

La versione di Adorno

Di Francesco Bausi



[dal blog [Samgha](#)]

È uscito un paio d'anni fa in Italia un interessante CD contenente musiche poco note di Samuel Barber. Dell'americano Barber (1910-1981) il vasto pubblico conosce solo l'Adagio per archi (1936/38), reso celeberrimo dal cinema (Platoon di Oliver Stone, ad esempio) ed eseguito in passato ai funerali di grandi personalità della politica e della cultura (come Albert Einstein e John Kennedy): brano di meravigliosa intensità, anche se nella versione in cui viene comunemente ascoltato (quella per grande orchestra, resa popolare da Arturo Toscanini) l'abbondanza di suono e l'eccessiva lentezza del tempo diluiscono un po' l'essenzialità asciutta dell'originale – per quartetto d'archi – in una turgidezza a volte enfatica.

Ma Barber ha scritto molto altro, ed è autore prolifico e versatile, misuratosi con la musica sinfonica, con quella da camera e vocale, con il concerto solistico: a quest'ultimo ambito appartengono un Concerto per violino e orchestra e quel Concerto per pianoforte e orchestra (del 1962) che, eseguito da Francesco Nuti e dall'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai diretta da Daniel Kawka, viene riproposto nel CD da cui ho preso le mosse. Come non sempre accade, il CD è corredato di eccellenti note illustrative, firmate da Alfonso Alberti, che, oltre a presentare l'autore e i brani (accanto al Concerto, i tre Essays per orchestra, scritti fra il 1941 e il 1978), fanno posto a stimolanti considerazioni sulla odierna "sfortuna" musicologica di Barber e sulle sue cause storico-culturali.

Barber, infatti, al di là del grande successo dell'Adagio, e forse in parte anche a causa di esso, non gode di particolare considerazione presso gli addetti ai lavori e i musicologi, e raramente compare nei programmi concertistici delle maggiori istituzioni musicali europee. Rispetto a lui, un credito ben maggiore riscuotono altri compositori americani del '900 (da Henry Cowell a Charles Ives e a John Cage) che – si dice – «guardarono avanti», conducendo ardite sperimentazioni sul linguaggio e mettendo talora in discussione la stessa idea "tradizionale" di musica.

Scrive Alberti a questo proposito:

«Pare ci siano musiche che guardano avanti, altre che guardano indietro, altre ancora che stanno bene dove stanno e non guardano da nessuna parte. Alcune si collocherebbero su un'ipotetica via maestra della storia, altre

su diramazioni secondarie. Alcune sarebbero dei punti di partenza per nuovi percorsi, altre dei traguardi. Questo raccontano spesso, a modo loro, gli storici della musica, ed è probabile che le cose stiano davvero così, salvo il fatto che su che cosa siano il davanti e il dietro, che cosa la via maestra e le diramazioni secondarie, che cosa le partenze e che cosa i traguardi, l'accordo è ben lungi dal giungere. Così come un possibile (possibile?) giudizio pacifico sulle musiche, in cui il presunto guardare avanti oppure indietro non impedisca all'ascoltatore di accorgersi di palesi eccellenze che, appunto, delle suddette categorie si fanno beffe».

In effetti, nella nostra mentalità agisce ancora, con forza, la "versione di Adorno", che, com'è ben noto, volle contrapporre Schoenberg e Stravinskij quali esempi paradigmatici dell'arte d'avanguardia e dell'arte conservatrice, annettendo alle due definizioni (e ai due contrapposti modelli) anche una marcata valenza ideologico-politica, posto che l'arte d'avanguardia smaschererebbe le contraddizioni della società capitalista, mentre l'arte tradizionale le occulterebbe proponendo una falsa immagine di conciliazione e di armonia; e certo, pur mettendo egli stesso in guardia contro ogni rozzo manicheismo (quando scrive, ad esempio, che «l'apertura verso la musica moderna non costituisce a priori una retta coscienza musicale, né l'atteggiamento critico nei suoi confronti è a priori falsa coscienza. Al contrario, i punti di vista sommari sono sintomi di un pensiero reificato, incapace ormai di percepire gli elementi specifici. [...] il rapporto con la musica moderna non è rivelatore della coscienza musicale per il fatto che il nuovo sarebbe eo ipso buono e il vecchio cattivo [...]»), Adorno è fra i massimi responsabili della dilagante fortuna di questa semplificazione "ideologica" (e idealistica) che vuole la storia dell'arte da un lato direttamente connessa alla storia politica, e dall'altro – come quest'ultima – soggetta a uno sviluppo lineare nella direzione inevitabile del "progresso". Cosicché quanti non sembrano inserirsi in questa corrente necessaria e inarrestabile dello Spirito diventano inevitabilmente dei marginali, degli attardati o, peggio, dei reazionari.

Una volta assistetti a un incontro-concerto con Franco Donatoni, compositore italiano d'avanguardia abbastanza noto qualche decennio fa. Fra le sue composizioni che egli presentò e che furono eseguite in quell'occasione, una mi colpì in modo particolare. Si intitola Alea, ed è stata creata con un curioso procedimento (dove il titolo): Donatoni raccontò di aver scritto su piccole strisce di carta pentagrammata brevissimi segmenti musicali (di poche note ciascuno), che poi aveva introdotto in un sacchetto ed estratto a caso – come si fa coi numeri della tombola, ad esempio –, trascrivendoli nell'ordine in cui li aveva estratti e ricavando così il brano completo. Bell'esperimento, si dirà (anche se ben poco originale, visto che riprende il metodo "aleatorio" escogitato da John Cage e già da altri poi adottato): sì, ma perché infliggerne all'ascoltatore il risultato, e convincerlo che questa sia la "nuova" musica, chiedendo magari fondi pubblici per finanziare concerti (frequentati ovviamente da quattro gatti) in cui si eseguano composizioni del genere?

Alcuni obietteranno che si tratta di "ricerca" musicale, necessaria – giusta l'impostazione adorniana – per far "progredire" l'arte verso nuovi orizzonti. Ma, ammesso e non concesso che sia così, chi – per fare un paragone solo in apparenza irriverente e poco calzante – metterebbe in commercio un farmaco ancora sperimentale, trasformando i comuni pazienti in cavie? Gli esperimenti e le ricerche si fanno in laboratorio, e da lì non escono; né ambiscono a far coincidere il processo della ricerca (che inevitabilmente prevede errori, false piste e tentativi falliti) col prodotto finale. E quanto all'idea di "progresso", applicarla al campo artistico è improprio, come se la poesia, la pittura e la musica fossero la medicina o la tecnologia; la storia dimostra che non sempre i "grandi" stanno dalla parte degli "sperimentatori", e alcuni dei compositori d'avanguardia che Adorno menziona con ammirazione nei suoi scritti non hanno lasciato alcuna traccia nella storia della musica e sono oggi dei perfetti sconosciuti.

Varrebbe la pena di andarsi a rileggere (o a leggere), su questo tema, un aureo libretto di Alessandro Baricco (L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Riflessioni su musica colta e modernità, del 1992). «Nella santificazione di certa musica contemporanea, immessa direttamente nelle orbite dello "spirito" solo in virtù della sua complessità e del suo volontario esilio dal girone infernale del commercio, cova il profilo chiarissimo della truffa pura e semplice», scriveva fra l'altro Baricco, scagliandosi coraggiosamente contro quel vero e proprio «terrorismo culturale» che induce il largo pubblico «a temere che ad aver ragione sia proprio quella minoranza assoluta che ama la musica contemporanea» e dunque a credere che siano «tutti gli altri a soffrire di sordità dell'intelligenza». Allo stesso modo, Riccardo Muti, citando Carlos Kleiber, ha recentemente messo in guardia contro «la noia presa per profondità inaccessibile», definendola «schiuma su acque poco profonde».

Compositori come Barber (o come Rodrigo, Piazzolla e Pärt, o, per citare due esempi italiani, Nino Rota e Gian

Paolo Menotti) sono stati e sono ancora penalizzati dalla diffusa concezione secondo cui nell'arte il primato debba spettare agli esperimenti sulla forma e sul linguaggio, che senza questi non si dia arte e che, soprattutto, questi siano di per sé un "messaggio", un "contenuto", portatore tanto di alte valenze "estetiche" quanto di istanze ideologico-politiche autenticamente "progressiste" e "anticonformiste".

Una vera opera d'arte deve segnalarsi anche e soprattutto per questo – si pensa e si dice –, e diventa interessante già solo per questo. Anche in letteratura ha dominato a lungo, e ancora gode buona salute, una prospettiva di tal genere, soprattutto per influenza delle teorie strutturalistiche e formalistiche, nonché di Bachtin e, almeno in Italia, di Gianfranco Contini, secondo cui il vero grande romanzo italiano del '900 è quello sperimentale-plurilinguistico-espressionistico di Gadda (e di Pizzuto!) e la poesia merita maggior considerazione se caratterizzata da strenua ricerca formale e linguistica in direzione fortemente "tecnica" (dove anche, ad esempio, la sopravvalutazione, da parte di certi filologi, di oscuri poeti duecenteschi che la dedizione al trobar clus rende ai loro occhi ipso facto interessanti).

Analogamente, gli adepti del Gruppo 63 – fra i quali era anche Umberto Eco, che poi, a dire il vero, ha su questo punto fatto una almeno parziale retromarcia – si scagliarono con durezza inaudita contro scrittori allora di successo quali Cassola e Bassani, identificando senza riserve con il "disvalore" artistico (e, di riflesso, politico) la loro fedeltà a un'idea tradizionale del romanzo (basato sull'intreccio e sostanzialmente monolinguisco), e ad essi contrapponendo lo sperimentalismo neo-avanguardistico di autori quali Sanguineti, Leonetti, Pagliarani o Balestrini.

Dei fondatori del Gruppo 63 faceva parte, come si sa, anche Angelo Guglielmi, che sull'argomento non deve aver cambiato idea, se sul «Corriere della Sera» del 6 luglio 2011 sentì il bisogno di rispondere prontamente a un articolo pubblicato sul medesimo quotidiano appena due giorni prima da Cesare Segre. Segre aveva messo in dubbio tanto la legittimità storica della "linea espressionistica" che percorrerebbe nei secoli la letteratura europea (da Dante a Gadda, passando per Folengo, Rabelais e Cervantes), quanto la superiorità artistica e culturale degli autori appartenenti a tale linea («siamo sicuri – concludeva Segre – che in testi monolingui non si riscontrino, forse anche spesso, qualità non minori di scrittura?»). Ebbene, Guglielmi replicò ipotizzando che Contini, nel parlare di una "linea espressionistica" della nostra letteratura, «piuttosto che una continuità abbia voluto sottolineare una necessità», poiché da più di un secolo «il narratore, se vuole garantire un senso non scontato alla sua opera è costretto a farsi innovatore avventurandosi in esperimenti tra strutturali e linguistici che spingono il suo prodotto verso il plurilinguismo e comunque l'ambito espressionistico»; e concluse sostenendo che «i seguaci del romanzo ben fatto e povero di lingua (dunque monolinguisco) pur non escludendo risultati rispettabili hanno rinunciato alla possibilità di dare un sapore (se pur aspro) di realtà alle loro opere». Gusto personale e ideologia, complici, si ergono a criteri "oggettivi" di giudizio storiografico ed estetico, dando vita a un vero e proprio stereotipo – se non addirittura, ormai, a un archetipo – decisamente duro a morire.

Il fatto è che viene preso per buono un doppio corto circuito ideologico che costituisce in realtà un a priori privo di oggettivo fondamento: quello per cui prima si identifica l'arte sperimentale e di avanguardia con un'arte di per sé (e in virtù di questo) politicamente progressista e rivoluzionaria, portatrice di ideali più alti e nobili di quelli dell'arte "tradizionale"; e poi – con un persistente residuo di zdanovismo ancor oggi ben radicato nella nostra cultura – si ritiene che farsi portavoce di simili contenuti "politici" (veri o presunti) conferisca di per sé all'opera un valore artistico. Quando frequentavo le scuole elementari, nella seconda metà degli anni '60, si obbligavano i poveri bambini a sciopparsi quella pizza tremenda del Giuramento di Pontida di Berchet, nella convinzione che i furori patriottici e antitirannici che lo ispirano fossero sinonimo di alta poesia; e per la stessa ragione si facevano imparare a memoria le brutte poesie politiche di Salvatore Quasimodo (certo le sue peggiori e le più retoriche: «E come potevamo noi cantare / con il piede straniero sopra il cuore», e via dicendo) in virtù della loro calda professione di fede antifascista e pacifista.

Qualche anno fa ho assistito al concerto di un famoso pianista, uno dei più grandi oggi in attività. Ebbene, in un'occasione tipicamente rituale – un concerto estivo organizzato puntualmente ogni anno da una prestigiosa associazione musicale in un teatro storico di un'importante città, col pubblico delle grandi occasioni – il grande pianista eseguì nel primo tempo alcuni brani mozartiani e nel secondo la seconda Sonata di Pierre Boulez: oltre trenta minuti di musica seriale (anche se quella volta, chissà perché, il più "moderno" sembrava di gran lunga Mozart), che il ben vestito, assorto e compunto pubblico, in buona parte attempato, si sorbì senza battere ciglio, preoccupato di mostrarsi all'altezza della situazione e non indegno dell'alta proposta culturale in cui si aveva la

bontà di coinvolgerlo.

Confesso senza vergogna che dopo pochi minuti (avevo ascoltato altre volte quella Sonata di Boulez) mi sono venute in mente, come spesso mi capita in circostanze vagamente surreali di questo genere, due situazioni comiche. Una, ovvia e topica, è la scena fantozziana della «Corazzata Potëmkin»: insuperato esempio e icona suprema dell'uomo comune indifeso di fronte all'arroganza e alla supponenza della cultura "alta", che ridicolizza chi legge Il vecchio e il mare o ama Puccini, non riesce a "capire" l'astrattismo o la musica atonale, non si entusiasma davanti al teatro dell'assurdo, insomma, chi si annoia di fronte a tutte quelle forme di arte contemporanea che, come scriveva Montale nel 1935, si limitano a rappresentare «l'ingegno che ha per protagonista sé stesso». L'altra situazione è quella in cui mi trovai alcuni anni fa, durante un concerto fiorentino degli «Amici della Musica», benemerita istituzione di musica da camera frequentata da un pubblico anziano e conservatore, cui di solito, per questo motivo, vengono ammanniti programmi che non vanno oltre la fine dell'Ottocento. Una volta, però, un piccolo complesso ebbe il coraggio di eseguire musica contemporanea (mi pare che si trattasse di Luciano Berio); ebbene, dopo pochi minuti uno spettatore si alza dal suo posto di galleria, leva il braccio e con voce stentorea scandisce un memorabile: «Basta così!». Non seguirono i venti minuti di applausi scatenati dal memorabile giudizio fantozziano sul film di Ejzenštein, ma ricordo che un mormorio di approvazione percorse lo sparuto pubblico presente.

Durante il concerto del famoso pianista, ovviamente, non accadde niente del genere. Ma era palese che il pubblico si trovasse, in quel momento, esposto senza possibilità di difesa al "ricatto" dell'avanguardia: sono certo che la stragrande maggioranza degli spettatori non seguisse la Sonata di Boulez e ne fosse anzi profondamente annoiato, ma tutti si trovavano in scacco di fronte al grandissimo pianista che eseguiva quel brano "contemporaneo", imponendo loro, se non altro, il rispetto dovuto a ciò che non si capisce (e che dunque, solo per questo, deve essere qualcosa di importante e di terribilmente serio, come il latinorum di don Abbondio). Operazione ipocrita e autoritaria, in verità, quella di imporre, a un pubblico non "specialistico", musica di quel tipo dopo l'esecuzione di due Sonate di Mozart; e operazione sadica e "punitiva", ispirata a un'idea che andava per la maggiore qualche decennio fa. L'idea secondo cui l'arte che piace, che diletta, che sembra "facile" ed ha dunque successo presso il largo pubblico non può che essere, almeno in qualche misura, arte conservatrice, borghese e consolatoria (anche su questo punto, Adorno docet); cosicché, dopo che ti sei "divertito" e hai provato "piacere" ascoltando Mozart e facendoti cullare dalle sue armonie, devi spiare e "purgarti" ad abundantiam con l'olio di ricino della più aspra musica d'avanguardia. O viceversa: lo stesso celeberrimo pianista, in passato, faceva talora infatti precedere l'ascolto di Chopin da quello di ardue musiche "contemporanee" (e, ancor oggi, esegue Giacomo Manzoni prima di Beethoven), quasi che il "piacere estetico" bisognasse sudarselo e meritarselo con una appropriata e severa asceti preparatoria. Come chi si prepara al cenone di fine anno con una settimana di digiuno preventivo.

Una volta ci si credeva davvero, a queste cose, e ci si sottoponeva convinti a simili riti; ma oggi? Sembrano, e dovrebbero essere, relitti di una preistoria ormai remota. Ma sono relitti che, paradossalmente, il divismo fa sopravvivere, incutendo il complesso d'inferiorità nei confronti del grande intellettuale cui tutto è concesso e nei confronti di quelle forme artistiche che, se si presentassero senza l'etichetta e l'avallo del maître à penser, verrebbero snobbate e rifiutate dai più: perché se un pianista giovane o poco noto avesse proposto quel programma, gli sarebbe stato respinto (o il pubblico se ne sarebbe in buona parte andato nell'intervallo), così come, se uno scrittore qualunque componesse romanzi assemblando pagine estratte di peso da altri testi, non verrebbe salutato come un ironico e geniale sperimentatore postmoderno, ma bollato come un puro e semplice plagiatore.

Tornando in conclusione a Barber, il suo itinerario musicale, scrive ancora Alberti, non sarà stato orientato verso «le magnifiche sorti e progressive dell'avvenire», ma seguiva comunque una sua propria e coerente direzione, trovando uno spazio «in cui ancora si può dire qualcosa in un certo modo che altri danno per morto e sepolto». A meno che non si ritenga che scrivere musica "tradizionale" in pieno '900 confini automaticamente in una dimensione "minore", cui sarebbe preclusa per principio qualunque eccellenza artistica. Ognuno, ovviamente, è libero di apprezzare o meno Barber; ma nessuno può arrogarsi il diritto di escluderlo dall'austero recinto della musica "contemporanea" (e come potrebbe non essere "contemporaneo" chi è morto nel 1981?) solo perché non si è mosso con solerzia e senza esitazioni secondo le perentorie indicazioni fornite dalle palette dei vigili urbani al servizio della cultura più "avanzata". Perché ormai dovremmo tutti francamente riconoscere che anche l'arte,

come la "storia" montaliana, «non si snoda / come una catena di anelli ininterrotta» e «non contiene / il prima e il dopo», perché «non procede / né recede, si sposta di binario / e la sua direzione / non è nell'orario».