

*Filippo Adussi*

## Fenomenologia della “situazione musicale”. Note sul “problema dell’ascolto” in Günther Anders e Theodor W. Adorno

### 1. Il concetto andersiano di *Zuständlichkeit* nell’ascolto musicale

Pensatore eccentrico come pochi altri<sup>1</sup>, Günther Anders compie i propri studi filosofici prima ad Amburgo – con Ernst Cassirer e Erwin Panofsky – e poi, soprattutto, trasferendosi a Friburgo nel 1921 per frequentare i corsi di Edmund Husserl, con il quale appunto si laurea nel 1924, discutendo una tesi sul concetto di “situazione” scritta “contro di lui” (Anders 2023, p. 77). Oltre all’incontro con l’impostazione fenomenologica del maestro, Anders – che, all’epoca, ancora si faceva chiamare con il suo vero cognome (Anders 2023, p. 35-36), e cioè “Stern” – fece anche la conoscenza dell’assistente di quest’ultimo, ovvero Martin Heidegger, che proprio in quegli anni esordiva in accademia. Anders assimila con molta attenzione la lezione dei “primi corsi friburghesi” del filosofo, quelli dedicati – com’è noto – ad elaborare un’ermeneutica della “fatticità” (*Faktizität*) che era destinata a diventare una formula tipica heideggeriana. Nel 1925, Anders è quindi a Marburgo a seguire anche i seminari heideggeriani di quell’anno, mentre nel 1926, per un breve periodo, è assistente di Max Scheler a Colonia – per quanto, come dice Anders stesso (Anders 2023, p. 77), il loro è un rapporto alla pari, piuttosto che un magistero come quello di Husserl ed Heidegger.

Questa è, pertanto, la temperie culturale nella quale Anders compie la propria formazione filosofica (Ellensohn 2008, pp. 17-27) e, in questo senso, non è possibile collocare gli esordi andersiani al di fuori di questa “cornice”. Infatti, è evidente nel giovane Anders innanzitutto il segno lasciato dall’impostazione fenomenologica di Husserl – per quanto mediata in maniera originale e criticata fin da subito (Hildebrandt 1992, p. 5; Colombo 2020, pp. 29-42) nelle sue premesse metodologiche; ma ancora più evidente è l’influenza esercitata da Heidegger – in particolare l’influsso avuto sul giovane Anders dalla categoria heideggeriana di “fatticità”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Per un quadro generale ed introduttivo della filosofia andersiana, vedi Liessmann 2019.

<sup>2</sup> Infatti: “*contro* Husserl egli [Anders] sottolineava, *con* Heidegger, il significato della

– e, soprattutto, il ruolo del nascente dibattito sull’antropologia filosofica tedesca – quindi il già evocato Scheler, ma anche Helmuth Plessner con il quale Anders ebbe un importante scambio epistolare all’epoca (Anders 2022, pp. 187-211) – in cui il filosofo cercò poi di andare a collocarsi, elaborando il proprio contributo originale.

Tuttavia, se non si considera la tesi di laurea – che, effettivamente, non venne mai pubblicata dall’autore – il vero esordio filosofico del giovane Anders riguarda un ambito di ricerca ben preciso e apparentemente distante da quanto detto finora: la riflessione musicologica. Infatti, i primi scritti andersiani di filosofia della musica risalgono già al 1924 e si occupano, rispettivamente, della figura del pianista e compositore Ferruccio Busoni, ma anche di Schönberg e di “atonalità” (Anders 2017, pp. 207-210). Tuttavia, il più importante contributo andersiano alla filosofia della musica – almeno in quegli anni – riguarda un articolo pubblicato nel 1927, in cui viene discussa la possibilità di una “fenomenologia dell’ascolto” (Stern 1927; Anders 2017, pp. 211-225) elaborata a partire dall’esperienza della musica impressionista. Da questo punto di vista, possiamo considerare *Zur Phänomenologie des Zubörens* come una sorta di “manifesto programmatico” che, seppure indirettamente, anticipa i successivi sviluppi della riflessione andersiana sulla musica (Matassi 2002, p. 91).

È importante notare già da subito che – come recita il sottotitolo – l’analisi che Anders svolge relativamente all’esperienza acustica risulta molto ben precisamente situata ed elaborata “*am Hören impressionistischer Musik*” in particolare. Non si tratterebbe, dunque, della “percezione acustica” in generale, quanto piuttosto dell’esperienza dell’ascolto musicale in una “situazione” ben determinata: appunto, l’ascolto di un brano musicale “impressionista”. Infatti, scrive Anders:

Si ascolti una qualunque opera di Debussy – che si tratti della breve battuta della Ouverture di *Pelléas et Mélisande*, o una degli *Études* o una terza qualunque. Stimatori, nemici e ricercatori concordano sul fatto che questa musica consista in qualcosa di non attivo in se stesso, ma che tutt’al più *prepara* e condiziona le azioni (è lo stesso se si ha in mente il suo tempo spesso quasi stazionario, il suo senso di armonia, o qualcosa d’altro in particolare). Ed è proprio in ragione di tale “situazionalità” (*Zuständlichkeit*) che le si attribuisce il nome di “impressionismo”. (Stern 1927, p. 188)

Anders chiarisce metodologicamente il fatto che “ogni musica debba essere ascoltata in modo diverso” e che “l’ascolto delle musiche più di-

situazione fattuale (*faktische Situation*) e si allontanava quindi dalla fenomenologia della coscienza trascendentale, volgendo ad una particolare forma fenomenologica di antropologia filosofica” (Vosicky 2007, p. 899) – dove non è ulteriormente specificato, come in questo caso, la traduzione è mia.

verse significhi ogni volta qualcosa di completamente differente” (Stern 1927, p. 187). Questo perché, sostiene Anders, l’accesso all’ascolto di un brano musicale non può che darsi all’interno della sua “situazionalità” (*Zuständlichkeit*): in questo, che Anders chiama “principio fenomenologico”, sta il portato della filosofia di Husserl, la quale ha rivitalizzato il “concetto di ascolto” riportandone alla luce il carattere concreto e “storicamente situato” – andando, in qualche modo, oltre l’intento dello stesso Husserl, che Anders sostiene avesse concepito tale metodo “senza alcun interesse storico” (Stern 1927, p. 187).

Tale categoria della “situazione” concreta rappresenta infatti il “perno centrale” dell’intera proposta filosofica del giovane Anders<sup>3</sup> e riassume, in questo senso, il suo rapporto ambiguo con la fenomenologia *tout court* – per antonomasia, con l’impostazione husserliana. Influenzato dall’uso che Heidegger fa della nozione di “fatticità”, Anders muove una critica all’“astrattezza”<sup>4</sup> delle categorie di Husserl mediante l’elaborazione del concetto di “situazionalità” concreta – ovvero, l’idea che alla base della corretta comprensione di ogni “esperienza percettiva” stia la sua corretta collocazione nel caso specifico di una circostanza ben situata. Questa idea andersiana troverà poi la sua applicazione effettiva in ambito musicologico – come risulta evidente già dalla lettura del saggio del 1927; in tale prospettiva, è utile fare riferimento al successivo studio di Anders sulle “situazioni musicali”.

Infatti, le *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen* – datate 1930-1931 – rappresentano forse il tentativo più organico e completo, in Anders, di organizzare una sua originale proposta musicologica. Il manoscritto in questione – rimasto a lungo inedito<sup>5</sup> – riflette sull’ascolto musicale a partire da quella stessa nozione di “situazionalità” che, nell’articolo del 1927, Anders già aveva utilizzato relativamente all’ascolto della musica impressionista. In queste ricerche filosofiche, il debito con la filosofia heideggeriana diventa piuttosto evidente, già all’inizio della trattazione – ad esempio, Anders fa esplicito riferimento ad una “esistenza musicale” (*musikalische Existenz*) nel §2 della prima sezione delle *Philosophische Untersuchungen*, ovvero quello esplicitamente dedicato ad una “rappresentazione fedele dell’esistenza attraverso la situazione” (Anders 2017, p. 35). Leggiamo infatti, nel suddetto paragrafo, che:

<sup>3</sup> Non solo nella tesi di laurea, ma anche al cap. VII (*Satz und Situation*) del suo libro sulla categoria di “avere” (Stern 1928, 153-18) – anche da questa lettura, il debito andersiano con la “fatticità” heideggeriana risulta evidente.

<sup>4</sup> La stessa critica che poi muoverà anche ad Heidegger, dopo la loro rottura, in Anders 1946.

<sup>5</sup> A lungo ritenuto perduto, il manoscritto delle ricerche è stato recentemente pubblicato (Anders 2017, pp. 13-140); vedi anche il riassunto fatto da Anders stesso in un *report* del 1937 (ivi, pp. 152-161).

In quanto l'esistenza umana è determinata dalla musica, in quanto è un essere-nella-musica (*In-Musik-sein*), si chiama "esistenza musicale". Questa espressione non ha lo stesso significato dell'essere-musicale (*Musikalisch-sein*) [...] si rivolge piuttosto all'esistenza umana (*Existenz des Menschen*), nella misura in cui essa nel suo insieme è sotto il segno della musica, il cui mondo (*Welt*) è la musica. (Anders 2017, p. 35)

Anders prosegue poi esplicitando che l'"essere-nella-musica" (*In-Musik-sein*) dell'"esistenza musicale" fa riferimento alla nozione heideggeriana di "essere-nel-mondo"<sup>6</sup> (*In-der-Welt-sein*) e, in questo senso, ne costituisce un'applicazione situazionale concreta. Perciò, il problema dell'"accesso autentico" all'esperienza musicale che, nell'articolo del 1927, veniva "riconosciuto come sensato" (Stern 1927, p. 187), acquista qui il carattere di una vera e propria "pre-disposizione" dell'"esistenza musicale"; proprio come l'"esserci" (*Dasein*) può essere autenticamente – o meno autenticamente – "nel-mondo" (*In-der-Welt*), allo stesso modo può aprirsi alla situazione dell'"essere-nella-musica"; sostanzialmente, Anders rivela qui il debito innegabile che la categoria della "situazionalità" dell'esperienza musicale ha con l'analitica esistenziale di *Sein und Zeit*, mostrandosi come una sua determinazione concreta.

Non è un caso, inoltre, che l'ascoltatore acceda autenticamente all'ascolto dell'opera musicale proprio come l'uomo può accedere autenticamente al suo "essere-nel-mondo"; l'"apertura" umana – o, per meglio dire, del "*Dasein*" – all'"essere-nel-mondo" è una delle prerogative dell'antropologia heideggeriana che, com'è noto, in un corso del semestre invernale 1929-'30 gerarchizzava gli enti in questo modo tripartito: "la pietra è senza mondo (*weltlos*); l'animale è povero di mondo (*weltarm*); l'uomo fondatore di mondo (*weltbildend*)" (Heidegger 1928, p. 232). Parafrasando questo breve passo heideggeriano, si potrebbe dire che la pietra è senza musica, l'animale manca di musica e l'uomo è invece un "costruttore" di melodie.

Il problema antropologico è fortemente presente anche nel discorso musicologico di Anders, che aveva elaborato la sua personale "antropologia negativa" (Cernicchiaro 2014, pp. 67-85) dell'uomo definito "senza mondo" (Anders 1984, pp. 29-48) – o "*Welt-los*". I presupposti antropologici andersiani fanno da sfondo alle riflessioni musicologiche delle *Philosophische Untersuchungen* del '30. Infatti, in Anders, l'essere "senza mondo" dell'uomo è, a differenza di Heidegger, *pre-condizione* necessaria perché l'essere umano possa costruirsi da sé – quindi, artificialmente – quell'"ambiente" (*Um-Welt*) di cui è naturalmente privo. Per Anders,

<sup>6</sup> Chiaramente, il riferimento è ad Heidegger (1929, p. 73 e ss). Inoltre, vedi anche Ellensohn (2008, pp. 36-56 e pp. 64-69).

creare un “mondo” (*Welt*) è un atto assolutamente libero. Tale “libertà” è tuttavia prerogativa del solo essere umano – in questo, simile ad Heidegger – e ne costituisce quindi una devianza rispetto alla natura delle cose. Oppure, come scrive Anders stesso, la libertà dell’uomo è la sua “patologia” (Anders 1937, pp. 73-75).

Anders riassume queste sue tesi di “antropologia negativa” durante una conferenza del 1929 tenuta alla *Kantgesellschaften* di Francoforte, appunto sulla “estraneità dell’uomo al mondo”<sup>7</sup>; tale conferenza è assolutamente complementare alle ricerche sulle “situazioni musicali” del 1930, già da un punto di vista biografico: infatti, entrambi questi “sforzi” fanno parte del tentativo andersiano di ottenere l’abilitazione presso il celebre *Institut für Sozialforschung* di Francoforte – e, in particolare, per lavorare con Adorno nel campo musicologico. Tuttavia, è proprio per la severa stroncatura dello stesso Adorno che il progetto di musicologia andersiano venne bocciato (Latini 2008, pp. 139-153) – determinando, in questo modo, anche la fine della carriera universitaria andersiana che, da allora, non si è più risollezata: per le orecchie sensibili di Adorno, infatti, il lessico andersiano era “troppo heideggeriano” (Anders 2022, p. 64) oltre che poco impegnato nelle tematiche sociali – ovvero, poco ispirato in senso marxista. Anders, del resto, pur non perdonando mai Adorno per la stroncatura, ammise a sua volta di essere d’accordo con lui “al 100%” (Anders 2022, p. 71) sulla diagnosi del suo heideggerismo giovanile. Che la musicologia andersiana risenta, in questo senso, della filosofia heideggeriana di *Sein und Zeit* è, infatti, piuttosto innegabile (Matassi 2002, pp. 85-94) e probabilmente non è un caso che i soli scritti andersiani che si occupano di *Musiksoziologie* risalgono, appunto, al periodo esattamente a cavallo della stroncatura francofortese, nel 1931 (Anders 2017, pp. 177-203).

## 2. La “spazializzazione dell’ascolto” in Anders

Il caso studiato da Anders nel suo articolo del 1927, cioè quello della musica impressionista, è quindi paradigmatico dell’approccio andersiano alle “situazionalità” concrete, sviluppando a partire da questo una vera e propria “fenomenologia dell’ascolto” come esperienza acustica determinata. Il motivo fondamentale per cui Anders sceglie di occuparsi dell’ascolto “impressionista” per elaborare la sua teoria fenomenologica, infatti, è indicato dallo stesso filosofo: la musica impressionista risulta particolarmente adatta per gli scopi dello studio andersiano, in quanto –

<sup>7</sup> Il titolo della conferenza era appunto *Die Weltfremdheit des Menschen* – poi pubblicata parzialmente in francese nei volumi IV (1934-’35) e VI (1936-’37) di “Recherches Philosophiques” con il titolo di *Pathologie de la liberté*.

esattamente come era stato già anche per la pittura impressionista – rappresenta gli oggetti “non *in quanto* oggetti, ma nella loro *situazionalità*, che spesso fa sparire i confini” (Stern 1927, pp. 188-189). Proprio come nel caso di un dipinto impressionista, infatti, l’esperienza della musica impressionista mette in atto, per Anders, quella dialettica “vicino-lontano” che, ad esempio, Benjamin definirebbe l’“aura”<sup>8</sup> dell’opera d’arte.

Innanzitutto, si parla di quello che Anders chiama “puro-ascolto” (Stern 1927, p. 190) e non, ad esempio, di quel genere di musica che può essere davvero compresa solo se partecipata attraverso il corpo, come nel caso della marcia o della danza. Pertanto, si tratta di un ascoltare che è una forma del “prestar attenzione” (*beachtend*). Anders, a questo punto, parla di “sfera acustica” per differenza rispetto al modo di visivo del *focus* – per esempio, la possibilità di “distogliere lo sguardo”<sup>9</sup> che è tipica dell’ambito visuale ma difficilmente traducibile in termini uditivi:

Diverso è il discorso per la sfera acustica. Già il fatto che l’acustico non sia localizzato nella misura in cui lo è l’ottico [...] comporta un modo del tutto diverso di relazionarsi ad esso. L’atto del vedere ha fin dal principio di volta in volta un solo campo a disposizione, e già come tale va incontro a quella tendenza all’isolamento tipica del prestare attenzione. (Anders 1927, p. 190)

In un ambiente molto rumoroso, ad esempio, è possibile ascoltare attentamente la musica per contrasto rispetto al rumore sottostante; ovvero, è possibile soltanto perché si concepisce la musica, scrive Anders, come un’“unità espressiva” a sé stante – quello che, in termini ottici, si definirebbe un unico “campo visivo” isolato. Il paradosso suggerito da Anders sembra avere a che fare molto di più con una questione spaziale che musicale – o, per meglio dire, sembrerebbe interpretare la musica in una sorta di spazializzazione della “sfera acustica” musicale: fondamentalmente, risulta impossibile all’orecchio dell’ascoltatore orientarsi all’interno di una “situazione musicale” senza avere, in questo spazio acustico, alcun tipo di punto di riferimento a cui aggrapparsi; viceversa, non sembra possibile isolare un punto di riferimento all’interno di un “paesaggio acustico” che già di per sé è isolato nella sua percettività – non si può, pertanto, prestare attenzione al dettaglio distogliendosi dalla cornice e, tuttavia, non è possibile vedere il quadro nel suo insieme, senza prestare attenzione al dettaglio.

<sup>8</sup> Pinotti indica come “definizione indiretta del concetto” di “aura” quella che Benjamin dà in un celebre passo della *Piccola storia della fotografia*: “Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l’apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina” (Pinotti 2018, pp. 11-14).

<sup>9</sup> “In linea di principio alcuni campi si trovano sempre *esclusi* da una possibile visibilità quando un altro campo viene *guardato*” (Anders 1927, p. 190).

Anders arricchisce di determinazioni questo paradosso, già abbastanza intricato, presentando altre due coppie di polarità: l’ascolto “verticale-orizzontale” e l’ascolto “attivo-passivo”. Nel primo caso diventa ancora più manifesta quella spazializzazione della “sfera acustica” che abbiamo detto, dal momento che ad un ascolto verticale e, per così dire, “intensivo” si contrappone la possibilità di un ascolto “estensivo” e orizzontale, capace di “guardarsi attorno” proprio come uno spettatore che è in grado, con lo sguardo, di ruotare la visuale a trecentosessanta gradi nella stanza. Anders riconosce che l’alternativa tra orizzontale e verticale “non è esaustiva” (Anders 1927, p. 190) e cerca di trovare un compromesso tra la possibilità di un ascolto attentamente attivo e quella che, nella musica romantica, è rappresentata dall’“affogare inconsapevolmente” nella musica – anche in questo caso, Anders arriva a domandarsi quanto effettivamente l’ascolto attivo sia “adeguato” (Anders 1927, p. 191) o meno nei termini del paradosso suddetto. In ultima battuta, Anders sembrerebbe arrivare anche a distinguere tra una “percezione” astratta ed una concreta “appercezione”; la prima capace d’isolare il dettaglio, concentrandosi sul *focus*, la seconda atta invece a “spaziare” attorno a sé, cogliendo l’armonia generale ma non il singolo fraseggio (Anders 1927, pp. 195-196).

La soluzione proposta da Anders a questo paradosso è l’elaborazione di quella che lui chiama “attenzione situazionale” (Anders 1927, p. 198). Per spiegare cosa intende dire, Anders fa riferimento ancora una volta ad una situazione precisamente collocata nello spazio, cioè in una “stanza”; questa volta, l’esempio è di carattere olfattivo, e non visuale – sebbene Anders sembrerebbe trattare i due sensi in maniera piuttosto analoga:

Se sono in una stanza in cui c’è un forte odore di qualcosa, in quale senso posso orientarmi in modo attenzionale a questo odore? Che cosa resta delle possibilità attenzionali, a parte la cosiddetta attenzione privativa, ossia la privazione di *altre* intenzioni (per esempio chiudendo gli occhi). Resta qualcosa che è addirittura l’opposto di quella tendenza (spesso denominata *mirare*): un *atto di apertura* che rende possibile in modo pieno la passività. (Anders 1927, p. 197)

Risulta evidente, a questo punto, che la questione dell’ascolto per Anders è, sostanzialmente, un problema di orientamento nello spazio – o, effettivamente, di “spazializzazione” dell’ascolto: per Anders, infatti, l’“attenzione situazionale” rappresenta la capacità di orientare lo “sguardo musicale” in maniera concreta, “distogliendo” l’attenzione dai singoli istanti ma senza perdere la bussola della intera partitura. Inoltre, questo è possibile perché – esattamente come poi risulterà confermato nelle ricerche sulle “situazioni musicali” del 1930-1931 – l’“attenzione situazionale” è caratterizzata nella sua essenziale funzione di “apertura” rispetto a quello che Anders chiama “essere-con” (*Mit-sein*) la musica

(Anders 1927, p. 198) – ritorna, è evidente, l'ascendenza heideggeriana e l'“accesso autentico” all'“essere-nella-musica” (Schläbitz 2022) che ritroveremo poi nelle *Philosophische Untersuchungen*.

Inoltre, è importante notare che Anders tornerà ancora sulla questione aperta nell'articolo del 1927, alla quale effettivamente dà una soluzione in termini teoretici ma non pragmaticamente; detto altrimenti, non è chiaro in che modo poi effettivamente sia possibile superare questo paradosso tra il dettaglio e l'opera complessiva nella pratica dell'ascolto musicale. In un suo *paper* del 1949, Anders suggerisce una possibile applicazione concreta dell'“attenzione situazionale”, nel caso di quello che definisce lo “stereoscopio acustico”. Anders – in uno dei suoi pochi articoli in inglese – scrive:

Facing a painting, we have the freedom of looking first to the right, then to the left corner; faced with a musical composition, we are carried by the stream inherent in the music itself, we do not move ourselves within the musical “object”, but we are being moved, led along by it. *While the optical stereoscope deprives us of the freedom of sensomotoric movement, we cannot be deprived of such a freedom by an acoustical gadget, since we lack this freedom anyhow.* (Anders-Stern 1949, p. 243)

Il vantaggio dello “stereoscopio acustico” rispetto ad uno tradizionale – cioè uno “visuale” – deriverebbe dal fatto che l'ascoltatore avrebbe la stessa libertà di movimento che ha uno utilizzatore dello stereoscopio tradizionale – quindi, potrebbe muoversi liberamente nella “sfera acustica” così effettivamente “spazializzata” e ascoltare tridimensionalmente – senza, tuttavia, avere a che fare con un “surrogato” (*Ersatz*) dell'opera d'arte in questione. Scrive Anders:

Whatever the reason, while listening “through” the acoustical stereoscope, we are confronted by the “real thing”, by the real Tristan music or the real Bruckner symphony. Not providing us with an “Ersatz”, our acoustic arrangement has a far higher art value, than the optical device. While no sincere student of History of Art would make use of a stereoscope to familiarize himself with, let me say, the interior of Gothic churches, the student of music, accustomed to records and radio anyhow, will make use of the “acoustical stereoscope” without having the feeling of just fooling around with an amusing plaything. (Anders-Stern 1949, p. 243)

### 3. Adorno e il problema della “regressione dell'ascolto”

Un possibile contraltare alla “fenomenologia dell'ascolto” andersiana è sicuramente Adorno (Zöllner-Dressler 2022) e la sua teoria

musicologica della “regressione dell’ascolto” (*Regression des Horens*), contenuta nel saggio sul “feticismo musicale” (Adorno 1938, p. 139) pubblicato sulla rivista dell’Istituto di Francoforte nel 1938 – quindi risalente proprio all’inizio del periodo dell’emigrazione statunitense del filosofo (Petazzi 1979, pp. 193-207). Lo scritto in questione può essere considerato un saggio assolutamente rappresentativo dell’approccio sociologico dell’Istituto *tout court*, tanto dal punto di vista metodologico, quanto nell’approccio “critico-sociale” tipico della cosiddetta “scuola di Francoforte”. Inoltre, la problematica affrontata da Adorno è anche perfettamente rappresentativa del suo interesse musicologico, inserendosi in un percorso che, già con *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (1932) aveva visto un importante punto di svolta: se infatti, in questo saggio, il filosofo metteva a tema una “sociologia dell’oggetto” musicale (Petazzi 1979, pp. 132-137) usando un lessico fortemente hegeliano, nel saggio sul “feticismo musicale”, invece, Adorno formula una “sociologia della funzione” (Petazzi 1979, p. 203) d’ispirazione indubitabilmente marxiana. Infatti, nell’indagine adorniana, quanto detto da Marx relativamente all’“arcano della merce” in *Das Kapital* – ovvero che il lavoratore scambia il prodotto del suo lavoro per una realtà oggettiva e naturale, davanti alla quale sottomettersi – è perfettamente applicabile anche al fenomeno musicale, dal punto di vista sia della produzione, sia del consumo. In questo senso, il passo che segue è piuttosto emblematico:

A ben guardare, il consumatore idolatra il denaro che spende per un biglietto del concerto di Toscanini. In tal modo egli ha letteralmente “creato” il successo, che reifica ed accetta come un criterio oggettivo, senza più riconoscersi in esso: ma questo successo egli non l’ha “creato” per il fatto che il concerto gli è piaciuto, bensì perché ha comprato il biglietto [...]. Lo specifico carattere feticistico della musica si istituisce proprio in questo *quid pro quo*: gli affetti, che si riferiscono al valore di scambio, producono l’apparenza dell’immediatezza, e contemporaneamente la mancanza di rapporti del soggetto verso l’oggetto smentisce quell’apparenza. (Adorno 1938, pp. 129-130)

È all’interno della cornice di questa diagnosi sociologica – in realtà, non del tutto inedita nel discorso musicologico adorniano<sup>10</sup> – che va inserito il problema della “regressione dell’ascolto”. Da questo punto di vista, più che una conseguenza del carattere feticistico della musica come merce, un tale fenomeno regressivo dell’ascoltatore può essere considerato un “complemento” alla reificazione dell’esperienza musicale: non più

<sup>10</sup> Già nel saggio del ’32, infatti, Adorno anticipa che il ruolo sociale della musica è assimilato oggi oggettivamente a quello di una “merce” tra le altre (Adorno 1932, p. 103).

dal lato *oggettivo*-produttivo, quanto *soggettivo*-funzionale; cioè, della ricaduta psicologica – per meglio dire, psicopatologica – sull’ascoltatore, in forma di *feedback*.

Nelle parole dello stesso Adorno, il fenomeno della regressione nell’ascoltatore non è da fare coincidere con un ritorno allo stadio infantile; tutt’altro, da questo punto di vista il bambino è ancora un ascoltatore “*non-corrotto*” capace di attenzione; si tratta piuttosto di un “rimbecillimento” perfettamente adulto<sup>11</sup>, come una sorta di “analfabetismo”<sup>12</sup> musicale di ritorno. Adorno distingue in questo modo le due cose, tenendo ben distinto il piano “infantile” da quello “infantilistico”:

Al polo opposto del feticismo della musica si compie una regressione dell’ascolto. Non si tratta di una ricaduta del singolo ascoltatore in una fase preminente del suo sviluppo [...]. Non sono infantili, come si potrebbe supporre stabilendo un nesso tra un nuovo tipo di ascolto e l’ingresso nel mondo della musica di nuovi strati sociali un tempo estranei. Bensì infantilistici: la loro primitività non è quella dell’individuo non sviluppato, ma quella dell’individuo respinto e bloccato coattivamente in uno stadio anteriore. (Adorno 1938, p. 139)

“Regressiva” conclude Adorno, è “la funzione dell’attuale musica di massa nell’economia psicologica delle sue vittime” (Adorno 1938, p. 139). Rispetto al saggio andersiano del 1927 non solo risulta evidente, in questo senso, un approccio metodologico del tutto differente rispetto alla lettura fenomenologica ed esistenziale di Anders – e appare chiaro, perché Adorno decise di bocciare come “troppo heideggeriana” la proposta musicologica andersiana, a partire da quest’inclinazione di critica sociologica; ma anche, da questo punto di vista, subentra un tema che effettivamente sembra centrale in Adorno: la questione del rapporto tra massa ed *élites* – ovvero, la cosiddetta “questione di classe” di marxiana memoria.

Adorno spesso è stato definito dagli interpreti come l’ultima figura di una “coscienza infelice” borghese – stigmatizzando una certa verbosità hegeliana del filosofo – che, giunta alla fine della sua *via crucis*, coglie nostalgicamente il senso di questo crepuscolo nella “critica del presente” decaduto e massificato, nel nome di un’unità aurea e “mitica” andata perduta – ed è, effettivamente, quello che appare anche alla lettura dal saggio del 1938, dove si traccia una vera e propria “filosofia della storia della musica” (Arbo 1990, pp. 135-138) come decadenza della stessa,

<sup>11</sup> Ad es., vedi anche il fenomeno dei cosiddetti “*jitterbug*” (Adorno 1938, pp. 146-147).

<sup>12</sup> Questo tipo di “analfabetismo emotivo” è presente anche in Anders come diagnosi (Mattucci 2018, p. 183 e ss.).

individuando nel *Die Zauberflöte* di Mozart l’apice ed insieme il “punto di rottura” di quest’unione, ormai perduta:

Sino alla fine della preistoria, l’equilibrio musicale tra stimolo parziale e totalità, tra espressione e sintesi, tra superficie e profondità, resta instabile come i momenti di equilibrio tra domanda e offerta nell’economia borghese. Lo stesso *Flauto magico*, in cui l’utopia dell’emancipazione e il piacere del *couplet* musicale coincidono esattamente, è uno di tali momenti. Dopo quest’opera la musica seria e quella leggera non si sono più lasciate stringere insieme. (Adorno 1938, p. 121)

Adorno considera “tutta la storia della musica a partire da Mozart” una “fuga dal banale” e il “negativo fotografico” (Adorno 1938, p. 124) della cosiddetta “musica leggera”: ovvero, della musica massificata, il *jazz* commerciale e quell’“impero dei feticci” (Adorno 1938, p. 126) che è la “*popular music*”<sup>13</sup> in generale – in contrapposizione dialettica a quello che Adorno chiama la “musica seria” (Adorno 1938, p. 119). In questo senso, inserendosi nel contesto di questa progressività storica – che raggiunge il suo apice, fondamentalmente, con il melodramma e l’ascesa della borghesia tra il XVIII e il XIX secolo – anche la “regressione dell’ascolto” criticata da Adorno acquista un significato fondamentalmente di classe – per non dire, effettivamente, classista: in sintesi, nella misura in cui l’ascoltatore regredito è un prodotto del moderno “feticismo musicale” e, in questo senso, nella misura in cui anche tale feticismo è il prodotto storico di quel “divorzio” tra la musica “seria” e la musica “leggera” lamentato da Adorno – con conseguente trasformazione sia della prima, sia della seconda in “merce” di consumo, nel primo caso d’*élite* e nel secondo di massa – allora, è evidente che l’ascoltatore regredito si differenzia da un ascoltatore “progredito” solo per via del fatto che, a differenza di quest’ultimo, non ha accesso alla musica “non commerciale” precedente la “rottura” tra alto e basso; ovvero, è regredito in quanto *parvenu* – in quanto non è fortunatamente il possessore di una “coscienza infelice” della decadenza musicale borghese, ma di un’“incoscienza felice” della “*pop music*” mercificata ed alienata. In questo, la distanza tra la questione dell’“accesso autentico” in Anders è decisamente impostata su tutt’altro binario: dal momento che, per Anders, l’“esistenza musicale” non è una questione di classe, ma di “apertura” della sensibilità del singolo ad “essere-nella-musica” come in un “*Mit-sein*” condiviso – esattamente all’opposto di quella frattura tra “alto” e “basso” che è la premessa alla base della critica socio-musicale adorniana.

<sup>13</sup> Ad es., Adorno 1941. Inoltre, per una critica dell’approccio adorniano alla *pop music*, finalizzata però a valorizzarne la valenza sociologica e senza liquidare frettolosamente Adorno come *snob*, vedi Middleton (1990, pp. 34-63).

Tuttavia, la prospettiva adorniana coglie nel segno nel momento in cui vuole “storicizzare” il fenomeno dell’ascolto musicale; viceversa, se è vero che in Anders l’“accesso” all’ascolto musicale è maggiormente democratico – nella misura in cui ogni essere umano è *Dasein* partecipe di questo suo *Mit-sein* – e, pertanto, maggiormente inclusivo, non è tuttavia secondario il fatto che la concretezza della “situazionalità musicale” in Anders vada comunque inserita in un contesto storicizzato. Che la musica sia anche un luogo storico d’interessi di classe – oltre che, ovviamente, un fenomeno storico nella sua “percezione” *tout court* – non è in contraddizione con la diagnosi adorniana di un ascolto regredito che, anzi, in qualche modo ne rappresenta un’applicazione concreta. Ciò nonostante, se da un punto di vista strettamente diagnostico le due analisi non risultano in contraddizione – persino, in questo senso, possono andare ad integrarsi fecondamente – quello che risulta non assimilabile da un punto di vista adorniano è, probabilmente, l’esistenzialismo di fondo della questione musicologica in Anders – viceversa, per Anders, la radicale contrapposizione tra musica “leggera” e musica sedicente “seria” in Adorno, che si presta ambigualmente ad alimentare un “nostalgico” pregiudizio classista.

#### 4. Anders-Adorno. Pro o contro la *pop music*?

È probabile che Anders, se fosse stato interrogato da Adorno sulla questione di una divisione netta tra “musica seria” e “musica leggera” sedicente tale, avrebbe risposto che la questione risulta, in qualche modo, ormai “antiquata” (*Antiquiertheit*) – intendendo dire con questo qualcosa di molto diverso dall’approccio dialettico adorniano, che auspicherebbe un “superamento” (*Aufhebung*) delle due polarità suddette e, invece, è costretto nel limbo di un “negativo insuperabile” – ovvero:

L’unità delle due sfere della musica è perciò quella di una contraddizione insoluta. Il loro rapporto non va dunque inteso nel senso che la musica inferiore costituisca sorta di propedeutica popolare per quella superiore, o che quest’ultima possa riacquistare dalla prima la forza collettiva ormai perduta. (Adorno 1938, pp. 124-125)

Assai lontano dall’eventualità di una “sintesi” riconciliatrice (Arbo 1990, pp. 126-135), Adorno sostiene che in ognuna delle due sfere si può scorgere “una totalità che si muove esclusivamente entro la contraddizione” (Adorno 1938, p. 125) Nella musica cosiddetta “seria” esattamente come nella “*pop music*” sono le logiche della reificazione del prodotto e dell’atomizzazione del consumo a dettare legge – diremo quasi “così in

cielo come in terra”. Non è un caso se – com’è noto – Adorno è considerato uno dei più radicali detrattori della “*jazz music*” in quanto fenomeno “pop” e quindi commerciale; ciò nonostante, la trasformazione del jazz che, oggi, nel *mainstream* contemporaneo è divenuto un genere musicale elitario nella sua percezione, sembra dare ragione ad Adorno *contro* Adorno stesso – contro il suo giudizio sul jazz, ma a favore della sua diagnosi di “separazione” forzata tra le due sfere, ricondotte infine ad una “indifferenza” comune.

L’analisi musicologica andersiana, d’altra parte, compie forse un passo in avanti rispetto a quella che potremmo definire una critica della “*jazz music*” a partire dalla sua “situazione musicale” concreta. Nei suoi diari newyorchesi, Anders ricorda una sua visita ad Harlem: già nel 1949, infatti, il filosofo annotava per sé che nel quartiere popolare newyorchese non si ballava più la musica “*del tamburo esotico, bensì quella del lavoro della macchina*” (Anders 1986, p. 120). Nel 1956, nel saggio sulla “vergogna prometeica” raccolto nel primo volume di *Die Antiquiertheit des Menschen*, ancora Anders trovava utile fare una vera e propria “fenomenologia del jazz” interpretando quest’ultimo in una chiave nuova, quella dell’“obsolescenza” dell’essere umano – scrive Anders:

La musica jazz, che si usa ancor oggi liquidare definendola “negroide”, non deve la sua esistenza solo (ammesso che in qualche modo lo debba) al “ricordo ancestrale del deserto e del tamburo della foresta vergine”; è invece (o almeno è anche) “musica della macchina”, quella musica cioè che mette in moto balli adeguati all’uomo della rivoluzione industriale. (Anders 1956, p. 83)

Il jazz diventa quindi, nell’interpretazione di Anders, la colonna sonora del “culto industriale di Dioniso” (Anders 1956, p. 83), ovvero una sorta di “basso continuo” rituale della contemporaneità. Molto più che Adorno, Anders fa riferimento ad una vera e propria “metamorfosi” dell’ascoltatore: quest’ultimo non tanto regredisce, quanto piuttosto subisce un “*processo di trasformazione*” (Anders 1956, p. 84) che lo rende simile ad un ingranaggio: il componente parziale, sostituibile a piacere, del grande componimento “macchinico” sovrastante – scrive inoltre Anders che:

Il tentativo dei direttori di complessi jazz di eseguire questa musica a guisa di cosiddetta “musica seria”, cioè a guisa di musica da concerto che deve essere solo ascoltata, si basa su un equivoco; equivoco che deriva dal desiderio di procurare a questa musica la rispettabilità sociale di “valore culturale” riconosciuto. Tale pretesa è errata non perché questa musica è “troppo leggera”, perché è soltanto *popular music*; al contrario invece, perché è terribilmente seria, troppo seria per una sala da concerto. Con ciò intendo dire che la sua azione sull’uomo è senza confronto più profonda e violenta, che essa ne modifica l’“ethos” (nel senso musico-morale dei greci). (Anders 1956, pp. 86-87)

In queste righe – che sembrano una risposta indiretta ad Adorno – per Anders il punto non è tanto la “serietà” della *popular music*; anzi, Anders chiosa polemicamente che la problematicità del jazz come “culto” non deriverebbe dal suo essere “troppo leggero” quanto, in senso opposto, da una sua estrema serietà, tanto da essere considerabile l’“*ethos*” della nostra epoca industrializzata. “Non c’è nulla di meno serio dell’effetto della musica seria” intesa come la intende Adorno, “niente invece di più serio” e pertanto “niente di più distruttivo dell’effetto di questa musica, di cui ci si sbriga così spesso dicendo che non è seria” (Anders 1956, p. 87). Il carattere “livellatore” ed omologante della musica nell’epoca dell’“obsolescenza” dell’essere umano, dunque, è il vero punto in questione per Anders, che sembra denunciare piuttosto l’elemento di “inautenticità” della musica contemporanea, e non tanto la sua frammentazione in una musica “seria” ed una musica “leggera”. L’ascoltatore, in questo senso, non è tanto regredito – come sosteneva Adorno – quanto sostanzialmente “superfluo” rispetto alla sua “esistenza musicale”. Dunque, non è tanto nel suo essere “popolare” che la musica contemporanea mostra una criticità, quanto piuttosto nel fatto che sia venuto meno l’elemento della “partecipazione” – quello che Anders definiva la possibilità di un’“accesso autentico” – all’ascolto musicale: chi non si lascia andare al “culto della macchina” viene comunque travolto dalla sua onda, in quello che Anders chiama “*voyeurismo* della meccanizzazione” (Anders 1956, p. 87) – la vera cifra dell’ascoltatore contemporaneo, costretto oggi a vivere anche la propria “esistenza musicale” in una sorta di nuovo comandamento dell’esperienza sin-estetica: “guardare, ma non toccare!”.

## Bibliografia

Adorno, Th. W.

1932 *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, in “Zeitschrift für Sozialforschung”, I, n. 1-2, pp. 103-124 e n. 3, pp. 356-378.

1938 *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in “Zeitschrift für Sozialforschung”, vol. VII, n. 3, pp. 321-355; tr. it. *Il carattere di feticcio in musica e la regressione dell’ascolto*, in E. Donaggio (a cura di), *La scuola di Francoforte. La storia e i testi*, Einaudi, Torino 2005, pp. 118-156.

1941 *On Popular Music*, in “Studies in Philosophy and Social Sciences”, n. 9, pp. 17-48.

Anders, G.

1937 *Pathologie de la liberté. Essai sur le non-identification*, Bovin & Cie, Paris; tr. it. *Patologia della libertà. Saggio sulla non-identificazione*, Orthotes, Napoli-Salerno 2015.

- 1946 *Nihilismus und Existenz*, in "Neue Rundschau", n. 10, pp. 46-72; tr. it. *Nichilismo ed esistenza*, in "MicroMega", n. 2, 1988, pp. 185-209.
- 1956 *Die Antiquiertheit des Menschen. I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, C.H. Beck, München; tr. it. *L'uomo è antiquato. I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- 1984 *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*, C.H. Beck, München; tr. it. *Uomo senza mondo. Scritti sull'arte e la letteratura*, Spazio Libri Editore, Ferrara 1991.
- 1986 *Lieben gestern. Notizen zur Geschichte des Fühlens*, C.H. Beck, München; tr. it. *Amare, ieri. Appunti sulla storia della sensibilità*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- 2017 *Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente*, C.H. Beck, München.
- 2018 *Die Weltfremdheit des Menschen. Schriften zur philosophischen Anthropologie*, C.H. Beck, München.
- 2022 *Gut, dass wir einmal die hot potatoes ausgraben: Briefwechsel mit Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Max Horkheimer, Herbert Marcuse und Helmuth Plessner*, C.H. Beck, München.
- 2023 *Opinioni di un eretico*, Mimesis, Milano-Udine.

Anders-Stern, G.

- 1949 *The acoustic steroscope*, in "Philosophy and Phenomenological Research", vol. 10, n. 2, pp. 238-243.

Arbo, A.

- 1991 *Dialettica della musica. Saggio su Adorno*, Guerini e Associati, Milano.

Cernicchiaro, A.

- 2014 *Günther Anders. La cassandra della filosofia*, Petit Plaisance, Pistoia.

Colombo, D.

- 2020 *La "fame" divora la fenomenologia*, in M. Latini e A. Meccariello (a cura di), *L'uomo e la sua fine. Saggi su Günther Anders*, Asterios, Trieste, pp. 29-42.

Ellensohn, R.

- 2008 *Der andere Anders. Gunther Anders als Musikphilosoph*, Peter Lang, Frankfurt a.M.

Heidegger, M.

- 1928 *Gesamtausgabe, XXIX-XXX: Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Klostermann, Frankfurt a.M.; tr. it. *I concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, il Melangolo, Genova 1999.
- 1929 *Sein und Zeit*, Nyemeyer, Halle; tr. it. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2018.

Hildebrandt, H.,

1992 *Günther Anders und die philosophische Tradition*, in H.L. Arnold (a cura di), *Günther Anders. Text+Kritik*, n. 115, Edition Text+Kritik, München.

Latini, M.

2008 *Dialettica negativa e antropologia negativa. Adorno-Anders*, in M. Falla (a cura di), *La dialettica negativa di Adorno*, Manifestolibri, Roma, pp. 139-153.

Liessmann, K.P.

2019 *Günther Anders. Philosophieren im Zeitalter der technologischen Revolutionen*. C.H. Beck, München.

Matassi, E.

2002 *Linguaggio, musica e tecnica in Günther Anders*, in "MicroMega", n. 5, pp. 85-124.

Mattucci, N.

2018 *Tecnocrazia e analfabetismo emotivo. Sul pensiero di Günther Anders*, Mimesis, Milano-Udine.

Middleton, R.

1990 *Studying popular music*, Open University Press, Buckingham.

Petazzi, C.

1979 *Th. Wiesengrund Adorno. Linee di origine e di sviluppo del pensiero (1903-1949)*, La Nuova Italia, Firenze.

Pinotti, A.

2018 *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino.

Schläbitz, N.

2022 *Zur Menschwerdung. Musikalische Situationen bei Günther Anders*, in C. Khittl (a cura di), „In-Musik-Sein“ – die musikalische Situation nach Günther Anders. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Absicht, Waxmann, Münster, pp. 277-306.

Stern, G.

1927 *Zur Phänomenologie des Zubörens. Erläutert am Hören impressionistischer Musik*, in "Zeitschrift für Musikwissenschaft", vol. X, pp. 610-619; tr. it. *Sulla fenomenologia dell'ascolto. Chiarita a partire dall'ascolto della musica impressionista*, in S. Vizzardelli (a cura di), *La regressione dell'ascolto. Forma e materia sonora nell'estetica musicale moderna*, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 175-199.

1928 *Über das Haben. Sieben Kapitel zur Ontologie der Erkenntnis*, Cohen, Bonn.

Vosicky, L.M.

2007 *Anders' Heidegger-Heidegger's Anders*, in H. R. Sepp e I. Copoeru (a cura di), *Phenomenology 2005. Volume 4: Selected Essays from Northern Europe*, Zeta Books, Bucarest, pp. 895-922.

Zöllner-Dressler, S.

2022 *Freunde wurden sie nicht. Adornos Vortrag über die musikalische Situation (1928) als Gegenposition zur Habilitationsschrift von Anders?*, in C. Khittl (a cura di), *„In-Musik-Sein“ – die musikalische Situation nach Günther Anders. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Absicht*, Waxmann, Münster, pp. 139-156.

### Fenomenologia della “situazione musicale”.

#### Note sul “problema dell’ascolto” in Günther Anders e Theodor W. Adorno

Since his philosophical debut, Günther Anders – at the time known as Günther Stern – developed an original “phenomenology of listening” which criticized the Husserlian approach. In order to work in Frankfurt with Adorno, Anders elaborates a musicology of “situationality” as his research project. Unfortunately, Adorno will consider this perspective “too Heideggerian”, rejecting it. It is the moment that marks a philosophical crossroads: on the one hand the listening interpreted by Anders as a phenomenon situated in space, on the other hand Adorno’s sociological perspective, which criticizes the regressed listener and the “musical fetishism”. If Adorno is certainly one of the most famous detractors of “jazz music” as a commercial “pop” phenomenon, Anders’ diagnosis of “antiquated” (*Antiquiertheit*) listening leads this question in another direction: what meaning can contemporary music still have in the era of the “obsolescence” of human beings?

KEYWORDS: *Zuständlichkeit*; Günther Anders; Theodor W. Adorno; *In-Musik-sein*; Feticism

### Fenomenologia della “situazione musicale”.

#### Note sul “problema dell’ascolto” in Günther Anders e Theodor W. Adorno

Fin dal suo esordio filosofico, Günther Anders – al secolo ancora noto come Günther Stern – elabora un’originale “fenomenologia dell’ascolto” critica dell’impostazione husserliana. Desideroso di abilitarsi a Francoforte con Adorno, Anders delinea una musicologia della “situazionalità” e ne fa la propria proposta di ricerca. Sfortunatamente, Adorno considererà troppo “heideggeriana” una tale prospettiva, bocciandola. Questo evento segna un vero e proprio spartiacque filosofico: da una parte l’ascolto inteso da Anders come fenomeno “situato” nello spazio, dall’altra invece la prospettiva sociologica di Adorno, che critica l’ascoltatore medio, regredito a causa del feticismo musicale. Se Adorno, com’è noto, è uno dei maggiori detrattori della “jazz music” in quanto fenomeno “popular” e commerciale, per Anders sembrerebbe invece che l’ascoltatore “antiquato” collocherebbe la questione su un piano diverso: che senso ha l’ascolto della musica contemporanea nell’epoca della obsolescenza dell’essere umano?

PAROLE CHIAVE: *Zuständlichkeit*; Ascolto; Günther Anders; Theodor W. Adorno; *In-Musik-sein*; Feticismo