

Rivista di estetica

52 | 2013 :

aura

aura

Possibilità dell'aura tra arte e musica. Appunti su Benjamin e Adorno

LEONARDO V. DISTASO

p. 69-80

<https://doi.org/10.4000/estetica.1605>

Abstract

In Paris, metropolis of XIX century, Benjamin traces the new paradigm of modernity: the modern theatrical dimension corresponds to the artistic innovations and to the reproduction of aesthetical requests. *Entfremdung* and *Neutralisierung* are the main characters of the *Ästhetisierung* and they are one with the distraction as principle of reception and the conformism as principle of valuation. This is the context of the aura's decline. The Adorno's critical essay on the radio (1963) analyses the transformation of works of art in cultural gifts and, in particular, the loss of autonomy of the musical work of art in the radio listening. The Adorno's remarks recognize the historical character of aura and a new possibility that it can re-emerge in a new historical dimension of the music.

Testo integrale

1.

- ¹ Al tempo in cui Walter Benjamin scrisse il saggio sull'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (il 1936)¹, le condizioni storiche e materiali che avevano condotto alla nascita della massa come soggetto politico, del consumatore di merci e di beni culturali e della classe borghese come attore egemonico delle società capitalistiche, erano giunte a compimento e si avviavano a declinare in una posizione di regressione che avrebbe spinto tali soggetti sull'orlo di un abisso oltre il quale non si sarebbero più riconosciuti. Lo smascheramento di questa cattiva coscienza viene messo in luce nel saggio del 1936, sebbene Benjamin ne fosse già

consapevole, dal punto prospettico della sua costruzione storica del presente, nell'*exposé* del 1935 *Parigi, capitale del XIX secolo*². L'operazione proseguì in seguito con Adorno nella fase successiva alla catastrofe in cui si inabissò quella cattiva coscienza³.

² Benjamin scrive quando la trasformazione dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica è in una fase avanzata di sviluppo. La metropoli è il teatro della modernità nel cui spazio si intrecciano lo sviluppo dell'architettura industriale, in stazioni e gallerie dove la folla si accalca per inseguire un destino senza meta, e i *passages* in cui all'intensificazione della vita nervosa dell'individuo⁴, corrisponde una moltiplicazione delle sollecitazioni estetiche. Nella città dei *passages* l'incontro con gli oggetti e le merci avviene nell'illusorio sguardo panoramico: il panorama si rivela l'idillio funebre da declinare nel mondo in miniatura di immagini e suoni costituito dal *passage*⁵.

³ Nel paradigma dello sguardo panoramico Benjamin legge il film sonoro e il suo essere attraversato dai ritmi dell'operetta: «Parigi si conferma capitale del lusso e delle mode. Offenbach detta il ritmo alla vita parigina. L'operetta è l'utopia ironica di un dominio permanente del capitale»⁶. Il cittadino, distratto dalle merci, si identifica nel compiacimento della propria estraneazione. L'operetta esprime pienamente l'ottimistica sospensione nel vuoto di una coscienza che si ritrae di fronte alla realtà piuttosto che affrontarla consapevolmente: «L'operetta poté nascere perché la società stessa in cui nacque era una società da operetta»⁷. Il declino estetizzante dell'esperienza estetica è accompagnato dalla trasfigurazione feticistica della merce. Benjamin ne è stato consapevole e nella fascinazione di Baudelaire per Wagner denuncia la similitudine tra il grido dell'*art pour l'art* e il programma del *Gesamtkunstwerk*, nell'astrazione dall'esistenza sociale dell'uomo, ossia nella distrazione dell'esposizione universale, del grande magazzino o di Bayreuth.

2.

⁴ Il cinema tedesco di quegli anni, tra la *Neue Sachlichkeit* e la *Tonfilmoperette*, cade sotto la lente di Benjamin. Proprio la *Musikalische Komödie* diventa un genere di grande richiamo per le masse di spettatori dei primi anni Trenta, in continuità ideologica con l'operetta parigina. Essa diventa vero e proprio progetto di fondazione delle basi dell'intero cinema sonoro⁸, dando modo alla società da operetta della commedia musicale parigina di rispecchiarsi nel processo di riproducibilità tecnica portando con sé quegli elementi di estraneazione, sospensione e distrazione che la borghesia metropolitana è finalmente disponibile a esperire sul piano tecnologico. Nel rapporto tra immagine in movimento e sonorità musicale, il gioco della sincronizzazione riproduce l'esperienza della grande città, con le sue sollecitazioni e con i suoi rumori: le masse diventate pubblico si sintonizzano immediatamente con questa dimensione.

⁵ Un ulteriore elemento di riflessione ci è offerto da Siegfried Kracauer. Egli scrive: «Le masse erano fondamentalmente in favore dell'autoritarismo quando entrarono nel periodo stabilizzato [...]. Invece di infondere vita alle istituzioni repubblicane, le masse svuotarono di vita se stesse, neutralizzando i propri originali impulsi piuttosto che trasformarli. La decadenza del cinema tedesco non è che il riflesso di una diffusa paralisi interiore»⁹. L'ottimismo parigino è maturato in forma di cinica rassegnazione e la borghesia della *Neue Sachlichkeit* è giunta alla soglia del suo abisso, troppo distratta dall'illusione del progresso e spettatrice dell'autoritarismo dominio che la sovrasta: l'oggettività diviene disimpegno, la tecnica riduce sempre più le masse a soddisfare i propri bisogni nell'evasione, la stabilizzazione rovescia il pallido ottimismo per la tecnica nel dissolvimento dell'individuo nella massa fascista e nel conseguente godimento nel proprio annientamento.

⁶ Da questo orizzonte Benjamin trae uno dei caratteri del fascismo: le masse devono esprimersi e non difendere i loro diritti, devono conservare se stesse nella

loro stabilità, neutralizzandosi nel compiacimento della loro paralisi. Da qui l'estetizzazione della politica, con la conseguente violenza dell'apparato che esercita sulle masse la funzione di produzione di valori culturali e il godimento del proprio annientamento. Al declino dell'aura fa da controcanto la neutralizzazione delle masse; il disincanto del *flâneur* è prodotto dalla stabilizzazione dei conflitti e dei valori culturali sulla quale si fondano la distrazione come principio della ricezione e il conformismo come principio della valutazione. L'astratto si rovescia nel distratto e questo agisce per il mantenimento dello *status quo*: il *kleiner Mann* si disperde nella massa-pubblico dove può andare al cinema con la stessa illusione coltivata dai fedeli presenti ai riti di Bayreuth, ma senza alcuna speranza di rovesciarne le sorti, dato che la moltiplicazione delle sollecitazioni estetiche sono sottoposte al dominio fascista dell'estetizzazione che svuota ogni utopia di cambiamento dei rapporti di forza e chiude ogni spazio di libertà alla coscienza.

3.

- 7 L'elemento in declino dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica è il carattere unico e irripetibile, l'esistenza *hic et nunc* come costituzione di qualcosa di *autentico e originale*. L'autenticità è *ciò-che-dura-materialmente*, ciò che si mantiene nella tradizione «che ha trasmesso questo oggetto come oggetto uguale e identico»¹⁰. È, dunque, il carattere storico della tradizione che attualizza di volta in volta *l'origine* dandone testimonianza nel perdurare dell'opera. Ora invece il prodotto si moltiplica in una serie quantitativa di istanti caduchi e atti a una fruizione di massa: la tradizione che dovrebbe conservare l'origine della cosa viene così radicalmente sconvolta e liquidata. Ciò che Benjamin ha chiamato *la consistenza intrinseca dell'opera* ha a che fare con una modificazione dei modi della percezione determinata dal condizionamento sociale delle masse: l'attuale decadenza dell'aura non è che una modalità storica dell'esperienza estetica, la cui deriva sta scivolando verso la modalità estetica dell'esperienza storica. La consistenza intrinseca dell'opera si può leggere come la memoria di ciò che l'opera è stata all'interno di una tradizione ora sconvolta: memoria di un inattuale che si affaccia nella situazione storica del *venir meno* dell'aura, ovvero nell'estetizzare lo spazio politico.
- 8 L'adeguamento della realtà alle masse e delle masse alla realtà, riduce la distanza tra la massa e le opere con il *venir meno* della durata materiale. Così scrive Benjamin: «Rendere le cose, spazialmente e umanamente, "più vicine" è per le masse attuali un'esigenza vivissima [...]. Ogni giorno si fa valere in modo sempre più incontestabile l'esigenza di impossessarsi dell'oggetto, da una distanza il più possibile ravvicinata, nell'opera, o meglio, nella copia, nella riproduzione»¹¹. In ciò Benjamin vede un *accrescimento della sensibilità estetica*, data dalla progressiva vicinanza dell'oggetto esposto in un'immagine, e insieme la neutralizzazione dovuta alla moltiplicazione sensoriale degli eventi. La percezione sensoriale modificata dalla tecnica fa godere della propria autoestranazione nel momento stesso in cui si fa evento sociale: la riproducibilità tecnica dell'opera, come prodotto di massa, ha già sovvertito la funzione dell'arte rifondandola sulla prassi politica¹².
- 9 La funzione artistica declina verso il valore di esponibilità: l'esposizione sempre maggiore dell'opera nella sua riproducibilità tecnica trasforma il valore dell'opera colta in una percezione sovrastata in ogni singolo momento dal sopraggiungere dei successivi. Non solo l'opera d'arte è un oggetto sociale, ma anche la sua stessa ricezione è messa in moto da una socialità della sensibilità. Il cinema è il paradigma di questa situazione, e il cinema sonoro lo è doppiamente: si recita per un'apparecchiatura disseminando l'aura nelle molteplici declinazioni sensoriali. In tal modo la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con la propria percezione e il suo gusto estetico: la funzione dell'arte, nella sua massima esposizione, diventa quella di accompagnare la neutralizzazione

dell'esperienza estetica, trasformando qualitativamente la molteplicità delle appercezioni.

- 10 Se, dunque, per Kracauer la neutralizzazione comprimeva le coscienze nella paralisi interiore gettando i vuoti in un mare di fatti, in Benjamin la perdita coincide con un potenziamento non ancora pienamente realizzato: alla disseminazione dell'esperienza auratica risponde un accrescimento dell'esperienza mentale che neutralizza gli shock dell'esistenza metropolitana sul piano superiore della modificazione sostanziale dell'apparato percettivo. Il tema della *percezione distratta* della massa apre un varco alle risposte sollevate dalla caduta dell'autenticità e alla sottrazione dell'esperienza estetica nella tradizione, attraversando l'esposizione reiterata del riprodotto per cogliere il contenuto di verità della nuova funzione dell'opera. L'opera non può più essere tradizionalmente auratica non perché tale carattere viene definitivamente distrutto, ma perché nella sua riproducibilità tecnica esso viene anestetizzato nell'abitudine. L'appercezione assolve nuovi compiti anche nella distrazione e ciò «dimostra innanzitutto che per l'individuo in questione è diventata un'abitudine assolverli»¹³. Sta all'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica riuscire a mobilitare le masse indicando una direzione alle profonde modificazioni dell'appercezione venutesi a formare in questa epoca, e sarà compito ancora dell'estetica fornire a tali masse gli strumenti per una riattualizzazione dell'esperienza auratica che trapassi l'orizzonte della moltiplicazione neutralizzante della lontananza e della paralisi interiore che spinge verso un rassicurante conformismo dei momenti parziali dell'opera e della sua feticizzazione culinaria.

4.

- 11 Il saggio di Adorno dal titolo *Impiego musicale della radio* (1963) riprende alcuni temi dello scritto di Benjamin del 1936 sul piano musicale, in particolare proprio il tema del declino dell'aura. L'incipit adorniano parte dalla questione del materiale musicale: è da quando la radio si è diffusa in tutto il mondo (anni Venti) che si è cominciato a parlare della necessità di una musica propriamente radiofonica; una musica leggera e trasparente il cui materiale musicale rispondesse ai requisiti di una semplificazione offrendosi al godimento collettivo senza complicare l'ascolto diffuso: «La motivazione tecnologica si metteva a disposizione di quella ideologia sociale che si richiama al cliente (cioè alla massa degli ascoltatori e all'effetto sonoro che essi percepiscono) per renderla ancora flessibile alla volontà di dominio e al conformismo che questa sottende»¹⁴.
- 12 I riferimenti a quello che Adorno aveva definito nel 1938 il carattere regressivo dell'ascolto sono qui ancora evidenti. La radio ha il compito di distrarre gli ascoltatori pretendendo di conservare i beni culturali musicali e preservando la parvenza di godibilità implicita in una tale esperienza¹⁵. Tuttavia non può che proporre attimi di ascolto regressivo proprio quando pretende di conservare l'unità dell'apparenza che l'opera musicale ha da sempre cercato di costruire fuggendo dalla banalità: i suoi sono solo momenti isolati di fascino sensoriale, i soli comprensibili dalla totalità incrinata di una società che non può che subire dall'alto la contraddizione di essere esclusa dalla cultura nel momento stesso in cui le viene offerta a piene mani sotto forma di consumo. Il territorio musicale, denunciava Adorno, si è polarizzato in una feticizzazione in cui le opere si sono trasformate in beni culturali¹⁶.
- 13 Ma ora, dopo 25 anni, la tecnologia radiofonica e quella della riproduzione musicale hanno compiuto un passo ulteriore: da un lato hanno reso possibile un nuovo ascolto concentrato grazie alla corporeità di un suono privo di quelle diversioni che l'esecuzione dal vivo imponeva; d'altro canto, non hanno aperto la strada alla composizione di una nuova musica concepita per il mezzo tecnico radiofonico. La musica elettronica è sì musica adatta al mezzo tecnologico, ma rimane lontana dall'ascolto di massa che ora è concentrato sul rapporto inautentico

frutto della riproduzione di ciò che un tempo era l'esperienza auratica dell'esecuzione dal vivo: «Le trasmissioni radio della musica tradizionale, concepita secondo le categorie dell'esecuzione dal vivo, sono colorite dalla sensazione del come-se, dell'inautentico. La radio imprime loro un carattere d'immagine che coinvolge quegli elementi per cui la musica si distingueva dalle arti ottiche tradizionalmente imitative e dalle arti della parola»¹⁷.

- 14 Quella sensazione del “come-se” ci restituisce l'esperienza di una musica impressa su una pellicola uditiva, un'esperienza che ci fa perdere la profondità della dimensione acustica, schiacciata sullo sfondo bidimensionale di uno spazio i cui risultati in termini estetici sortiscono l'effetto di una neutralizzazione. È qui che Adorno fa riferimento al Benjamin del saggio del 1936. L'opera musicale proviene da una tradizione che, sedimentandosi, ne ha fissato la *durata materiale temporale* nella presenza di un dato impermutabile e incommutabile: *il suo pathos*¹⁸. La musica ha da sempre un carattere enfatico dovuto al fatto che le partiture fissate sulla carta sono *indicazioni per l'esecuzione in uno specifico luogo e in uno specifico momento*. Il fatto che la musica si presenti come riproducibile in un'infinità di luoghi sempre identica a se stessa – nella sua massima esposizione – indica che essa ha trasformato il momento d'esecuzione auratica in una serie di momenti, in un'abitudine all'ascolto che rigenera una culturalità priva di protesta. In ciò Adorno registra la perdita di auraticità dell'opera d'arte musicale. Il *pathos* della musica non ha mai avuto il compito di accrescere il godimento estetico, quanto di far *partecipare* al generale processo storico della razionalizzazione conservando quell'elemento *enigmatico* all'interno dell'esperienza estetica¹⁹.

5.

- 15 La fallacia dei processi di accrescimento e diffusione dei beni culturali sta nel fatto che tali fenomeni avvengano senza che le condizioni sociali della produzione siano modificate: il mercato della cultura non indirizza le coscienze verso un processo di emancipazione, né rovescia l'ideologia dominante di matrice capitalistica. Alla saturazione dei beni culturali di consumo corrisponde una saturazione dell'ascolto che comporta la progressiva perdita di concentrazione. Il tutto accompagna il fenomeno generale della standardizzazione come risultato della «potenza di dominio che si cela dietro i mezzi di comunicazione»²⁰. L'analisi della percezione distratta, che in Benjamin si risolveva nella prospettiva utopica che l'arte della riproducibilità poteva esplorare e mantenere in chiave messianica, diventa in Adorno una prospettiva colma di disincanto: il mercato dell'arte e, in particolare, quello della musica, hanno portato la distrazione al livello di standardizzazione dell'ascolto, in cui lo standard è assunto a livello di stile e il conformismo del gusto ha soppiantato qualsiasi possibilità di emancipazione estetica.
- 16 Tuttavia, nella prospettiva adorniana la tecnica stessa deve essere pensata come un prodotto della società e analizzata per il ruolo sociale che essa occupa. In gioco qui non è un pregiudizio ideologico sulla tecnica della riproduzione musicale, quanto ciò che essa determina con la sua azione nell'espone l'opera nell'orizzonte della fruizione diffusa e molteplice. Qui Adorno adotta una sorta di realismo critico, esercitato sull'opera stessa in vista della sua trasformazione nell'apparato riproduttivo. Quando Adorno analizza il sinfonismo beethoveniano, la sua unità nell'intensità e concentrazione dei momenti singoli tematizzati e variati sulla base di un materiale riconoscibile nella sua identità, ne mette in luce proprio il carattere costrittivo che indirizza l'ascolto concentrato verso *l'autorità immanente del significato della sinfonia*, ovvero verso la ritualità di una ricezione di ogni singolo momento sinfonico nell'unità di un tutto in divenire. In questa unità si rispecchiò la società borghese antagonista integrata nello sviluppo storico della società industriale. Fu un'illusione: la musica non è in grado di determinare forme sociali reali, ma al massimo di convincere situazioni già determinate a rivolgersi a essa per

compensare le motivazioni ideologiche. Nel momento in cui questa illusione si rivelò palese, ovvero nel momento in cui la radio è diventata lo spazio della riproduzione della grande musica, si è verificato il rovesciamento e la vendetta della storia: «La forma della sinfonia, imprigionando con tanta solerzia il dettaglio musicale come il singolo ascoltatore, soffocava il presentimento di una situazione in conciliata. Tale illusione viene a cadere nella radio, la quale compie la vendetta immanente verso la grande musica intesa come ideologia»²¹.

17 In questo senso il vacillare, e poi il venire meno, dell'autonomia dell'opera non ha potuto che condurre alla neutralizzazione dell'opera. Adorno non lancia accuse ai processi storici che hanno portato alla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte covando la nostalgia di un tempo felice ed esteticamente maturo; tutt'altro: in quel fantomatico tempo passato si sono prodotte le falsificazioni che sono state ereditate dalla presente riproducibilità tecnica, la quale ha avuto la colpa di considerarle quel "grande stile" da reiterare come feticcio nell'apparato ideologico conservatore, celebrativo, e falsamente culturale. Vale la pena riportare il passo di Adorno a cui facciamo riferimento: «Nessuno che ascolti una sinfonia nella situazione borghese-individuale della propria abitazione privata può cadere nell'illusione di essere fisicamente al sicuro in seno alla comunità, e in tal senso la distruzione che della sinfonia si compie nella radio è anche un dispiegamento della verità. La sinfonia viene dissolta: ciò che si sprigiona dall'altoparlante contraddice ciò che esso stesso era [...]. Ciò che una volta era socialmente una parvenza necessaria, diviene parte di quella falsa coscienza manovrata socialmente che i singoli hanno di sé e del tutto: l'ideologia diviene pura menzogna»²².

18 La perdita del valore auratico dell'opera musicale sta nella svalutazione operata dall'elemento tecnologico sulla musica pensata per essere eseguita in un dato momento auratico. Il problema diventa quello del mascheramento ideologico rispetto a una tradizione che non può essere rivissuta entro il quadro puramente tecnico: non c'è via d'uscita alla neutralizzazione dell'opera, scrive Adorno, «anche con l'ascolto stereofonico la funzione dell'opera con le sue vaste implicazioni spaziali è di difficile ricostruzione [...]. Le modifiche sensibili che la sinfonia subisce nella trasmissione radiofonica insidiano la vita della sua struttura»²³.

19 Ancora una volta Adorno fa appello alla nozione di materiale musicale: se la forza del significato strutturale del suono viene meno nella sua intensità dinamica o nella sua forza espressiva, l'effetto di neutralizzazione annulla la totalità composta in una serie di episodi che non hanno più possibilità di trascendersi in un tutto. Le macerie prendono il posto dell'unità autonoma che una falsa coscienza ripropone oramai come il feticcio di un'illusione del passato. L'opera, per Adorno, dovrebbe invece sempre restare antagonista, dialettica rispetto alla realtà, interrogativa di un enigma intrascendibile, l'opera distruttiva di un costruttore storico. Ne va della possibilità dell'estetica stessa.

6.

20 Il movimento del venir meno dell'aura è, per Adorno, un fenomeno che si presenta in varie fasi del cammino dell'arte. Le riproduzioni radiofoniche o stereofoniche della musica sono un momento paradigmatico del venir meno del momento elettivo della composizione: il momento impermutabile e incommutabile dell'*hic et nunc* dell'esecuzione della partitura. Dalle macerie della neutralizzazione emerge il *carattere di immagine della musica*, quella sorta di pellicola uditiva che schiaccia su un piano bidimensionale la profondità spaziale della musica. Ma questo epocale momento di caduta auratica non è più decisivo, per esempio, del momento in cui si compì la romanticizzazione di Beethoven, in cui quell'aura che le trasmissioni radio della musica tradizionale pretendono di conservare, fu bistrattata e trasfigurata su un piano popolare: si trattò anche lì di una perdita.

21 Il carattere storico e tradizionale dell'aura viene qui di nuovo sottolineato: nessuna sinfonia di Beethoven è immune dalla depravazione, scrive Adorno, perché

nessuna opera è indifferente al tempo: «Solo perché esse si modificano storicamente in se stesse, perché evolvono e muoiono nel tempo, solo perché il loro specifico contenuto di verità è storico e non è un puro essere, esse sono esposte al danno, che viene loro recato apparentemente dall'esterno»²⁴. L'ammutilamento dovuto alla massima esposizione dell'opera musicale indica la sua decadenza nel frammentarsi in singoli momenti di fascino sensoriale, schiacciati su una bidimensionalità che pretende di cogliere in ogni singolo frammento ciò che solo il tutto può offrire alla comprensione. Nell'ammutilare verso un ascolto primitivo, l'opera musicale tradizionale regredisce verso il suo "non è più" senza riuscire a intravedere il suo "non ancora", lasciandosi andare all'illusorio potere di conservazione che le promette il mercato. Il consumatore di cultura farà il resto assecondando la sua ingordigia culinaria nel mantenimento dell'apparato²⁵.

22 L'appiattirsi del sostrato sonoro sul fondo bidimensionale della pellicola uditiva ripropone, nell'ambito della neutralizzazione radiofonica, i problemi posti a suo tempo dall'operetta cinematografica: da un lato ha consentito il rispecchiarsi nel fenomeno culturale di una massa estraniata rispetto alle condizioni della produzione artistica; dall'altro ha posto di fronte al pubblico i processi di riproducibilità tecnica conservando inalterati gli elementi di estraneazione, sospensione e distrazione che la borghesia aveva immesso nella società della comunicazione. Il tempo per il consumatore di cultura è maturato: la pellicola radiofonica rimette in gioco quel rapporto dinamico tra sonorità musicale e feticismo dell'opera, sottraendo il valore di verità dell'opera nello stesso momento in cui pretende la sua conservazione. La musica tradizionale si trasforma nel panorama di se stessa. L'ammutilamento dell'opera dietro l'apparato risponde alle modificazioni storiche dell'auraticità dell'opera musicale la cui riemersione può avvenire solo se essa saprà adeguarsi alla nuova situazione. Dato per definito il piano generale in cui l'ascolto radiofonico è possibile – le abitudini di ascolto, la presenza di un pubblico che richiede un prodotto, la presenza di un mercato culturale che impone un genere di prodotto – il mezzo della riproduzione tecnica dovrà imporre all'opera un ulteriore adeguamento, così come ha già imposto all'opera auratica tradizionale la sua trasformazione concettuale.

23 In tal senso Adorno prefigura una modificazione della produzione musicale che si riappropri del mezzo tecnico restaurandone la profondità. Alla percezione auratica dell'opera musicale si apre una nuova possibilità determinata dalla presa storica che l'opera avrebbe modo di reificare. In analogia con il cinema, scrive Adorno, la musica dovrebbe privilegiare il momento aleatorio specchio di nuovi momenti di ascolto pregnante che si è lasciato alle spalle le rivelazioni della continuità. Ogni istante della composizione sarebbe, così, indubitabile nel suo significato e si conformerebbe a una *nuova concentrazione diretta all'istante* per liberare quel tanto di vago e aleatorio che ha oltrepassato lo stimolo feticistico della tradizione. In tal modo la musica si aprirebbe, per Adorno, alla *questione dello spazio*, rispondendo positivamente alle dinamiche della riproducibilità con una coscienza del fenomeno simultaneo che mai aveva avuto nella storia: «Molta musica valida della fase più recente, non vuol più essere percepita come un processo temporale ma, in certo qual modo, in senso simultaneo, come avviene con lo sguardo che, rivolto a un quadro, ne afferra rapidamente le parti nella loro simultaneità per poi separarle»²⁶. La neutralizzazione verrebbe superata attraverso l'intensità del singolo istante – in analogia con quanto era riuscito al cinema sonoro – e l'apertura a una dimensione dell'ascolto la cui concentrazione sarebbe di nuovo fondata sul materiale musicale riformato: «Tale pregnanza dello scrivere musica rafforzerebbe, in quanto protesta contro l'infinità prospettica ritenuta ormai falsa, l'univocità musicale: non sarebbe il decorso musicale a stabilire il significato di un fenomeno, ma la sua enfasi compositiva accordata secondo un sensorio acustico che sia rapido, agile, scaltrito»²⁷.

24 In questi termini, un futuro auratico è destinato nuovamente alla musica. Così come avevano già compreso Schönberg e Webern, e come stava realizzando la Musica Nuova sul finire degli anni Cinquanta, il lavoro sul materiale musicale dovrà

fornire sonorità compresse nell'istante lasciando che tutto sia ugualmente vicino al centro e permettendo, così, che l'evaporazione della variazione e dello sviluppo lasci il campo a una spazialità simultanea che esiga un ascolto concentrato su una disuguale presenza degli elementi sonori simultanei²⁸.

25 Difficile? Ma possibile. Per Adorno la musica elettronica può aprire una nuova fase a partire dalla considerazione che la ricostituzione dell'aura è possibile nell'ambito di un'esperienza spaziale che ritorni fedele al materiale esposto. Per questo Adorno auspica una musica propriamente radiofonica, ossia una musica che si faccia protagonista della fase di compimento della riproducibilità tecnica dell'opera musicale: «Così dovrebbe fare la radio, invece di imitare la sala da concerto. Il fatto che il fenomeno radiofonico sta al pelo dell'ascoltatore, che la distanza viene soppressa, costituisce il complemento alla reificazione della musica [...]. Se l'ascoltatore la intendesse come qualcosa che è pensato direttamente per lui, allora bisognerebbe disporre cautamente le cose in modo da rendergli possibile un ascolto adeguato alla cosa»²⁹. I mezzi tecnici della riproduzione, risolti positivamente in una dialettica produttiva, aprirebbero lo spazio a una nuova articolazione sensibile degli eventi musicali, a una percezione adeguata a una diversa e ulteriore configurazione: è una chiamata ad agire, in cui il compositore e l'ascoltatore concentrato sono sintonizzati in uno spazio estetico della riarticolazione del sensibile. Determinante in tal senso sarà anche lo spazio della critica, così come la crisi del pubblico di fronte a una musica siffatta: questa sarà la migliore dimostrazione che l'arte musicale auratica è ancora possibile. Liberare l'ascolto dalla neutralizzazione sarà possibile solo se si rinuncia definitivamente alla parvenza dinamica della musica tradizionale, trasformandola realmente in una dinamica in divenire³⁰.

Bibliografia

ADORNO, T.W.

– 1959, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, tr. it. di G. Manzoni, Milano, Feltrinelli

– 1982, *Impiego musicale della radio*, in *Il fido maestro sostituto*, tr. it. di G. Manzoni, Torino, Einaudi

BENJAMIN, W.

– 2000, *I "passages" di Parigi*, in *Opere complete*, a c. di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Torino, Einaudi, vol. IX

– 2004, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete*, a c. di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Torino, Einaudi, vol. VI: 271-303

KRACAUER, S.

– 1984, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, tr. it. di S. Montecucco, Casale Monferrato, Marietti

– 2001, *Da Caligari a Hitler*, tr. it. di L. Quaresima, Torino, Lindau QUARESIMA, L.

– 2000, *Cinema tedesco: gli anni di Weimar*, in G.P. Brunetta (a c. di), *Storia del cinema mondiale*, Torino, Einaudi, vol. III, t. 1

SIMMEL, G.

– 2005, *Le metropoli e la vita dello spirito*, tr. it. di P. Jedlowski, Roma, Armando TIEDEMANN, R.

– 2000, *Introduzione*, in Benjamin 2000: IX-XXXVI

Note

1 Benjamin 2004.

2 Vedi Tiedemann 2000: X.

3 Adorno 1982: 251.

4 Simmel 2005: 36.

- 5 Benjamin 2000: 8.
- 6 *Ivi*: 11.
- 7 Kracauer 1984: 160.
- 8 Quaresima 2000: 114.
- 9 Kracauer 2001: 190.
- 10 Benjamin 2004: 273.
- 11 *Ivi*: 276.
- 12 *Ivi*: 277-278.
- 13 *Ivi*: 300.
- 14 Adorno 1982: 247.
- 15 Adorno 1959: 15.
- 16 *Ivi*: 21-22.
- 17 Adorno 1982: 248.
- 18 *Ivi*: 250.
- 19 Il carattere di enigma dell'opera d'arte è analizzato da Adorno in alcune pagine della successiva *Teoria estetica* là dove l'enigma è tale per il contenuto di verità insito nell'opera.
- 20 Adorno 1982: 254.
- 21 *Ivi*: 256.
- 22 *Ibidem*.
- 23 *Ivi*: 258.
- 24 *Ivi*: 261.
- 25 Adorno lo aveva già sottolineato nel 1938: «Nel momento stesso in cui un'opera viene fissata a scopo di conservazione, essa soccombe proprio a questo processo di fissazione. L'estremo feticismo che afferra la cosa la soffoca, e l'assoluta fedeltà all'opera smentisce l'opera stessa e la fa scomparire con indifferenza dietro l'apparato» (Adorno 1959: 30).
- 26 *Ivi*: 264.
- 27 *Ivi*: 265.
- 28 *Ivi*: 280.
- 29 *Ivi*: 278.
- 30 *Ivi*: 280.

Per citare questo articolo

Notizia bibliografica

Leonardo V. Distaso, « Possibilità dell'aura tra arte e musica. Appunti su Benjamin e Adorno », *Rivista di estetica*, 52 | 2013, 69-80.

Notizia bibliografica digitale

Leonardo V. Distaso, « Possibilità dell'aura tra arte e musica. Appunti su Benjamin e Adorno », *Rivista di estetica* [Online], 52 | 2013, online dal 01 mars 2013, consultato il 21 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/estetica/1605> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estetica.1605>

Autore

Leonardo V. Distaso

Diritti d'autore



Rivista di Estetica è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.