policromia orchestrale", ma smussata e piegata "all'ideale sonoro culinario" per intrattenere il pubblico della radio, una radio rinnovata potrebbe opporsi a questa tendenza e "correggere con esecuzioni modello i *clichés* culturali che imperano in campo musicale" (*Impiego musicale della radio*, in Adorno 1982: 275). Dunque prevedere, a tal fine, che i tecnici del suono responsabili della messa in onda dei brani possiedano una concreta educazione musicale, come quella di "un maestro sostituto" che si prepara a fare il direttore d'orchestra (*Impiego musicale della radio*, in Adorno 1982: 277).

³ Inutile sottolineare la lungimiranza di questa analisi sulla "reale dipendenza" dell'utilizzatore dal meccanismo, oggi mutata in direzione digitale e social, con rinnovato effetto di trasparenza nella richiesta/scambio di *like*.

2. Fisionomia della radio

Sta di fatto che proprio in *Radio physiognomics* viene prepotentemente alla ribalta il problema mediale: è il medium radiofonico ad essere posto sotto la lente direttamente per le sue caratteristiche, esigenze, qualità o "invarianti" interne e non solo nei suoi effetti, psicosociali o psico-didattici – dunque non mediatamente per la dialettica sociale o psicologica che nel medium si iscrive e che nelle sue produzioni diventa per così dire il loro marchio di fabbrica⁴. Questo dato è molto rilevante perché pratica e ripete sul piano dei media – e in particolare dei mass media – una strategia di comprensione che Adorno ha applicato e continuerà ad applicare alle arti: l'analisi immanente. Attraverso di essa si renderebbe infatti disponibile "l'aspetto costruttivo e istitutivo sul piano della forma", quello che a suo giudizio non è presente nel jazz (*Sul jazz* [1936], in Adorno 2018: 41). Anche al di qua di ogni possibile valutazione di merito sull'impostazione della riflessione estetica e teorico-critica adorniana, bisogna riconoscere nell'analisi della struttura, della logica interna di media e arti – e delle arti come media – una costante metodologica che, se adeguatamente recepita, può permettere di capire come in Adorno la critica tenda sempre a legittimarsi sulla base di una analisi interna del mezzo, e non solo sulla base del suo "valore di posizione" sociale; e può dunque forse suggerire come leggere correttamente anche le prese di posizione più controverse di Adorno, come quella, notoria, sul jazz.

Precisamente questo orientamento dell'analisi è dunque sotteso allo "studio fisiognomico" che Adorno intende dedicare alla radio e che chiarisce come uno "studio degli elementi di espressione della 'voce radiofonica'" (*Radio psysiognomics*, in Adorno 2009: 49).

Radio physiognomics consiste in quasi ottanta pagine di riflessioni ed analisi, articolate in nove paragrafi, che vale la pena di elencare:

- I Il problema del "come" della radio
- II "La voce della radio"
- III Un modello per la fisiognomica della radio
- IV Deduzioni metodologiche
- V Tempo – Radio e fonografo

⁴ Cfr. *Radio Physiognomics*, in Adorno 2009. Per un quadro generale si veda Levin, von der Linn 1994. Per una lettura in termini di estetica fenomenologica si veda Babich 2014.

VI Ubiquità spaziale

VII Ubiquità – standardizzazione e pseudo attività

VIII Carattere di immagine della radio – la *Hear-stripe*

IX Ascolto atomistico: qualità culinarie della musica

Tra le varie implicazioni contenute già all'interno di questi titoli, vorrei sottolinearne alcune che presentano un significativo versante pedagogico di indagine. In primo luogo l'accento posto, da subito, sul "come", sul modo della radio di strutturare e organizzare la materia sonora secondo categorie d'ordine che facilitano l'ascolto. E poi ancora la questione del carattere vivo del mezzo, del suo essere dotato di voce in grado di esercitare un potere immediato sugli ascoltatori e proprio per questo anche suscettibile di un'analisi fisiognomica. Infine il ben noto tema dell'ascolto atomistico, che, messo in parallelo al carattere culinario del prodotto, evidenzia come la frammentazione e riduzione in pillole del brano musicale da parte dell'emittente radiofonica miri precisamente a semplificare e facilitare la sua acquisizione sminuzzata e dunque la sua digeribilità anche per chi è digiuno di educazione musicale.

Nelle prime pagine Adorno ammette subito, e non senza un qualche compiacimento, che l'idea di applicare alla ricerca sulla radio la categoria della fisiognomica, obsoleta e screditata nel suo stesso campo, quello della psicologia sociale, vuole essere "provocatoria" (*Radio Physiognomics*, in Adorno 2009: 44). La stranezza sta in particolare nella pretesa di associare a un mezzo tecnologico una categoria da sempre riferita a delle persone vive. E tuttavia l'utilizzo che se ne vuole fare non è puramente metaforico: si tratterebbe piuttosto di un "paragone obliquo" con una scienza che ha perso ogni rilevanza nel suo campo. Il perché dell'insistenza sul termine non tarda a precisarsi. Si intende infatti configurare le componenti dell'analisi, e cioè gli aspetti riferibili a psicologia, tecnologia e sociologia come se componessero un volto, come se presentassero, nella loro unità, una fisionomia (*Radio physiognomics*, in Adorno 2009: 44). Inoltre uno studio fisiognomico della radio può permetterci di cogliere caratteristiche del medium "di cui solo raramente siamo consapevoli, sia perché sono considerate come ovvie, sia perché non le avvertiamo affatto" (*Radio physiognomics*, in Adorno 2009: 48).

Ma veniamo ai tratti principali che vengono segnalati. Il primo consiste nel rilievo che la radio "minimizza le differenze tra musica pop (o leggera) e musica classica unificandole nel confronto con la

musica dal vivo": la radio costruisce "una nuova unità" in cui lo stile gioca un ruolo minore; questo, sottolinea Adorno, è un tema di ricerca che può contribuire alla conoscenza della radio (*Radio physiognomics*, in Adorno 2009: 46). Un secondo tratto è la "voce" della radio. Essa giustifica una ricerca fisiognomica acustica, una descrizione della coloritura sonora, delle modulazioni, della chiarezza od opacità delle voci umane in radio. Importante al riguardo è anche secondo Adorno l'"illusione" di vicinanza dello *speaker*, che attraverso la sua voce sembra rivelarci qualcosa della sua personalità. Qui risulta decisiva la disattenzione e la distrazione tipica dell'ascolto della radio, che "fa sì che le persone dimentichino l'irrealtà di ciò che stanno ascoltando" (*Radio physiognomics*, in Adorno 2009: 47) – osservazione, questa, che mostra come fosse ancora vivo il ricordo della trasmissione mandata in onda ad Halloween 1938 da Orson Welles, "The war of the worlds".

Tutto questo materiale permette di seguire da vicino il sistematico intreccio di notazioni mediologiche, in grado di mettere a fuoco sia l'aspetto tecnologico del medium sia il suo carattere di *milieu*, e di considerazioni in merito all'infantilizzazione degli ascoltatori come conseguenza anti-educativa del carattere di intrattenimento "distratto" della musica in radio. La discussione metodologica, spesso aspra – e sempre attenta alle implicazioni pedagogiche delle diverse possibili scelte di programmazione radiofonica – sui metodi di rilevamento e raccolta dei dati sulle tipologie di ascoltatori, fasce orarie, e altri criteri empirici si interseca continuamente non solo con la discussione, più congeniale ad Adorno, sui modi e le finalità da assegnare alla diffusione di prodotti culturali attraverso il mezzo radiofonico, ma anche con l'analisi di problematiche strutturali della radio come medium capace di produrre sonorità specifiche, che più tardi non mancherà di mettere in parallelo con gli orientamenti di musica concreta ed elettronica, orientati a produrre un suono che definisce "pre-musicale"⁵.

L'indagine sulla struttura dei mass media è un campo di analisi che Adorno terrà sempre presente nell'arco di almeno un ventennio, ma

⁵ Adorno vede gli elementi del jazz come "preformati" e astratti, combinati in modo stereotipo secondo alcune forme fondamentali, falsa liberazione in nome di un "regresso a false origini" (cfr. *Sul Jazz*, in Adorno 2018: 41). Significative le riflessioni poi dedicate a quella prima lettura del jazz a trent'anni di distanza in *Esperienze scientifiche in America* (1968), in Adorno 1974(a): 166-7.

che qui riceve un'attenzione e un ruolo di primo piano. Si tratta infatti, come viene esplicitato anche terminologicamente, di mettere a fuoco una fisionomia dei media, radio e televisione in testa, capace di raggruppare i diversi *focus* che di volta in volta si impongono, quello sociologico, tecnologico o psicologico dentro un'unica "fisionomia", che l'Adorno di questi anni descrive come una sorta di costellazione vivente. Ma si tratta anche, come cercherò di dimostrare, del fatto che una tale critica fisiognomica non risulta del tutto assimilabile al piano della critica all'"industria culturale", e questo per via del ruolo prospettico che l'analisi mediologica viene ad assumere – capace di cogliere nel medium tecnologico motivi di plasticità e di dinamismo che possono costituire un'opportunità per l'educazione/cultura e non solo un apparato che è sintomo e veicolo di ideologia.

3. *Musica in scatola*

Qualche indizio ulteriore rispetto a quanto abbiamo visto emergere dalle pagine di *Impiego musicale della radio* e da L'"*apprezzamento della musica*", entrambi tratti dal libro in assoluto più didattico di Adorno, *Il fido maestro sostituito* (1963), si rende disponibile nei saggi raccolti, oltre a *Radio physiognomics*, nel volume *Current of music. Elements of a radio theory* (2006).

Si tratta di testi dal carattere piuttosto eterogeneo⁶, nei quali tuttavia si definiscono in modo molto netto i tratti principali dell'Adorno mediologo, nel quale credo sia opportuno riconoscere un Adorno "educatore" attraverso e oltre la figura del teorico-critico. Senza dubbio egli fu instancabile nella denuncia di tutte le tendenze alla standardizzazione, anche e proprio attraverso un'educazione alla "maggiore età", intesa come capacità di emancipazione da ogni ideologia tendente a livellare e reificare le coscienze (cfr. Adorno 1971).

Quel che però molto spesso è accaduto, nella ricezione delle riflessioni di Adorno su come debba intendersi un pensiero critico soprattutto in relazione alla messa in evidenza delle tendenze della società tardo industriale alla standardizzazione, è stato in larga misura una conferma del presunto credo anti-tecnologico di Adorno. In tal

⁶ Sulle caratteristiche del testo si vedano le utili osservazioni presenti nella recensione al volume di De Benedictis 2011.

modo la critica alla standardizzazione, essendo questa posta in stretto rapporto con la mediatizzazione (*Mediasierung*) della comunicazione e dell'esperienza, è stata recepita come il colpo di coda antimoderno del modernista, e la critica alla omologazione un attacco alla socializzazione di massa della cultura, in nome di un elitarismo di fondo, che si sarebbe forse legittimati a sospettare presente anche nella richiesta di una "educazione alla maggiore età", intesa come capacità di emancipazione, forse anche solo dal carattere impositivo della cultura di massa.

Soltanto in apparenza però il discorso di Adorno relativo al tema della standardizzazione dei prodotti della cultura, nozione fondamentale per comprendere il significato dell'espressione "industria culturale", risulta riconducibile unicamente al piano della indagine psicosociale (cfr. *Ricapitolazione sull'industria culturale*, in Adorno 1979: 58-68). Al contrario è proprio da un testo come *Current of music* che si evince come la trattazione e l'esplorazione dell'argomento prenda altre vie. Per noi è di estremo interesse che già in queste pagine il carattere standardizzato venga riferito non solo e in qualche misura non principalmente a scelte socio-pedagogiche orientate alla facilitazione e alla semplificazione del contenuto, ma al principio di diffusione proprio del medium radiofonico, alla dimensione cioè dello spazio-tempo dell'emissione, che ha come presupposto la disgregazione del *continuum* temporale (*Impiego musicale della radio*, in Adorno 1982: 264), così da rendere possibile l'ubiquità e la contemporaneità della ricezione. La struttura della radio come medium tecnologico di diffusione di contenuti sonori, musicali o meno, impedisce ogni differenziazione rispetto alle particolari situazioni di emittenza e di ascolto, essendo una tecnica di distribuzione e di riproduzione meccanica. Sotto questo profilo la "standardizzazione del prodotto" si chiarisce come la necessaria adeguazione del contenuto alle esigenze strutturali del mezzo e non solo come risultante da una scelta ideologica orientata a proporre e consolidare modelli di comportamento conformistici. La non ammissibilità della differenza all'interno dell'esperienza dell'ascolto è il vero problema della standardizzazione. Formulata in questi termini, credo che la questione presenti tutto il suo peso specifico e la sua portata rispetto alla pedagogia.

Innanzitutto, secondo Adorno, occorre porsi l'interrogativo su che cosa venga comunicato dai mass media, se ad esempio "una sinfonia diffusa per radio e magari ripetuta fino alla nausea sia la stessa che l'opinione generale ritiene essere regalata dalla radio a milioni di per-

sone" (*Tesi di sociologia dell'arte*, in Adorno 1979: 101-2). Inoltre dobbiamo pensare che ciò che viene negato dalla struttura stessa del medium (la differenziazione) si ripercuote su una capacità di distinguere, che "ha conseguenze sociologico-educative di grande portata; ci si chiede, per esempio, se la diffusione di massa di un'opera d'arte qualsiasi possieda effettivamente quella funzione educativa che le viene attribuita; se nelle attuali condizioni della comunicazione si arrivi mai al tipo di esperienza che l'educazione artistica tacitamente intende. Il dibattito intorno alla sociologia dell'arte ha un'importanza diretta per la sociologia dell'educazione" (*Tesi di sociologia dell'arte*, in Adorno 1979: 101-2).

Nel saggio *L'impiego musicale della radio* viene chiarito con precisione il rapporto direttamente proporzionale tra "riduzione" e cioè adattamento radiofonico di una sinfonia e l'inibizione della capacità di cogliere le differenze tra grande e piccolo: il modello "ridotto", sia esso il plastico di una cattedrale o la riduzione radiofonica di una sinfonia di Beethoven, impedisce di cogliere la grandezza, l'intensità visiva o la forza sintetica in quanto aspetti che non sono semplicemente accessori, ma danno un contributo determinante al significato di prodotti artistici come la cattedrale o la sinfonia: "le condizioni d'ascolto nella propria cameretta non tollerano una sonorità che, come avviene invece nella sala da concerto, possa essere maggiore dell'individuo" (*Impiego musicale della radio*, in Adorno 1982: 257).

Che cosa è qui in gioco veramente? Adorno mette in scena la perdita della situazione borghese-collettiva dell'esperienza dell'ascolto di una sinfonia nella sala da concerto a vantaggio dell'ascolto di quella stessa sinfonia (che non è più la stessa) nella situazione borghese-individuale della propria abitazione privata? Non credo si tratti di questo. Possiamo immaginare facilmente un simile contrappasso pensando al personale modo di Adorno di reagire all'"insidia" nei confronti della "vita della struttura" del brano musicale trasmesso in radio, e cioè uscire di casa e recarsi in tutta fretta al primo concerto disponibile in una sala da concerto. Ma Adorno è ben lontano dal proporsi come alfiere della necessità di un ritorno alla "grande musica" in senso tradizionale, come del resto non sostiene mai, contrariamente a una persistente vulgata, la necessità di preservare l'"aura" dell'opera nel medesimo senso in base al quale Benjamin la considera invece definitivamente perduta, alla luce cioè di una prognosi che si legittima in base ai nuovi modi tecnologici di produzione anche dell'arte (cfr. Tavani 2010: 176-7). Una simile presa di posizione da parte di

Adorno in direzione conservativa resterebbe di fatto estranea non solo all'impostazione stessa del suo discorso sull'autonomia dell'opera, ma anche al fondamento politico del suo pensiero, costantemente impegnato a sostenere l'attiva capacità di giudizio di contro all'accettazione passiva e il riconoscimento necessario di un piano sovra-individuale e collettivo di contro alla chiusura atomistica dell'individuo socializzato. Nello specifico dello scritto in questione, non capiremmo come mai egli evidenzi la capacità della radio di svolgere anche un ruolo anti-ideologico di svelamento dell'illusione collegata alla "grande musica intesa come ideologia", e questo per la circostanza che la radio fa cadere l'illusione di falsa conciliazione che la forma della sinfonia come tale suggerisce. E lo fa – dato per noi ancora una volta significativo – compiendo una "vendetta immanente" verso la grande musica, e cioè operando, modificandola, sulla sua stessa struttura (*Impiego musicale della radio*, in Adorno 1982: 256). Se tuttavia il ruolo anti-ideologico della radio nel senso appena detto è per Adorno fuori discussione, appaiono anche evidenti le implicazioni socio-pedagogiche della "riduzione" radiofonica: da un lato adattamento del materiale alla misura del non-competente o principiante, dunque rinuncia dei contenuti educativi a proporsi come formativi, e dall'altro educazione all'adattamento, all'ordine dello *status quo*, all'assimilazione, alla dipendenza e al conformismo. E non si pensi che Adorno intenda salvare, al polo opposto dei programmi di mero intrattenimento, anche musicale, i cosiddetti "terzi programmi" della radio, che sinistramente finiscono per proporsi come una "branca istituzionalizzata di specialisti per specialisti", sempre esposta a un duplice rischio: dell'isolamento rispetto a un più generale "gusto del pubblico", dato che si rivolge a "gruppi di ascolto selezionati", e dell'"incapsulamento" preventivo di contenuti culturali non routinari (*Impiego musicale della radio*, in Adorno 1982: 262).

"La pedagogia musicale", afferma Adorno nel saggio omonimo, deve mettere subito in chiaro che non si tratta di allevare dei virtuosi, ma di insegnare ai giovani studenti a "capire la musica" (*A proposito di pedagogia musicale* [1957], in Adorno 1974: 135). Il che significa in primo luogo arrivare a leggere una partitura musicale, entrare nella sua logica: operazione non impossibile se fa leva su una chiara spiegazione dei "fondamentali" e sul divertimento che deve scaturire dalla lettura: "non è affatto nocivo trattare nell'insegnamento pezzi troppo difficili", purché l'insegnante riesca a portarli "al livello dell'esperienza reale" e cioè sul piano in cui il pezzo può risultare alla

portata della "fantasia" riproduttiva degli studenti (*A proposito di pedagogia musicale*, in Adorno 1974: 152), cioè della loro capacità di immaginare la musica con l'orecchio interno, in maniera "concreta ed esatta" (*A proposito di pedagogia musicale*, in Adorno 1974:132). In secondo luogo gli allievi devono essere messi in condizione di misurarsi con la musica contemporanea, facendo però attenzione che il passaggio non risulti troppo brusco: "problematica è la propensione a corredare gli allievi di musica con materiale antico, come a riprendere in un certo senso il processo filogenetico nella loro ontogenesi musicale, e lo zelo di lasciarli poi subito a diretto e libero contatto con la produzione contemporanea" (*A proposito di pedagogia musicale*, in Adorno 1974: 150). L'insegnante dovrebbe tener conto del fatto generazionale, che cioè la "coscienza musicale" del momento si è allontanata "dallo stadio della produzione d'avanguardia" e proporre agli studenti "pezzi didattici di nuovo tipo", lontani sia dagli stereotipi dell'avanguardia di mezzo secolo prima sia da arcaismi obsoleti (*A proposito di pedagogia musicale*, in Adorno 1974: 153).

In generale, dunque, se è vero che l'educazione può sempre fare affidamento sul fattore mimetico, e cioè "deve partire dalla riproduzione del fenomeno fisico reale", la difficoltà non deve essere eliminata ma calibrata e resta comunque una proposta più onesta pedagogicamente di una facilità destinata a soddisfare unicamente "l'istinto superficiale di mettersi a suonare" (*A proposito di pedagogia musicale*, in Adorno 1974: 133). Una semplificazione molto in voga, osserva Adorno, in pedagogie che si dicono innovative ma che, rifiutando la "specializzazione", che è poi acquisizione delle tecniche necessarie a orientarsi nel linguaggio musicale, confina i discenti in una palude di infantilità falsamente liberatoria, volta al "consumo e utilizzabilità" della musica, invece di fare in modo che gli allievi abbiano una "esperienza e conoscenza diretta delle opere" (*A proposito di pedagogia musicale*, in Adorno 1974: 131).

Come Adorno dimostra a più riprese nella *Teoria estetica*, affrontando il tema complesso della tecnicità dell'opera d'arte e, parallelamente, delle strategie per "capire le opere", è a partire dall'analisi immanente della logica configurativa dell'opera che è possibile fare esperienza delle opere e fare il primo passo in direzione della loro comprensione, cogliendo peraltro in questo il carattere principale della loro autonomia, e cioè la loro specifica capacità di individuazione all'interno del mezzo (cfr. Adorno 2009: 168, 476, cfr. Tavani 2012: 147) – ed evitando, d'altro canto, di accostarsi alle opere dall'esterno

o in modo ingenuo o automatico, o ancora facendone semplicemente il rispecchiamento di una tendenza sociale e storica.

Di qui, credo si possa muovere in direzione di una lettura all'interno della quale l'Adorno mediologo non coincide del tutto con l'Adorno teorico-critico, almeno nel senso del sostanziale negativismo che generalmente gli viene assegnato, ancora oggi in modo sommario – e forse oggi non tanto per ragioni ideologiche ma per l'intensificarsi dei motivi di mutazione antropologica già messi in luce negli scritti che stiamo esaminando. Per questa via è altamente prevedibile, sia pure a certe condizioni, che accostandoci al mediologo incontreremo fatalmente l'educatore, il quale a questo punto mostrerà in prevalenza un volto molto pragmatico e per nulla (o quasi) censorio. Se dico che tale figura del mediologo-educatore si rende accessibile solo a certe condizioni, mi riferisco a una circostanza ben precisa. Alla necessità cioè di individuare e distinguere, all'interno delle analisi teorico-critiche di Adorno aventi come oggetto i mass media, la critica-psico-sociale dall'analisi immanente del mezzo: da una critica mediale che non necessariamente funge da rinforzo al fronte psico-sociale della critica, e che piuttosto mette a disposizione elementi di analisi, ovvero indicazioni "di metodo" di lettura immanente di un qualsiasi fenomeno complesso, rivisitabili anche, e non marginalmente, in ambito pedagogico.

3. *Nella rete della Halbbildung*

La quantità sterminata di cenni e prese di posizione sul tema "culturale" da parte di Adorno, sparse in scritti di vario argomento, e l'altrettanto sterminata letteratura secondaria meriterebbero una discussione mirata e al di là degli scopi del presente saggio. Bisogna però fare i conti con due circostanze. La prima, di carattere terminologico, impone di non ignorare che la lingua tedesca, lingua madre di Adorno, con il termine *Bildung* fa del tema dell'educazione e della cultura le due facce di una stessa medaglia. La seconda circostanza riguarda il fatto che alla (relativa) rarità di esplicite trattazioni o affermazioni di carattere pedagogico fanno da contrappeso innumerevoli passaggi in cui è chiaro che lo stesso pensiero critico non può che muovere dall'urgenza di approntare una cultura intesa come processo aperto di analisi e discussione delle "condizioni irrigidite" che caratterizzano la vita sociale (*Ricapitolazione sull'industria culturale*, in Adorno 1979:

60), il che evidentemente comporta la necessità di dotarsi di nuovi e diversi strumenti che sappiano avvertire l'irrigidimento e che sappiano diffondersi e tradursi in strategie educative. E questo anche solo per poter attivare – secondo la vocazione della teoria critica – una capacità di analizzare criticamente sia il "mondo amministrato" e dunque il sistema sociale, sia l'apparato dei concetti, il sistema della teoria. Tale necessità rende evidentemente centrali anche tutte quelle pratiche – di analisi, interpretazione, insegnamento – volte a modificare o almeno ridurre la portata dell'invincibile tendenza all'omologazione e alla standardizzazione di pratiche, comportamenti, desideri, che segna le forme di vita nella tarda modernità.

Tra i tanti testi nei quali Adorno fornisce indizi importanti ed espliciti sul tema dell'educazione, troviamo, con riferimento alla questione del linguaggio, sia la conferenza sulla *Attualità della filosofia* (1931) sia *Gergo dell'autenticità* (1964). Cercando però nella direzione in cui il tema del linguaggio si intreccia a filo doppio con il tema della cultura nell'epoca della standardizzazione di massa è in particolare alla conferenza del 1959 *Theorie der Halbbildung* che può essere utile fare riferimento. Posti di fronte al titolo non possiamo non rilevare un primo motivo di interesse legato alla scelta terminologica. *Halbbildung* non è infatti soltanto "formazione-a-metà", educazione interrotta e incompleta, semi-alfabetizzazione che ha soppiantato una educazione o alfabetizzazione completa, non più richiesta dalla "cultura di massa". In realtà *Halbbildung* è prima ancora la terra di mezzo dove si incontrano l'attitudine soggettiva tardo moderna a fare un consumo di cultura (*Kultur*) parziale, limitato agli aspetti che si rivelano utili al momento e per lo più resi accessibili senza troppo sforzo dai mezzi di comunicazione di massa e una produzione culturale attenta alle esigenze della omologazione e della diffusione illimitata – dunque potremmo dire una mezza-cultura.

La prima cosa che Adorno sottolinea è senza dubbio il logoramento dei concetti di formazione (*Bildung*) e di cultura (*Kultur*). Ma se la mezza-formazione che sarebbe subentrata e che sarebbe richiesta e offerta oggi agli esseri umani è sintomatica del fatto che entrambe, educazione e cultura, si sono logorate nel corso della modernità, al punto che la mezza-formazione è da considerarsi la risposta a una mutazione antropologica, si può ancora parlare di formazione o di cultura compromesse? Se insomma la *Halbbildung* è proprio espressione della formazione socializzata che l'oggi (del nostro presente più ancora che del presente di Adorno) richiede, sarà il caso di parlarne

come di una formazione inautentica, parziale o tendente alla barbarie (cioè disumanizzata)? Di analizzarla solo come la risultante di una diffusione sociale massiccia di contenuti e forme mediate dai mass media e sponsorizzate da una industria culturale sempre più affinata nella capacità – e qui ci riferiamo all'oggi dei social media – di far apparire come una scelta individuale (*on demand*) un comportamento indotto all'interno di un processo generalizzato e sempre più capillare di omologazione?

Si tratta evidentemente di domande che non possono ricevere una risposta univoca, che del resto erroneamente potremmo attribuire allo stesso Adorno. La tesi di partenza da lui sostenuta nella conferenza del 1959, dal tono piuttosto neutrale, è che "la *Bildung* oggi sia diventata *Halbbildung* socializzata. Questo non dipende dalla sua stessa storia – né vuol dire che la pedagogia è regredita – ma soltanto dal fatto che essa è socialmente in sviluppo" (Adorno 2010: 54).

Proseguendo nell'analisi tuttavia Adorno evidenzia aspetti più specifici, come il fatto che il sapere scientifico ha in certo modo monopolizzato la conoscenza e marginalizzato il sapere umanistico, il quale non sembra più in grado di offrire canoni di riferimento:

Le idee a cui si estendeva la *Bildung* e che le infondevano vita hanno perso ogni vigore. Esse non attraggono più gli uomini come conoscenze – come tali appaiono arretrate rispetto alla scienza – né si impongono loro come norme di comportamento. Ad esempio, all'interno del sistema coattivo chiuso e totalitario la libertà e l'umanità hanno perso la loro capacità di penetrazione, poiché non è più assolutamente possibile conformare ad esse la propria vita; non sopravvive neanche la loro normativa estetica; le figure spirituali che li incarnano si sono rivelate in larga misura come logore, retoriche, ideologiche. I beni di cultura si sono sbriciolati non solo per quelli che non sono più colti, ma anche in se stessi, nel loro contenuto di verità. Quest'ultimo non è invariabile ed eterno, come voleva l'idealismo, ma ha la sua vita nella dinamica storico-sociale, come gli uomini, e può perire. (Adorno 2010: 32-3)

Un effetto collaterale di questa nuova situazione è che la *Kultur* viene ipostatizzata (in verità solo da alcuni intellettuali) come un valore assoluto, che però, allentando ogni suo legame con l'esperienza concreta e le sue basi materiali, risulta svuotato e ridotto alla funzione di deposito dal quale la *Halbbildung* può pescare liberamente e senza impegno. Il fenomeno ha anche degli aspetti in parte positivi: "le masse sono fornite, attraverso innumerevoli canali, con dei beni formativi che prima erano riservati al ceto elevato" (Adorno 2010: 55). Ma le molte indagini psico-sociali portate avanti da Adorno e la

stessa esperienza maturata all'interno del Radio Research Project dimostrano che tutto questo fa venire alla luce non solo conseguenze di tipo oggettivo, come l'abbassamento di livello dei contenuti della comunicazione, ma anche alcune novità di carattere soggettivo collettivo, come il dilagante narcisismo indotto dalla socializzazione mediatica:

Soggettivamente, il meccanismo che determina il prestigio di una *Bildung* non più vissuta e in genere neanche più presente e la fallita identificazione con essa è quello di un narcisismo collettivo. La *Halbbildung* ha aperto a tutti il regno misterioso. Il narcisismo collettivo fa sì che gli uomini compensino la coscienza della loro impotenza sociale, che penetra dentro le stesse costellazioni pulsionali individuali, e, insieme, il senso di colpa per non essere e fare ciò che dovrebbero essere e fare secondo il proprio concetto, con l'appartenenza, reale o soltanto immaginaria, a un mondo superiore, completo, a cui attribuiscono le proprietà di tutto ciò che a loro manca, e da cui ricevono in cambio qualcosa che sostituisce la partecipazione a quelle qualità. (Adorno 2010: 40)

L'evidente compatibilità riscontrata da Adorno tra la "situazione della coscienza" caratterizzata dalla *Halbbildung* e alcuni processi inconsci, tendenzialmente patologici, lo fa giungere alla conclusione che forse i "sistemi deliranti" che contraddistinguono la psicologia sociale della *Halbbildung* finiscono per assumere, come per una sorta di paradossale armonia prestabilita, "una funzione sociale" che va oltre al loro valore di posizione nell'economia psicologica del singolo: "essi sostituiscono quella cognizione dell'essenziale che è preclusa dalla *Halbbildung*. Chi manca della continuità del giudizio e dell'esperienza, è rifornito da tali sistemi di schemi per dominare la realtà, che, se è vero che non la raggiungono affatto, compensano però l'angoscia dell'incomprensione" (Adorno 2010: 43-4).

Si tratta di dinamiche di fronte alle quali una difesa della *Bildung* in quanto tale, deplorando il suo dimezzamento in *Halbbildung*, sarebbe una mera battaglia di retroguardia. Adorno evita di cadere nella trappola. Del resto il problema per lui non è mai stato quello di sostenere la cultura come valore in sé, come un feticcio, ma piuttosto di affiancare alla "autoriflessione critica" sulla *Halbbildung*, come risultato di un processo storico, l'anacronismo del "tener fermo alla *Bildung*": "se lo spirito fa ciò che è socialmente giusto fare solo quando non si dissolve nell'indifferenziata identità con la società, è giunto il

tempo dell'anacronismo che consiste nel tener fermo alla *Bildung*, dopo che la società l'ha privata della sua base" (Adorno 2010: 50-1).

In questo contesto risulterà molto difficile, osserva infine Adorno, rendere praticabile un diverso indirizzo educativo, e questo in ragione del peso che la *Halbbildung* ha assunto nella definizione della psicologia sociale. Ciò che accade è che come l'inconscio "anche la *Halbbildung* è tendenzialmente sorda e refrattaria alle parole altrui: il che rende così difficile la sua correzione pedagogica". Il correttivo dovrebbe infatti operare fin nelle prime fasi evolutive per liberare il "nucleo profondo della psiche" dalle varie sclerotizzazioni che ostacolano la capacità di riflessione critica. Ma al tempo stesso occorre ammettere, aggiunge, che "non è possibile cambiare isolatamente ciò che è prodotto e riprodotto da dati oggettive" (Adorno 2010: 47-8).

4. *Il fido maestro*

Ora la conclusione provvisoria che si può trarre da quanto fin qui esposto è che, fatta salva la potenza del sistema mediatico, è precisamente dallo studio diretto e approfondito dei mass-media, primo tra tutti della radio, che possono emergere indicazioni di metodo indispensabili perché l'anacronismo di un valore-cultura sottratto, almeno in parte, al carattere di merce sia più di un atteggiamento velleitario. Insegnare a guardare dentro la logica del mezzo significherà mostrare prima di tutto come un medium vada compreso, e cioè nella sua struttura interna, nella sua razionalità tecnica – il che per Adorno deve poter valere, significativamente, sia per il medium artistico che per il medium massmediale. Inoltre mostrerà anche, in parallelo, quali direttrici psico-sociali, socio-economiche o politiche ogni medium tende a perseguire in un *hic et nunc* ripetuto ed espanso qual è quello della contemporaneità. E come il medium stesso (arte compresa) si rapporti o possa rapportarsi ai prodotti della cultura, a seconda che lo si accetti dando prevalenza alla sua autorità epocale e fungibilità nell'economia di un'esperienza quotidiana con forte tendenza all'omologazione oppure lo si metta in discussione e se ne valutino non solo criticamente ma costruttivamente le possibilità future. Una decisione che non può non implicare anche una precisa scelta di campo di carattere pedagogico.

Tra le molte e stratificate "istruzioni per l'uso" dedicate alla pedagogia, non di rado riprese e corrette da Adorno e disseminate come

abbiamo visto un po' in tutti i suoi scritti e non solo nelle riflessioni sull'insegnamento della musica, vorrei infine sceglierne una, che lo illumina per un attimo nelle vesti del *getreue Korrepetitor*. Penso all'esperienza compositiva di Adorno, rara e spesso rarefatta, all'interno della quale è possibile tuttavia trovare un lavoro che mi pare si possa considerare il suo personale tentativo di risolvere da compositore il dilemma – già ben radicato nella preistoria della musica e non certo risolto dalla programmazione musicale radiofonica – di un "equilibrio musicale tra l'attrattiva del momento singolo e il tutto" (*Il carattere di feticcio in musica*, in Adorno 1974: 13). Si trattava, anche alla luce delle evidenze empiriche acquisite nel corso del Radio Research Project, di un dilemma non risolvibile né a vantaggio dell'attimo particolare, che nel suo isolamento si subordina alla logica del consumo immediato, né a vantaggio del quadro generale, peraltro riproponibile a fatica a un pubblico segnato da una mutazione antropologica nella direzione della semplificazione e della distrazione. La soluzione a questa problematica, profilata da Adorno in forma del tutto abbreviata, può sorprendere: bisognerebbe, dice, rinunciare all'alternativa e finalmente fondere insieme musica seria e musica leggera, e dunque far coincidere senza residui la costruzione di una totalità – che egli intende, forzando l'analogia in senso teorico-critico, come un ordine del possibile, "utopia dell'emancipazione" – e il piacere dell'attimo, del "couplet musicale": una coincidenza che si è realizzata esemplarmente nel *Flauto magico* di Mozart – ma che dopo quest'opera, a suo dire, non è stata più possibile (*Il carattere di feticcio in musica*, in Adorno 1974: 13). Ebbene, è molto probabile che per l'Adorno musicista tutto questo, il dilemma e la sua soluzione, costituissero un rovello costante (cfr. Adorno 1980, cfr. Geml, Lie 2017). Sta di fatto che si cimentò personalmente con la stessa forma musicale del *Flauto magico*, componendo il libretto di un *Singspiel* ispirato al *Tom Sawyer* e al *Huckleberry Finn* di Mark Twain e la partitura di due *Lieder* per voce e orchestra. La sua personale e concreta proposta di fusione, da autentico maestro sostituto, di *fun* e struttura dinamica.

Bibliografia

Adorno, T.W., Kracauer, S., *Briefwechsel 1923-1966*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2008.

- Adorno, T.W., *Dissonanze* (1958²), tr. it. a cura di G. Manzoni, Milano, Feltrinelli, 1974.
- Adorno, T.W., *Erziehung zur Mündigkeit, Vorträge und Gespräche mit Helmut Becker. 1959-1969*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1971.
- Adorno, T.W., *Parole chiave. Modelli critici* (1969), tr. it. di M. Agrati, introduzione di T. Perlini, Milano, SugarCo, 1974a.
- Adorno, T.W., *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione di massa* (1963), tr. it e introduzione di G. Manzoni, Torino, Einaudi, 1982.
- Adorno, T.W., *Kompositionen*, a cura di H.K. Metzger, R. Riehm, Band I, *Lieder für Singstimme und Klavier*, Edition Text + Kritik, München, 1980.
- Adorno, T.W., *Music in radio*, Archives of the Columbia University (Butler Library), 1938.
- Adorno, T.W., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967* (1967), tr. it. di E. Franchetti, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Adorno, T.W., *Radio physiognomics*, in *Current of music. Elements of a radio theory*, a cura di R. Hullot-Kentor, Cambridge, Polity Press, 2009.
- Adorno, T.W., *Teoria della Halbbildung* (1959), a cura di M. Gennari, Genova, Il Melangolo, 2010.
- Adorno, T.W., *Teoria estetica* (1970), a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009.
- Adorno, T.W., *Variazioni sul Jazz. Critica della musica come merce*, a cura di G. Matteucci, tr. di S. Marino, introduzione di G. Matteucci, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
- Babich, B., *Adorno's radio phenomenology. Technical reproduction, physiognomy and music*, "Philosophy and Social Criticism" (2014), pp. 1-40.
- Claussen, D., *Theodor W. Adorno. Ein letztes Genie*, Frankfurt a.M., Fischer, 2003.
- De Benedictis, A.I., recensione di Th.W. Adorno, *Current of music. Elements of a radio theory*, a cura di R. Hullot-Kentor, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2006, "Il saggiautore musicale", nn. 1-2/18 (2011), pp. 318-26.
- Geml, G., Lie, H.-G., *Durchaus Rapsodisch. Theodor Wiesengrund Adorno: Das Kompositorische Werk*, Stuttgart, Metzler Verlag, 2017.
- Hullot-Kentor, R., Zwarg, R., Ackelrud Durão, F., "Back to Adorno" thirty years later. A discussion, <http://www.journals.uchicago.edu/t-and-c> (visitato il 23 gennaio 2019).
- Levin, T.Y., von der Linn, M., "Elements of a radio theory". *Adorno and the Princeton Radio Research Project*, "The Musical Quarterly", n. 2/78 (1994), pp. 316-24.
- Matteucci, G., *Il jazz in Adorno: variazioni in serie*, introduzione a T.W. Adorno, *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*, tr. it. di S. Marino, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 7-22.
- Müller-Doohm, S., *Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003.

Tavani, E., *L'esperienza estetica come esperienza di immagini. Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", n. 2 (2010), pp. 163-79.

Tavani, E., *L'immagine e la mimesis. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, Pisa, ETS, 2012.

© 2019 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.