

MICHELA GARDA
Pavia-Cremona

ADORNO, LA MUSICA E LA *BILDUNG*

Adorno evidenziò senza posa nei suoi scritti l'impotenza del singolo di fronte alle condizioni di alienazione e manipolazione sociale, rimandando la possibilità di una trasformazione radicale a un futuro imprecisato. Queste convinzioni non gli impedirono di svolgere nella Germania Federale del dopoguerra il ruolo di influente intellettuale pubblico. Egli prese parte ad innumerevoli trasmissioni radiofoniche e televisive e tenne un imprecisato numero di conferenze in istituzioni pubbliche e private: «quasi ogni settimana si poteva ascoltarlo da qualche parte».¹ Il confronto diretto con il pubblico avveniva attraverso discorsi a braccioni sulla base di appunti che chiamava «libere improvvisazioni».² A dispetto della sua disponibilità ad affrontare tanto il pubblico dei media quanto quello in carne ed ossa delle conferenze, Adorno teneva a distinguere fra i piani della parola detta e di quella scritta, e fu sempre riluttante a pubblicare le trascrizioni dei suoi interventi dal vivo. Era convinto che i discorsi rimanessero sul piano dell'affermazione dogmatica dei risultati.³ Le conferenze pubbliche, che implicavano la presenza degli interlocutori, con tutto il loro bagaglio implicito di convinzioni, bisogni e aspettative richiedevano all'«incorreggibile dialettico» di fare i conti con esigenze pratiche che potevano essere facilmente evase sul piano della riflessione teorica.⁴ Esigevano insomma una momentanea messa in mora della macchina dialettica. Questi interventi sollevano dunque il problema del rapporto tra teoria e pratica in Adorno riferito di volta in volta al tema specifico trattato e al pubblico a cui si rivolgeva.⁵

¹ M. SCHWARZ, «*Er redet leicht, schreibt schwer*». *Theodor W. Adorno am Mikrophon*, «*Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*», XI, 2011, pp. 86-94: 292.

² L'*Abteilung V* delle *Nachgelassene Schriften* prevede la pubblicazione dei *Vorträge und Gespräche*, ad oggi è stata pubblicata una raccolta di venti discorsi trascritti, corredati degli appunti: *Vorträge 1949-1968*, a cura di M. Schwarz, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2019. Il riferimento alle libere improvvisazioni è estrapolato dal curatore dell'edizione da un manoscritto adorniano, cfr. *Editorische Nachbemerkung*, ivi, p. 767.

³ TH. W. ADORNO, *Zur Bekämpfung des Antisemitismus*, in ID., *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1971, pp. 105-133: 105.

⁴ Adorno si definì «incorreggibile dialettico» in un'intervista televisiva concessa a Umberto Eco nel 1966: https://www.youtube.com/watch?v=WC_gz7jyKaY (ultimo accesso, 23.10.2021).

⁵ Per un'analisi puntuale del rapporto tra teoria e pratica politica in Adorno si veda invece F. FREYENHAGEN, *Adorno's Politics: Theory and Praxis in Germany's 1960's*, «*Philosophy and Social Criticism*», XL, 2014, pp. 867-893.

La necessità di trovare punti di collegamento fra la teoria e la pratica e di fornire alcuni orientamenti a problemi concreti emerge in maniera evidente negli interventi adorniani dedicati alla cultura. Dalla fine degli anni Cinquanta, infatti, Adorno ritornò spesso nei suoi discorsi su un plesso di problemi che riguardano il concetto di ‘cultura’, – tanto nell’accezione di *Bildung*, ovvero la cultura «dal lato della sua appropriazione soggettiva», quanto in quella di *Kultur*, intesa come cultura dello spirito, in antitesi con la prassi – e quello di ‘educazione’ negli ambiti più diversi, da quello musicale a quello politico.⁶ Non si tratta soltanto di una ripresa di temi già ampiamente anticipati nei suoi scritti. Questo interesse era collegato anche ad attività di tipo istituzionale. Nel 1957 Adorno, infatti, insieme con l’avvocato Hellmut Becker (collegato all’Institut für Sozialforschung), il filosofo e sociologo Helmuth Plessner e il politologo Arnold Bergstraesser aveva proposto la fondazione di un comitato di esperti nell’ambito della Deutsche Gesellschaft für Soziologie che si costituì l’anno successivo con l’appellativo di ‘Comitato per la sociologia della scuola e dell’educazione’ (*Ausschuss für Schul- und Erziehungssoziologie*), in seguito corretto in ‘Comitato per la sociologia della cultura e dell’educazione’ (*Ausschuss für Soziologie der Bildung und Erziehung*).⁷ Il discorso di Adorno *Teoria della semicultura*, pronunciato al 14. *Soziologentag* di Berlino nel 1959, era direttamente connesso a questo progetto e ne esponeva i presupposti teorici.⁸ Tre anni più tardi, Adorno intervenne a sostenere con un *Gutachten*, un parere scientifico, il progetto sollecitato da Becker e da Horkheimer della fondazione di un Institut für Recht, Soziologie und Ökonomie der Bildung, nell’ambito della Max Planck-Gesellschaft. Adorno appoggiava il progetto a condizione che si radicasse in un impegno scientifico responsabile, motivato dalla gravità della crisi della cultura e basato «su una critica documentata e fondata della condizione attuale», ovvero sui presupposti che animavano in generale l’Institut für Sozialforschung. Riconosceva tuttavia alla dimensione della critica anche la funzione di «guida a una giusta prassi».⁹ La convinzione che dalla critica dell’esistente

⁶ Cfr. TH. W. ADORNO, *Teoria della semicultura*, in *Scritti sociologici*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 85-114. Questo articolo è stato oggetto di moltissimi commenti: fra i più recenti ricordi E. TAVANI, *Adorno educatore e “fisionomo della radio”: il Radio Research Project*, «Studi di estetica», XLVII, 2019, pp. 87-109 e L. BALDASSARRE, *Bildung e Halbbildung in Theodor W. Adorno*, «Annali online della Didattica e della Formazione Docente», XII/19, 2020, pp. 173-186.

⁷ La vicenda è descritta in maniera dettagliata sulla scorta di documentazione d’archivio da U. HERRMANN, *Bildungsforschung ohne kritische Theorie der Bildung? Ein Gutachten von Theodor W. Adorno zur Gründung eines (Max Planck) “Institut für Recht, Soziologie und Ökonomie der Bildung” aus dem Jahre 1961*, «Pädagogische Korrespondenz», XLIX, 2014, pp. 9-22.

⁸ Cfr. *supra*, nota 6.

⁹ TH. W. ADORNO, *Gutachten über die Notwendigkeit der Errichtung eines “Institut für Recht, Soziologie und Ökonomie der Bildung”*, «Pädagogische Korrespondenz», XLIX, 2014, pp. 5-8: 7.

potessero germogliare orientamenti per la vita reale si fa strada pur tra molte cautele negli interventi più strutturati perché rivolto ad un pubblico di addetti ai lavori come *La teoria della semicultura* e *Cultura e amministrazione*.¹⁰ Entrambi i contributi, infatti, dopo una serrata diagnosi delle condizioni attuali si concludono con una sezione dedicata a «che cosa bisognerebbe fare».

Rispetto all'analisi dell'impatto e delle conseguenze dell'industria culturale sulla produzione e sulla fruizione dell'arte sviluppate negli anni Trenta e Quaranta, i due interventi sopra citati ricordano l'incidenza dell'assorbimento della cultura nella dimensione dell'amministrazione e della mercificazione: «Nel clima della semicultura le datità reificate e mercificate della cultura sopravvivono a spese del contenuto di verità e del suo rapporto vivente coi soggetti viventi».¹¹ L'attenzione principale, tuttavia, è rivolta all'irrigidimento della cultura come un dominio autonomo, staccato dalla società dotato di valori autonomi e imperituri, sedimentata in Germania «come una sorta di spirito oggettivo negativo».¹² La critica dello scadimento della cultura a bene culturale è un filo conduttore di tutta l'indagine estetica e sociologica adorniana, dai saggi degli anni Trenta alla *Teoria estetica*. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta assume un carattere di urgenza nel quadro di un ripensamento della cultura tedesca dopo la tragedia conseguente al nazionalsocialismo. Adorno riconosce un'accezione propriamente tedesca del concetto di *Kultur*: una cultura dello spirito che si manifesta nelle grandi opere dell'arte e della filosofia.¹³ Proprio grazie a quest'"autarchia" la cultura ha prodotto due beni incontestabili: «la grande filosofia speculativa e la grande musica, che è intrecciata con quest'ultima nel modo più intimo»; ciononostante, aggiunge Adorno, una cultura che «afferma e assolutizza sé stessa, è già diventata semicultura».¹⁴ L'invocazione dei valori intramontabili di *Kultur* e *Bildung* si strozza proprio in questo intreccio fatale, secondo il quale i massimi risultati dello spirito tedesco, sono fin dall'inizio condannati all'impotenza, in quanto separati dalla «vita reale degli uomini [...] abbandonata ai rapporti che ciecamente sussistono e ciecamente si muovono».¹⁵

¹⁰ TH. W. ADORNO, *Cultura e amministrazione*, in *Scritti sociologici* cit., pp. 115-139; anche questo articolo era in origine un discorso tenuto nell'ambito istituzionale delle *Hessische Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung* e pubblicato nella raccolta dei *Vorträge* nel 1960; contemporaneamente apparve sull'autorevole rivista culturale non disciplinare «Merkur» nel 1960.

¹¹ ID., *Teoria delle semicultura* cit., p. 95.

¹² Ivi, p. 86.

¹³ Con queste parole Adorno definisce l'accezione tedesca del termine *Kultur* rispetto a quello americano di *culture*, in un discorso tenuto all'America-Haus di Monaco nel 1957 ora trascritto e pubblicato con il titolo *Kultur und Culture* in ADORNO, *Vorträge 1949-1968* cit., pp. 156-176.

¹⁴ ID., *Teoria delle semicultura* cit., p. 87.

¹⁵ *Ibidem*.

La coscienza che la cultura tedesca «fosse una forma dello spirito capace di pensare il sublime, ma non di evitare l'abietto» era già stata drammaticamente espressa da Max Frisch nel 1949.¹⁶ Il fatto che un efferato assassino nazista come Reinhard Heydrich, musicista eccellente e molto sensibile, fosse capace d'intrattenersi con spirito e autentica competenza su Bach, Händel, Mozart, Beethoven e Bruckner era la prova per lo scrittore dell'inconsistenza morale degli appelli alla cultura. Pur ridimensionando questa vicenda a un tragico esempio di scissione della coscienza, Adorno la cita ripetutamente, in maniera più o meno esplicita, nell'ambito della sua infausta diagnosi dell'ineffettualità della cultura, come bene spirituale.¹⁷ In senso più ampio, ma direttamente collegato al disagio di recuperare la tradizione culturale tedesca risultata incapace di arginare la barbarie nazista, Adorno definì, qualche anno più tardi, l'esigenza di ripensare la formazione delle nuove generazioni della Germania postbellica nei termini di educazione dopo Auschwitz.¹⁸

Lo spazio per una ridefinizione della cultura, schiacciata da un lato dalla sua reificazione a bene culturale e dall'altra a quello di merce, risultava dunque assai esiguo. Quali erano i suggerimenti concreti per i futuri educatori? È evidente che Adorno non potesse affidarsi in questi contesti al meccanismo della negazione, che appartiene al livello della critica filosofica. La sua riflessione si proponeva di diventare una guida per la dimensione pratica in quanto radicata nella fiducia che la consapevolezza della condizione attuale, nutrita dall'analisi teorica, fosse la premessa per una ri-funzionalizzazione della cultura. Il primo passo sarebbe, secondo Adorno, non ipostatizzare la cultura come qualcosa di autonomo dalla società; il secondo sarebbe quello di identificare «ciò che si può chiamare culturale senza infamia, che è al di là del feticismo culturale». Per Adorno questo valore si può riconoscere in ciò che si costituisce attraverso «l'integrità della forma spirituale»; non si tratta dunque di conservare, di trasmettere beni, ma un compito «che non è dato allo spirito da altro che da ciò che in passato era la cultura».¹⁹ L'onnipresenza del termine 'spirito' produce una certa resistenza nel

¹⁶ Cfr. M. FRISCH, *Kultur als Alibi*, «Der Monat» I/7, 1949, pp. 82-85, ristampato in ID. *Öffentlichkeit als Partner*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1967, pp. 15-24: 20.

¹⁷ Il riferimento a Max Frisch è esplicitato dal curatore del volume M. Schwartz (p. 641, nota 220) a proposito del passo di *Kultur and Culture* cit., p. 160 in cui Adorno osserva che alcuni tra i più terribili boia prodotti dal nazionalsocialismo, quando si risposavano dalle loro azioni vergognose non soltanto ascoltavano dischi delle sinfonie di Bruckner, ma le comprendevano perfettamente. Un riferimento analogo con esplicita citazione di Frisch si trova in ADORNO, *Teoria della semicultura* cit., p. 87.

¹⁸ Cfr. il successivo intervento radiofonico *Educazione dopo Auschwitz* (1966), in *La scuola di Francoforte. La storia e i testi*, a cura di E. Donaggio, Torino, Einaudi, 2005, pp. 261-279 (ed. or. *Erziehung nach Auschwitz* (1966), in TH. W. ADORNO, *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*, a cura di G. Kadelbach, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1971, pp. 88-104.

¹⁹ ID., *Teoria delle semicultura* cit., pp. 113-114.

lettore di oggi, anche in quello consapevole della riconcettualizzazione adorniana dello spirito hegeliano. Distaccandosi dalla terminologia dialettica, ma cercando di conservarne il senso, si potrebbe dire che il filosofo intenda recuperare la funzione primaria della cultura del passato: l'elaborazione di un senso per l'uomo, attraverso la filosofia e l'arte. Soltanto in nome di questa esigenza andrebbe salvata l'idea di cultura. Proprio perché si tratta di fenomeno storico essa sarebbe suscettibile di trasformazione.

Per Adorno, la musica si colloca, dunque, nel cuore dell'idea di *Kultur* e di *Bildung*. La pedagogia musicale è stato di conseguenza un tema importante per il filosofo, anche se nei suoi interventi lo ha sempre affrontato soprattutto dal punto di vista critico, anziché fondativo. Durante la sua collaborazione con il Princeton Radio Research Project aveva criticato radicalmente l'impresa radiofonica di Walter Damrosch nel suo *Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour*.²⁰ Disapprovava la concezione di cultura musicale che informava queste trasmissioni e il metodo per inculcarle basato su quiz per identificare gli strumenti musicali e soprattutto i temi. Gli sembrava che questo metodo, unito alle forme di venerazione per la personalità di Damrosch, producesse una pseudo-cultura musicale e contribuisse a educare all'ascolto atomistico della musica, caratteristico della musica manipolata dall'industria culturale. In sostanza si trattava di un'educazione al conformismo musicale.

La necessità di fare riferimento alla cultura del passato per coltivare una nuova cultura del presente emerge anche nel dibattito sulla pedagogia musicale sviluppatosi in forma pubblica con esponenti della cosiddetta *Jugendmusikbewegung*, ma anche in forma privata con Eric Doflein.²¹ L'intervento *A proposito di pedagogia musicale*, incluso nella seconda edizione del 1958 di *Dissonanzen*, raccoglie le tesi adorniane presentate nel corso di questo dibattito a partire dalla diagnosi

²⁰ TH. W. ADORNO, *Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour*, in *Current of Music. Elements of a Radio Theory*, a cura di R. Hullot-Kentor, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2006, pp. 249-317. Le serie di Damrosch, trasmesse dal 1928 al 1942, erano pensate come un gigantesco supporto alla didattica musicale. Andavano in onda durante l'orario scolastico ed erano integrate dalla distribuzione di materiale didattico nelle scuole. Il progetto era caratterizzato dall'entusiasmo per la possibilità di diffondere il sapere anche nelle remote aree agrarie degli Stati Uniti. Sul progetto di Damrosch cfr. i contributi recenti di S. WIELAND HOWE, *The NBC Music Appreciation Hour: Radio Broadcasts of Walter Damrosch, 1928-1942*, «Journal of Research in Music Education», LI, 2003, pp. 64-77 e B. C. GREGORY, *Educational Radio, Listening Instruction, and the NBC Music Appreciation Hour*, «Journal of Radio & Audio Media», XXIII, 2016, pp. 288-230 e il mio *Media, Mediation and 'Bildung' in Adorno's Current of Music*, in *The Mediations of Music. Critical Approaches after Adorno*, a cura di G. Borio, New York -London, Routledge, in corso di pubblicazione.

²¹ Si veda a questo proposito TH. ADORNO - E. DOFLEIN, *Briefwechsel. Mit einem Radiogespräch von 1951 und drei Aufsätzen Erich Dofleins*, a cura di A. Jacob, Hildesheim, Olms, 2006.

della crisi dell'educazione musicale.²² È questo il punto comune nel dibattito fra Adorno e i sostenitori di una pedagogia musicale che avvicini la musica al livello dei giovani allievi, riducendone le difficoltà tecniche e interpretative, e indirizzando gli allievi a una pratica musicale basata su strumenti portatili e meno costosi del pianoforte, dal violino al flauto dolce, e su un repertorio di musiche create esplicitamente con intenti didattici. In questo intervento Adorno sostiene con forza l'esigenza dell'educazione musicale come forma di accesso alla *Bildung*, in cui la pratica musicale è funzionale alla comprensione della musica. Nel rifiutare la pratica musicale come attività socializzante, Adorno ribadisce la funzione dell'educazione musicale come forma di mediazione tra la dimensione istintuale («l'istinto superficiale a mettersi a suonare») e quella riflessiva. In questo intervento si coagulano tanto le posizioni dell'Adorno del periodo americano quanto quelle che troveranno espressione nel già citato intervento sulla semicultura, nella prospettiva pratica dell'educazione musicale:

L'arte – afferma Adorno – non diventa umana incorporando l'uomo in comunità, soddisfacendone il cosiddetto istinto di esecuzione manuale e spingendolo a cooperare in assunti predeterminati e predisposti, ma se mai solo quando gli uomini colgono in autentiche configurazioni artistiche la possibilità che vi sia qualcosa di più della mera esistenza che essi conducono, qualcosa di più degli ordinamenti del mondo a cui sono irrimediabilmente vincolati. Con altre parole, la musica può salvare la partecipazione a quella natura umana che sembra frantumata dalla specializzazione solo mediante la specializzazione e non rinnegandola.²³

La successiva icastica formulazione della funzione della cultura come mediazione tra la società e la semicultura trova nel passo appena citato un'anticipazione e al contempo una vibrante contestualizzazione musicale²⁴.

Nel delineare il compito di una 'pedagogia musicale', Adorno si pone obiettivi altissimi: il ritorno al pianoforte «necessario come mediatore tra l'idea del tutto musicale e la sua realizzazione fisica, seppure per accenni»; l'introduzione alla capacità di leggere la partitura; la via dell'analisi; il contatto con quelle opere

²² Come si legge nella *Vorrede zur dritten Ausgabe* di *Dissonanzen* (*Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003, vol. 14, pp. 10-11) l'intervento conclude la discussione iniziata nel 1952 alla *Darmstädter Tagung des Instituts für neue Musik und Musikerziehung*, che rappresentava un punto di riferimento per il cosiddetto *Jugendmusikbewegung* continuata nel 1954 e sfociata in un dialogo epistolare con Eric Doflein, citato nella nota precedente. In origine un intervento radiofonico alla SWR nel 1956, fu pubblicato sull'organo della *Jugendmusikbewegung* «Junge Musik» l'anno successivo, e quindi incluso in *Dissonanzen*. In appendice al vol. 14 delle *Gesammelte Schriften* (pp. 437-440) si leggono anche le *Thesen gegen die musikpädagogische Musik* che avevano animato il dibattito del 1954 e che erano state pubblicate senza l'autorizzazione dell'autore su «Junge Musik».

²³ TH. W. ADORNO, *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 131-132.

²⁴ Cfr. ID., *Teoria della semicultura* cit., p. 86.

d'arte musicali «che costituiscano veramente una connessione spirituale, un'entità articolata, organizzata e differenziata».²⁵ Questo progetto educativo si riferisce implicitamente a ragazzi che sono in un'età in cui il futuro come musicista non è stato ancora deciso, ma che il lettore immagina siano allievi di una scuola a indirizzo musicale. La conferenza del 1962 *Musikalische Bildung heute*, rivolta agli studenti della Staatliche Hochschule für Musik di Francoforte affronta la questione rispetto a coloro che hanno deciso di prepararsi alla professione di musicista.²⁶ Qui la crisi appare ancor più complessa, in quanto secondo Adorno si è incrinata tanto la semplice consapevolezza di come si debba suonare, quanto il legame tra il pubblico e la critica. Al contempo, il generale sviluppo spirituale richiede al musicista di assumersi la responsabilità delle proprie scelte. Tuttavia, la discrepanza tra le forze sociali e le forze dei singoli ha prodotto una crescente sproporzione tra il compito che il musicista è costretto ad assumersi e la possibilità di portarlo al termine. «Non si deve soltanto pensare – sostiene Adorno – se ciò che si fa sia giusto dal punto di vista tecnico, com'è sempre stato; questa riflessione oltrepassa di gran lunga la consueta misura dell'autocontrollo nella pratica di un artista o di un virtuoso, bisogna in realtà diventare un uomo consapevole».²⁷ Adorno attribuisce il ripiego di molti musicisti sull'aspetto artigianale della loro professione proprio come una reazione al compito impossibile a cui sono chiamati. Anche in questo caso, Adorno si avventura a tracciare un orientamento per la prassi, basandosi sulla sua più recente riflessione sul concetto di opera d'arte nell'arte. Poiché «ogni opera oggi è diventata un problema» il musicista oggi deve acquisire «la coscienza dell'impossibilità di ogni opera».²⁸ Emerge qui la definizione dell'opera d'arte come *tour de force*, campo di forze e impossibilità dell'identità dell'uno e del molteplice che verrà sviluppato compiutamente nella *Teoria estetica*. Nelle parti di quest'opera postuma dedicate alla teoria dell'opera, Adorno riprende la centralità dell'interpretazione artistica, che nella conferenza *Musik und Bildung* chiama ancora con il termine preferito di *Reproduktion*.

Al supremo livello formale si ripete lo spregiato atto da circo: vincere la forza di gravità; e la manifesta absurdità del circo, a che fine mai tutto quello sforzo, è propriamente già l'estetico carattere enigmatico. Tutto ciò si attualizza in problemi dell'interpretazione artistica. Eseguire correttamente un dramma o un brano musicale significa formularlo correttamente come problema, in modo tale che vengano riconosciute le

²⁵ ID., *Dissonanze* cit., rispettivamente pp. 134, 140, 142.

²⁶ TH. W. ADORNO, *Musikalische Bildung heute*, in ID., *Vorträge 1949-1968* cit., pp. 300-329.

²⁷ «Und man muss, nicht nur technisch, wie das schon immer war, darauf reflektieren, ob man es richtig tut, sondern muss diese Reflexion weit über das gewohnte Maß etwa der Selbstkontrolle eines ausübenden Künstlers, eines ausübenden Virtuosen hinaus steigern, man muss eigentlich ein bewusster Mensch werden», *ivi*, p. 303.

²⁸ *Ivi*, p. 307.

esigenze inconciliabili che esso pone all'interprete. Il compito di una resa consona dall'opera è infinito per principio». ²⁹

Per essere all'altezza di questo compito Adorno suggerisce che ogni musicista o cantante affianchi ai suoi studi un corso completo di composizione, per essere in grado «di comprendere veramente in profondità l'anatomia delle opere che si vogliono intepretare; solo allora si sarà in grado di renderle ancor oggi in maniera adeguata». ³⁰

La posta in gioco di tutti le riflessioni adorniane sulla pedagogia musicale è la possibilità della *Bildung* musicale, ovvero se sia possibile ancora pensare e fruire la musica in quanto arte, come forma di produzione di senso. La domanda è attuale oggi come sessant'anni fa. L'impatto delle tecnologie digitali, sia nell'ambito compositivo sia in quello ricettivo, di fruizione e ascolto della musica soprattutto attraverso le recenti piattaforme di distribuzione della musica in *streaming*, ha ampliato la disponibilità della musica in maniera che non trova riscontro in tutta la storia dell'umanità, modificando radicalmente e moltiplicando le pratiche a esso connesse. Non soltanto: la tecnologia ha sviluppato modalità di interazione tra musica e immagine che hanno rivoluzionato la nozione stessa di musica. La sociologia della musica degli ultimi trent'anni ha colto le trasformazioni nelle pratiche di ascolto in concomitanza con le potenzialità offerte dai nuovi *media* digitali offrendo nuove concettualizzazioni del fare musicale. Georgina Born e Antoine Hennion hanno sottoposto a dura critica la concezione adorniana dell'opera d'arte, riabilitando gli aspetti soggettivi del consumo musicale. ³¹ Georgina Born ha messo in questione il riferimento all'identità individuale esplorando il concetto di creatività distribuita. ³² In queste riconcettualizzazioni, l'opera d'arte musicale appare completamente assorbita nella rete delle

²⁹ TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, p. 264.

³⁰ « [...] Anatomie der Werke, die man darstellen will, wirklich bis ins Innerste herein zu verstehen, nur dann ist man wohl fähig, heute noch sie adäquat zu verstehen», ID., *Musikalische Bildung heute* cit., pp. 310-311.

³¹ Si veda in particolare G. BORN, *On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity*, «Twentieth-Century Music» II, 2005, pp. 7-36; G. BORN - A. BARRY, *Music, Mediation Theories and Actor-Network Theory*, «Contemporary Music Review», XXXVII, 2018, pp. 443-487; A. HENNIION, *La passion musicale*, Paris, Métailié, 2016.

³² BORN, *On Musical Mediation*, cit. A proposito del concetto di 'creatività distribuita', nell'articolo citato Born fa riferimento alle posizioni di Howard Becker e di Janet Wolff nell'ambito della sociologia della produzione artistica, ma soprattutto alla concezione sviluppata dell'antropologo Alfred Gell, in *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press 1998. Il concetto di 'creatività distribuita' è stato sviluppato sul piano del rapporto tra compositore ed esecutore e dell'improvvisazione da Eric Clarke. Alcuni suoi interventi e saggi di altri autori dedicati a questo tema sono raccolti in *Distributed Creativity. Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, a cura di E. F. Clarke e M. Doffman, Oxford, Oxford University Press 2017.

mediazioni che di volta in volta la costituiscono, come «uno pseudo-oggetto fluido, materiale e immateriale, mediato in molteplici livelli, in cui soggetto e oggetto collidono e si mescolano»³³ oppure nella formulazione di Hennion come «un *network* di mediazioni incrociate, la riproduzione di un oggetto evanescente, che è sempre rifatto attraverso l'esecuzione dell'artista o l'attività dell'amatore».³⁴ Su un altro versante, Tia DeNora ha indagato la funzione della musica come pratica di costruzione del sé, indagando in chiave psico-sociale gli effetti della musica sulla dimensione corporea e psichica dei fruitori.³⁵

Nella prospettiva dei sociologi della musica appena citati, ciò che chiamiamo 'musica' risulta essere il risultato di complesse mediazioni a livelli multipli (personale e intersoggettivi), un oggetto fluido che si riconfigura continuamente nell'intricata interazione di attori umani e non umani, irretito nella dinamica di appartenenze (reali e immaginate), identificazioni e antagonismi sociali. È innegabile che tutta la musica, anche quella composta in contesti sociali e culturali diversi da quello attuale, sia stata incanalata attraverso la mediazione tecnologica in pratiche sociali che ne trasformano radicalmente la funzione. Pur tenendo conto che le pratiche artistiche odierne sollecitano una comprensione in termini di eteronomia piuttosto che di assoluta autonomia, mi sembra importante, accanto e oltre a questi usi sociali della musica, riaffermare la dimensione estetica che comprenda un potenziale tanto critico-conoscitivo quanto performativo. In questa prospettiva, credo che rileggere oggi i saggi adorniani presi in esame nelle pagine precedenti non sia soltanto un esercizio di storia dell'estetica e della sociologia musicale. Nonostante la focalizzazione esclusiva sul canone austro-tedesco e il riferimento a condizioni di apprendimento anacronistiche, probabilmente già ai suoi tempi, la perorazione adorniana alla ri-funzionalizzazione della *Bildung* musicale contribuisce a delineare una posizione critica, all'interno di una discussione pubblica che, intorno alle questioni chiave dell'educazione musicale, è oggi scissa tra la tentazione di impiegare la musica unicamente come strumento di inclusione sociale e di costruzione dell'identità individuale e di gruppo, e l'invocazione alla conservazione della cultura musicale del passato.

michela.garda@univr.it

³³ Ivi, p. 7

³⁴ A. HENNION, *From ANT to Pragmatism: A Journey with Bruno Latour at the CSI*, «New Literary History» 47/2-3, pp. 289-308: 290.

³⁵ T. DENORA, *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.