

## Musica assoluta e rumore emancipato

Piero Carreras

### Abstract:

*Musical Aura : variations on themes by Walter Benjamin*

The essay starts with a reconstruction of the idea of an absolute music bound with the idea of a “pure language” in Benjamin’s first writings, comparing it with the similar ideas of Mallarmé. The analysis will then proceed to the idea of aura in music and technical reproduction, discussing the critiques by Adorno, who has explicitly elaborated the problem of music in the epoque of technical reproducibility as a form of alienation. A focus will be given to the different place jazz music has in the two authors. A brief exposition of changes of paradigm will supply what is somewhat implicit in Adorno’s writings on the subject. A reconstruction of the problems posed by the development of the various form of recording, from piano rolls to vinyl up to modern recording technology, together with the problem of radio and the “regression of hearing” will be followed by an analysis of the possibilities opened by the modern musical theatre with its large-scale use of montage as a composing technique. The last paragraph will propose the idea of Cage’s 4’33” as opening a new perspective on the “original hearing”.

Keywords: Walter Benjamin, Theodor Adorno, Aura, Contemporary music, Montage

*Io penso che gli uomini abbiano bisogno di silenzio in questo momento. Bisogna creare uno spazio in cui vivere in silenzio. L'uomo è distrutto dai rumori, non soltanto dai rumori fisici, ma anche dai rumori spirituali. Una terapia incredibile sarebbe, anche se traumatica all'inizio, creare il silenzio televisivo. La gente non saprebbe più come occupare le serate o i pomeriggi. Se ci fosse un silenzio televisivo per un certo periodo e si creassero altri silenzi, forse si comincerebbe ad ascoltare qualcosa. (Giuseppe Sinopoli)*

In quella costellazione che è il pensiero di Walter Benjamin, possiamo osservare la musica in due stelle. La prima è quella dei testi del giovane studioso del dramma barocco tedesco: è la musica che si incarna nel linguaggio del *Trauerspiel*<sup>1</sup> che risolve e dissolve, accogliendo in sé non la parola irrigidita della tragedia, ma quella eternamente risonante come suono. Astraendo dalla sua forma, il *Trauerspiel* è musica. Il legame tra lingua originaria e musica è lo stesso cardine su cui ruota il Mallarmé di *Crisi di Verso*<sup>2</sup>, testo che Benjamin cita

---

<sup>1</sup> W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, tr. it. a cura di A. Barale e F. Desideri, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018, (abbreviato ODB), pp. 278-281.

<sup>2</sup> S. Mallarmé, *Poesie e prose*, a cura di V. Ramacciotti, Garzanti, Milano 1992, pp. 284-303.

nel suo saggio *Il compito del tradurre*<sup>3</sup>: forse dietro l'idea stessa di costellazione che attraversa e connette l'opera di Benjamin si può scorgere l'ombra del poeta francese. Nel momento in cui Giurisatti<sup>4</sup>, in un testo del resto molto ricco, parla della concezione di Benjamin di una costellazione discontinua dagli estremi collegati sembra di leggere una parafrasi del *Coup de dés*<sup>5</sup>, di cui Benjamin aveva una copia almeno dal 1919. La differenza principale tra i due autori è che, là dove il filosofo vede la musica in controluce come analoga della dimensione *altra* e *ab-soluta* del linguaggio, il poeta parte dall'idea di un legame originario tra musica e parola e cerca di riportarlo nell'immanenza di una poesia<sup>6</sup> che è un puro *C'est*<sup>7</sup>. In Mallarmé l'origine musicale è la fonte della poesia<sup>8</sup>, in Benjamin è il punto di arrivo di una ricerca genealogica. Ciò emerge nel compito del traduttore, che non è un ripiegamento, bensì un tendere verso la pura lingua (*reine Sprache*), l'irraggiungibile limite utopico della traduzione (come ha notato Adinolfi<sup>9</sup>). Ma questa lingua pura oltre non è altro che è musica assoluta. Questa idea musicale del linguaggio compare già nei due scritti giovanili *Trauerspiel e tragedia* e *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*<sup>10</sup>, per tornare nella sfortunata tesi di abilitazione<sup>11</sup> come una delle chiavi di accesso<sup>12</sup>. Benjamin parla della necessità di un ascolto originario (*Urvernehmen*)<sup>13</sup> per poter cogliere la dimensione profonda del linguaggio. Ad esso è connessa l'idea che, in seguito al divieto di farsi immagini (*Bilderverbot*) della tradizione ebraica, la Rivelazione sia invisibile e per questo motivo vada *ascoltata*. Nelle parole di Tamara Tagliacozzo: «il Mistero della parola creatrice di Dio come origine della natura e della moralità si rivela come Mistero nella Musica»<sup>14</sup>. Al contempo essa è anche in analogia con l'*ars combinatoria* delle lettere (dimensione della scrittura) nella ricerca cabalistica, e perciò acquista un valore salvifico e comunitario: «il mondo dei suoni rappresenta idealmente una forma di comunità originaria che ogni *Gemeinschaft* etico-politica dovrà cercare di riprodurre»<sup>15</sup>.

La seconda stella è meno appariscente, rimanda alla dimensione *fisica* della musica. In questo caso il discorso sulla musica viene trascinato inevitabilmente nel campo gravitazionale di Adorno. La musica, del resto, non è solo un'idea o la dimensione profonda del linguaggio: è anche una pratica concreta e incarnata. Se troviamo nel primo Benjamin una concezione mistica della musica, negli scritti della maturità la musica si lega da un lato al discorso politico e dall'altro al discorso sulla riproducibilità tecnica<sup>16</sup>. Benjamin non pare

<sup>3</sup> W. Benjamin, *Opere Complete*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001-2014 (abbreviato OC), vol. I, pp. 500-511.

<sup>4</sup> Cfr. G. Giurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 18-30. Nel testo Mallarmé viene citato solo una volta di sfuggita (p. 164).

<sup>5</sup> S. Mallarmé, *op. cit.*, pp. 377-424. Sulla costellazione in Benjamin e Mallarmé cfr. D. Bonnet, *Boulez et Mallarmé: Perspectives*, in A. Bonnet, P-H. Frangne (éd.), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, Presses Universitaires, Rennes 2016, p. 185.

<sup>6</sup> Cfr. D. Kerdiles, *Le geste hölderlinien comme paradigme, l'autre de Mallarmé*, in *Mallarmé et la musique*, cit., pp. 207-208.

<sup>7</sup> M. Blanchot, *L'Espace Littéraire*, Gallimard, Paris 1955, p. 44.

<sup>8</sup> Cfr. il mio *L'Eventail et le Labyrinthe*, in «Etudes Stéphane Mallarmé» 6 (in pubblicazione).

<sup>9</sup> M. Adinolfi, *Dalla traduzione alla lingua. Ritornare sui passi di Benjamin* in R. Bruno (a cura di), *Poesia e filosofia*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 255-276.

<sup>10</sup> OC I p. 273-280

<sup>11</sup> Per il resoconto negativo di Hans Cornelius (di cui Horkheimer era assistente), ODB pp. 427-429.

<sup>12</sup> Lettera a Hugo von Hoffmanstahl del 30 ottobre 1926, cit. ODB p. 60.

<sup>13</sup> ODB p. 81.

<sup>14</sup> T. Tagliacozzo, *Walter Benjamin und die Musik*, in «Rivista di Letteratura e Cultura Tedesca», IV, 2004, p. 104.

<sup>15</sup> E. Matassi, *L'idea di musica assoluta. Nietzsche, Benjamin*, Il ramo, Genova 2007, p. 34.

<sup>16</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*, a cura di L. Tripepi, S. Cariati, V. Cicero, Bompiani, Firenze/Milano, 2017, (abbreviato OA).

essere stato un ascoltatore “specializzato”. Nei suoi testi il riferimento più frequente è Wagner, tanto caro al suo amato Baudelaire, ma non ci sono mai trattazioni specifiche su questo o quel brano<sup>17</sup>. Eppure, la musica compare in punti nodali della riflessione del Benjamin studioso della modernità, come nella *Piccola storia della fotografia*<sup>18</sup>, uno dei primi testi in cui compare l’idea di aura, in cui mette a confronto Atget e Busoni come virtuosi dei rispettivi strumenti (fotocamera e pianoforte) che sono coesenziali alla loro arte. Nonostante ciò, la definizione di aura come «apparizione unica di una lontananza, per quanto vicina possa essere»<sup>19</sup> sembra calzante per la musica, che arriva a noi tramite un altrove e che in noi ri-suona per poi scomparire. Ma con lo svilupparsi della riproducibilità tecnica, il carattere di qui-e-ora cessa di essere irripetibile e diventa qualcosa di tattile e abitudinario. All’aura si sostituisce la traccia (*Spur*), «apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé»<sup>20</sup>. La riproducibilità tecnica permette di impadronirsi della cosa, là dove l’aura è un fenomeno di possessione. Con la registrazione, la musica cessa di essere un’esecuzione irripetibile e viene addomesticata: il suo valore culturale (*Kultwert*) diminuisce in favore del suo valore espositivo (*Austellungswert*). Nel saggio sull’opera d’arte, Benjamin parla di inconscio ottico e acustico<sup>21</sup>: con lo sviluppo della modernità, l’apparato percettivo umano si è rifunzionalizzato per difendersi dalla traumaticità della vita metropolitana tramite un’armatura di abitudini<sup>22</sup>. Quello che Benjamin definisce vissuto traumatico (*Chocerlebnis*) è il *pharmakon* per l’uomo moderno: da un lato è ciò che ne avvelena l’esistenza, ma è anche il medicinale omeopatico che gli permette di resistere al mondo, ed è presente in massimo grado nel cinema. Al polo dialettico opposto rispetto alla distrazione si trova l’immobilità (*Standstill*) necessaria alla contemplazione dell’opera auratica. Ma l’aura non è qualcosa di assoluto: essa è un prodotto storico, un’attribuzione postuma che tenta di «fissare l’apparenza storica come se fosse atemporale»<sup>23</sup>. Come viene detto in *Su alcuni motivi di Baudelaire*<sup>24</sup>, la crisi della produzione tecnica e la crisi della percezione si coappartengono. Un’opera senza aura in seguito al processo di tattilizzazione tramite il medium tecnico perde il suo carattere di mistero, ma è in grado di mantenere la sua enigmaticità: viene strappata dal mondo magico-religioso, e il suo potenziale di appropriarsi dello spettatore si ribalta in appropriazione dell’opera da parte dell’uomo. Del resto, tra spettatore e opera esiste una “dialettica dello sguardo”, in quanto «avvertire l’aura di un fenomeno significa dotarlo della capacità di guardare»<sup>25</sup>. Se però distrazione e tattilità interagiscono senza escludersi a vicenda<sup>26</sup>, quell’operazione di ascolto originario difficilmente potrà darsi ad un ascoltatore distratto. Se connettiamo i due testi si può avere l’idea che la distrazione moderna abbia chiuso qualsiasi possibilità di ascolto originario. Per quanto riguarda l’ascolto distratto, possiamo registrare un grande incontro mancato tra le idee di Benjamin e quelle del più eccentrico compositore europeo del periodo,

<sup>17</sup> Anche in questo Benjamin è molto vicino a Mallarmé: cfr. F. Pouillade, *De retour à l’Eden ou comment échapper à Wagner*, in *Mallarmé et la musique*, cit., pp. 97-110.

<sup>18</sup> Id., *Aura e Choc*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, abbreviato in AC, pp. 225-244.

<sup>19</sup> OA 30

<sup>20</sup> *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, ed. it. *I Passages di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, E. Ganni, Einaudi, Torino 2010 (abbreviato PW), PW, pp. 499-500.

<sup>21</sup> OA pp. 122-123, mentre a p. 152 l’acustico viene assimilato al tattile.

<sup>22</sup> PW 371.

<sup>23</sup> F. Desideri, *Aura ex machina*, in «Rivista di Estetica» no. 52, 2013, p. 40.

<sup>24</sup> AC, pp. 163-202.

<sup>25</sup> AC p. 197.

<sup>26</sup> Cfr. AC 72.

Erik Satie<sup>27</sup>. Una delle sue proposte era una *musique d'ameublement* che avesse la funzione specifica di riempire il vuoto, al contrario dell'uso di musiche d'opera o di pezzi per pianoforte usati per ricevimenti o altre occasioni in cui «la musique n'a rien à faire». Si sarebbe dovuto trattare di musiche riproducibili industrialmente, volutamente antiauratiche all'infuori dei canoni della musica occidentale. Forse Benjamin avrebbe potuto parlare di “musica da esposizione” (*Austellungsmusik*) che si muove in un tempo vuoto omogeneo<sup>28</sup>: non a caso Satie è il precursore di *ambient*, *new wave* e minimalismo, tutte musiche basate sulla ripetizione più che sullo sviluppo.

Benjamin ha mancato l'incontro con Satie, non quello con l'altra musica per ascoltatori distratti: il jazz<sup>29</sup>. Questa forma di musica popolare attraversa la costellazione Benjamin come una cometa. Come ci informa in *Per il mio Stefan*<sup>30</sup>, già i lavori al *Dramma Barocco* furono svolti all'ombra di «una band jazz qualsiasi». Lo ritroviamo poi in *Mosca*<sup>31</sup>, come un «rettile variegato e velenoso» messo sotto vetro in quanto musica del “nemico borghese”, ascoltabile ma non ballabile, mentre ne *Il ritorno del flâneur*<sup>32</sup> entra a far parte dell'atmosfera in cui si muove una delle più note figure di Benjamin. Ma la cosa più interessante è leggere un frammento dagli appunti del *Passagenwerk*:

Nel jazz si emancipa il rumore. Il jazz compare in un momento in cui il rumore viene rimosso sempre più dal processo di produzione, del traffico e del commercio. Lo stesso vale per la radio<sup>33</sup>.

Il jazz è tattile, e la tattilità è qualcosa che rompe l'immobilità. Il jazz è la musica del rumore non solo per questioni di *sound*, ma perché è musica da ballo che impedisce di star fermi, come nei *Verballi di esperimenti con la droga*<sup>34</sup>. E il rumore è forse il marchio più riconoscibile del vissuto traumatico da cui ci si deve difendere “non facendoci più caso”. Il frammento sul jazz del *Passagenwerk* illumina retroattivamente la funzione del jazz come musica per ascoltatori distratti: essa è rumore emancipato, che permette all'ascoltatore di abituarsi al rumore traumatico della vita cittadina.

Adorno, che già nel testo giovanile *Volteggi della puntina*<sup>35</sup> (1927) si era occupato della riproducibilità tecnica della musica, basò proprio sul jazz la propria risposta al *Kunstwerk* di Benjamin. Preannunciata da due lettere del 1936<sup>36</sup> a Benjamin e a Horkheimer, la sua prima realizzazione è il dittico *Sul Jazz e Appendici oxoniensi*<sup>37</sup> (1937) in cui riprende alcune critiche di *Addio al Jazz*<sup>38</sup> del 1933. La risposta è però obliqua. Uno dei problemi ruota attorno alle due accezioni che la riproduzione e la riproducibilità assumono nei due autori. Se in entrambi i casi sono in gioco la possibilità e la modalità di esperienza di un'opera, Benjamin pensa dal

---

<sup>27</sup> T. W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005 (abbreviato *TMR*), p. 34, Satie compare come compositore che ha portato l'era tecnica nell'esecuzione, in una citazione inglese senza fonte, che virtualmente coincide con la definizione benjaminiana di jazz.

<sup>28</sup> Cfr. OC VII, p. 490.

<sup>29</sup> Su Benjamin e il jazz delude il saggio di E. Parent, *Benjamin et le jazz: une introduction*, in «Volume!», 2:1, 2003, che considera esclusivamente il saggio sull'opera d'arte e compie errori nella ricostruzione del pensiero di Adorno. In merito è utile T. Y. Levin, *For the Record: Adorno on music in the age of its technological reproducibility*, in «October», 55, 1990, pp. 23-47.

<sup>30</sup> OC V, p. 245.

<sup>31</sup> OC II, p. 641.

<sup>32</sup> OC III, p. 380.

<sup>33</sup> PW 944.

<sup>34</sup> OC VI, p. 95.

<sup>35</sup> T. W. Adorno, *Long Play*, a cura di M. Carboni, Castelvecchi, Roma 2012, (abbreviato *LP*) pp. 15-21.

<sup>36</sup> OA pp. 354-371 e 372-377.

<sup>37</sup> T. W. Adorno, *Variazioni sul Jazz*, a cura di G. Matteucci, Mimesis, Milano 2018, (abbreviato *VJ*) pp. 33-68.

<sup>38</sup> VJ pp. 27-32.

punto di vista delle possibilità aperte dalla riproducibilità, mentre Adorno sposta la questione sul *manualiter* delle tecniche stereotipate e modulari che i jazzisti usano improvvisando: l'improvvisazione non è reale proprio perché regolata da schemi fissi che limitano radicalmente la sua apparente apertura<sup>39</sup>. Per certi versi Adorno riprende l'idea della tattilità del jazz come familiarizzazione e de-culturalizzazione, ma la ribalta vedendo in essa musica da marcia e come «riproduzione meccanica di un momento regressivo, di una simbologia di castrazione»<sup>40</sup> che solidarizza con la produzione industriale. Per Adorno la riproducibilità tecnica appare più come un rischio che come una possibilità: Benjamin avrebbe depotenziato l'antagonisticità dell'opera d'arte, là dove per Adorno l'arte deve rimanere capace di criticare il presente ponendosi come enigma, reintegrando dialetticamente i mezzi tecnici per poter permettere una nuova articolazione degli eventi in una forma. Quello che mancherebbe in Benjamin sarebbe una dialettica efficace che colleghi i due poli arte auratica-arte tecnicizzata, come emerge in alcune considerazioni di Adorno sulla musica elettronica<sup>41</sup>. La soppressione degli aspetti auratici le impedirebbe di avere quel valore di rimando all'oltre sé stessa che Adorno vuole mantenere:

Il fenomeno dell'aura descritto da Benjamin con nostalgica negazione è diventato un male laddove si pone fingendo; Laddove prodotti che per produzione e riproduzione si oppongono all'*hic et nunc* sono provvisti della sua apparenza [...] la teoria dell'aura maneggiata non dialetticamente si presta all'abuso<sup>42</sup>.

Come nota Di Giacomo<sup>43</sup>, alla post-auraticità di Benjamin, Adorno contrappone un'arte ancora auratica: l'opera d'arte privata di aura è un'opera d'arte che manca di spiritualizzazione, senza la quale l'arte non può mantenere una tensione critica verso il suo altro<sup>44</sup>. L'altro importante concetto di Benjamin che Adorno riprende e critica è il montaggio (*Montierung*), che Benjamin introduceva a proposito del cinema come possibilità propria della riproducibilità tecnica di selezionare e ricombinare diversi frammenti e prove nel cinema, operazione che è alla base dell'effetto choc (*Chocwirkung*), a sua volta sintomatico di qualcosa che aveva già intuito Baudelaire che «ha mostrato il prezzo a cui si acquista la sensazione della modernità: la dissoluzione dell'aura nell'esperienza vissuta dello shock»<sup>45</sup>. Un cinema capace di mantenere il proprio valore sociale permette di comprendere i fattori coercitivi che governano l'esistenza umana: con la «dinamite dei decimi di secondo» il cinema fa saltare il «mondo-carcere» lasciandolo in rovine nel momento in cui la tecnica invece di tradire l'uomo, si fa serva di quello che in un frammento viene definito positivamente il «carattere distruttivo»<sup>46</sup>. Adorno, pur criticando il montaggio cinematografico<sup>47</sup>, ne riconobbe la possibilità di gestire elementi della realtà risvegliandone il linguaggio latente, ma per fare ciò deve forzare gli elementi stessi senza adattarsi al materiale fornito<sup>48</sup>, confermandosi come antitesi rispetto all'arte emotiva, creando opere che (nei termini di Benjamin) non ricambiano il nostro sguardo. Allo spazio di gioco Adorno oppone il campo di forze

---

<sup>39</sup> VJ p. 97.

<sup>40</sup> VJ, p. 105.

<sup>41</sup> T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, tr. it. *Teoria Estetica*, a cura di G. Matteucci, F. Desideri, Einaudi, Torino 2009 (abbreviato TE), p. 46.

<sup>42</sup>, TE p. 61.

<sup>43</sup> G. Di Giacomo, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di Estetica», no. 52, 2013, p. 235-256.

<sup>44</sup> TE p. 124.

<sup>45</sup> AC p. 202.

<sup>46</sup> W. Benjamin, *Strada a senso unico*, a cura di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 2006, pp. 92-95 (abbreviato SU).

<sup>47</sup> Cfr. TE p. 497.

<sup>48</sup> TE p. 77.

(*Kraftfeld*)<sup>49</sup> in tensione reciproca in cui ogni dettaglio viene integrato e acquista funzione e significato nel tutto. Per poter dare una forma al campo di forze è necessario quel “mestiere”, che è ciò che distingue un’opera vera da quella di un dilettante. Solo l’analisi riconosce nell’opera il legame tra momento auratico e mestiere operati dalla “memoria della mano” di cui parla Adorno. Torcendo il testo potremmo dire che all’artista occorre una tattilizzazione preventiva nei confronti dell’opera che gli permette di agire su di essa quando è ancora *in fieri*. Senza un “mestiere superiore” le opere d’arte rimangono prive di quel carattere di enigmaticità che costituisce la verità di un’opera, cadendo nel banale e nel “predigerito”: il grande problema della *popular music* è l’eccesso di riproducibilità tecnica intesa sia dal punto di vista dell’industria culturale sia da quello delle loro qualità compositive, basate su modelli statici avversi al nuovo<sup>50</sup>: nel campo di gioco aperto dal montaggio non ci sono abbastanza campi di forza. Se la filosofia dell’arte deve porsi come una riflessione sul carattere di enigma delle opere<sup>51</sup>, le opere popolari dovrebbero essere fuori dalla sua giurisdizione. Ma quello che esce dalla filosofia dell’arte rientra nella filosofia critica dal punto di vista sociologico: in uno dei più noti saggi che costituiscono la “costellazione di risposte” di Adorno a Benjamin, *Sul carattere di feticcio in musica e la regressione dell’ascolto*<sup>52</sup> (1938), *lo sviluppo degli apparecchi di riproduzione (Apparatur) viene visto come forma di nuovo feticismo che diffonde un ascolto regredito e coercitivo*<sup>53</sup>: aspetti sfruttati dall’industria culturale che, mercificando l’arte la priva di qualsiasi valore critico, riducendola a pezzo da vendere. In Adorno la domanda sulla riproducibilità è quella intorno allo spartito e alle potenzialità di una vera esecuzione, intesa come riproduzione dello spartito tramite un musicista. Già a partire dal 1935 Adorno si era posto la domanda, in una collezione di frammenti (gli unici in cui è chiaro *chi* ascoltasse e da cui derivano molti testi successivi) pubblicata come *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*:

La vera riproduzione è la fotografia a infrarossi dell’opera. Il suo compito è rendere visibili tutte le relazioni, momenti delle relazioni, contrasti, costruzioni, che sotto la superficie del suono significativo sono nascosti – e precisamente riuscire nell’articolazione uniforme dell’apparizione sensibile<sup>54</sup>.

La domanda si pone in particolare per la musica contemporanea, che ha non poche difficoltà a tradurre in notazione ciò che va effettivamente fatto. In alcuni testi Adorno usa il termine *Papiermusik* per indicare quella “musica di carta” leggibile ma non suonabile<sup>55</sup>: il rischio della “nuova musica” è essere condannata ad essere esperita solo nel silenzio della lettura, primato dei testi sull’esecuzione in cui si svela l’autonomia che Adorno vede nella musica rispetto alla propria genesi. Il problema che già si poneva nel 1935 è stato esacerbato dallo sviluppo della musica aleatoria, che ha messo in crisi la fissazione delle opere in quanto reificazione, ma ciò risulta essere in realtà reificazione di gradi più vecchi<sup>56</sup>.

---

<sup>49</sup> Cfr. T. W. Adorno, *Ästhetik*, hrsgb. E. Ortland, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009 (abbreviato A), p. 168.

<sup>50</sup> TE p. 367.

<sup>51</sup> TE p. 474.

<sup>52</sup> T. W. Adorno, *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958, tr. It. G. Manzoni, *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli 1959 (abbreviato D), pp. 7-53.

<sup>53</sup> D pp. 30-32.

<sup>54</sup> TMR, p. 9.

<sup>55</sup> Cfr. TMR pp. 83-85.

<sup>56</sup> TE p. 135, A pp. 133-136.

### **Variazioni e registrazioni**

Il montaggio in musica può assumere due significati. Il primo è quello legato allo sviluppo della registrazione da un *live in studio*, un'operazione chirurgica che modifica radicalmente il prodotto che viene commercializzato. Il secondo è quello legato al discorso compositivo e alle possibilità offerte ai compositori contemporanei.

L'interesse filosofico di presentare una panoramica sulla riproduzione musicale deriva dal fatto che essa rimane data per scontata nella letteratura specialistica. Eppure, possiamo analizzare almeno tre paradigmi diversi in cui musica, aura e riproducibilità tecnica interagiscono diversamente: la percezione cambia seguendo lo sviluppo tecnico del medium. Benjamin non ha potuto vedere oltre il secondo paradigma. Adorno ha potuto viverli tutti e tre, spesso con un atteggiamento profondamente polemico, ma non si è curato di darne una valutazione critica *specificata*. Nel parlare della riproducibilità tecnica, discorso critico e storico<sup>57</sup> vanno di pari passo.

Il primo paradigma è quello in cui esiste solo l'aura. La musica non è riproducibile ma non registrabile: esiste nella contingenza e in essa sparisce. Può viaggiare tramite il mezzo tecnico degli spartiti, ma la sua incarnazione è legata indissolubilmente alla dimensione spaziale e temporale della sua apparizione. Nella Parigi dell'epoca dei *passages*, il primo mezzo tecnico che ha permesso la trasmissione della musica è stato, oltre alla radio, il *théâtrophone* tanto amato da Marcel Proust<sup>58</sup>, inventato nel 1881. Radio e teatrofono permettono una trasmissione spaziale della musica in contemporanea con l'evento che l'ha generata. In questo senso rimangono auratici: la musica resta un *nunc*, anche se il suo *hic* si frammenta nello spazio. L'aura entra in una prima crisi con lo sviluppo del *piano roll* (1883 e 1904). Oggetto dal valore espositivo più che musicale (per quanto ci abbia lasciato testimonianze importanti), il *roll* veniva creato facendo incidere ad un pianista il brano su un rullo che poi veniva montato su un altro strumento per poter essere suonato. In questo caso, l'aura viene fissata (in maniera tutt'altro che perfetta) all'interno di un oggetto tecnico e riproducibile in serie. È ancora assente la possibilità di un montaggio: un'incisione su un *roll* non è modificabile. In essa l'aura della musica viene resa riproducibile nel senso di *eternizzata*. Ogni registrazione ci lascia una traccia dell'aura. Ma questa traccia è ancora ben distante: il *roll* riproduce non il suono del pianista, ma indica la strada del suo fantasma che viene rievocato di volta in volta su strumenti diversi nel momento della riproduzione del *roll*. Il secondo è legato allo sviluppo delle tecniche di registrazione, dal disco in vinile da pochi minuti (1887) al superamento della registrazione acustica in favore di una elettronica (1925), il suono della musica registrata diventa sempre più fedele all'originale. Il vinile permette di ascoltare non più il fantasma, ma il corpo stesso del musicista registrato. La differenza tra *roll* e registrazione è quella tra silhouette e foto. E quella foto da ascoltare che è il vinile è immersa in quella stessa aura delle vecchie fotografie, in quel grattare del materiale che talvolta arriva a sommergere il suono stesso: l'auraticità della musica è reticente a farsi imprigionare. Ma il vinile non è ancora montaggio. Sono necessarie diverse prove per ottenere una incisione convincente, ma questa è esattamente come è stata suonata in quel momento: è ancora un *Ein für Einmal*. Il terzo paradigma nasce nel momento in cui l'*Einmal ist Keinmal*<sup>59</sup> del montaggio arriva nella musica grazie allo sviluppo del nastro magnetico, che può essere tagliato e ricombinato, anche unendo diverse tracce registrate in momenti diversi

---

<sup>57</sup> cfr. J. Hains, *Dal rullo di cera al CD*, in J. J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, Einaudi, Torino, 2001, I, pp. 783-819.

<sup>58</sup> M. Proust, *Correspondance*, ed. J. Picon, Flammarion, Paris 2007, p. 175.

<sup>59</sup> OA pp. 50-51.

in una sola. I primi ad accorgersi dell'immenso potenziale compositivo del nastro sono stati Pierre Schaeffer e Pierre Henry, che a partire dal 1948 svilupparono la musica elettroacustica, fondata sulle possibilità di manipolare i suoni e i rumori trasformandoli in composizioni che permettono all'inconscio acustico di accedere alla dimensione musicale del quotidiano. Va ricordato che Giacomo Manzoni, il traduttore italiano di Adorno, era vicino allo Studio di Fonologia della RAI (1955-1983), nato proprio per studiare queste tecniche. L'arrivo del montaggio nelle tecniche di registrazione alla base della riproducibilità tecnica della musica significa che l'originale tende sempre più a scomparire: la registrazione diventa il risultato di tanti frammenti montati insieme che ricompongono chirurgicamente l'aura della registrazione. Ma essa non scompare: ne rimangono quelle rovine messe in ordine dall'ingegnere del suono. Dal momento in cui originale e copia hanno assottigliato la loro diversità ontologica, la musica si è sdoppiata: da un lato gli aspetti tecnici della sua riproducibilità si sono tradotti nelle istanze dell'ingegnere del suono alla ricerca di un suono quanto più perfetto, dall'altro lo studio impedisce quell'atmosfera di comunità e di rito sociale che costituisce l'auraticità dell'esecuzione dal vivo, sommergendo le possibilità di politicizzare l'arte. Eppure, è lo stesso gesto che rovina l'aura e che impedisce quell'estetizzazione della politica tipica del fascismo<sup>60</sup>. Questa idea è legata a una standardizzazione del repertorio, che ha portato il musicista ad asservirsi all'atteggiamento di "prigioniero che ama la sua cella" in una dimensione di inautenticità che finisce con l'influire sulle opere, disinnescate del loro potenziale critico<sup>61</sup>. L'esecuzione "irripetibile" di brani sempre identici sembra essere la formula magica dell'industria culturale della musica "classica". Quegli aspetti di sedimentazione interni all'auraticità delle opere vengono sfruttati dall'industria che, pretendendo di conservare l'aura delle opere, le priva di qualsiasi valore. Si può però anche dire con Caporaletti che la riproducibilità tecnica permette il formarsi di una neo-auraticità<sup>62</sup>, con cui indica opere pensate *anche* come possibilmente registrabili e non solo come esecuzioni evanescenti: proprio le tecniche di riproducibilità hanno contribuito ad una ridefinizione dell'aura musicale. L'Angelo della Storia<sup>63</sup> tra le macerie (*Trümmer*)<sup>64</sup> che si accumulano vede anche l'aura, che ormai è un cumulo di rovine asfissianti. Ma queste rovine possono diventare una nuova forma di aura.

Nel discorso della riproducibilità tecnica della musica dobbiamo ora fare un salto indietro, per poter ricongiungere le critiche di Adorno a Benjamin con il discorso della musica elettronica intesa come arte del montaggio e con le critiche al jazz. Dobbiamo quindi tornare alla radio, che già Benjamin vedeva legata al jazz. La radio all'epoca di Benjamin era il più tentacolare strumento di riproducibilità tecnica della musica, più importante del vinile stesso, tanto che Adorno ritornò su di essi in più occasioni. La radio, creando un effetto di "pellicola sonora", depriva l'esperienza musicale della sua tridimensionalità, ridotta alla riproduzione attraverso le casse che crea un effetto di mixaggio indesiderato che cancella i bassi favorendo la melodia e che permette solo esperienze alienate<sup>65</sup>, in un'epidemia dell'ascolto distratto che Adorno (all'esatto opposto di Benjamin) vede come una catastrofe. Ma la radio

---

<sup>60</sup> OA pp. 166-167.

<sup>61</sup> D, p. 23.

<sup>62</sup> Per la critica a Benjamin, V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiodattili*, Aracne, Roma 2019, pp. 64-66, con riferimento a Berio.

<sup>63</sup> OC VII p. 487.

<sup>64</sup> Cfr. OA pp. 28-29 in cui Benjamin usa il verbo *zertrümmern*.

<sup>65</sup> T. W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1963, tr.it G. Manzoni, *Il fido maestro sostituto*, Torino Einaudi 1969 (abbreviato FM), pp. 250-251.



ha anche risvolti positivi e possibilità inesplorate<sup>66</sup>: tramite la riproducibilità tecnica della musica è possibile ascoltare esecuzioni slegate dai problemi che potrebbero sorgere durante un concerto, permettendo quell'ascolto attento di cui la musica ha bisogno, possibilità che in *La forma del disco*<sup>67</sup> (1934) erano assenti. Occorre in definitiva strappare la radio all'industria culturale per riscoprirne la validità come strumento di ascolto. Se anche per Adorno il jazz è "naturalmente" una musica da radio<sup>68</sup>, a esso va contrapposto uno sfruttamento delle nuove possibilità produttive offerte dall'incontro tra radio e sperimentazioni elettroacustiche che forniscano musiche e non riempitivi<sup>69</sup>: Adorno vuole liquidare l'ascoltatore distratto nel suo habitat. Ma questa possibilità è data dall'altro concetto cardine di Benjamin, il montaggio inteso come opposto alla "catena di montaggio", mera riproduzione quantitativa del qualitativamente uguale. Compito del montaggio è turbare «il significato delle opere d'arte con un'invasione di frammenti della realtà empirica sottratti alla legittimità di significato e, in tal modo, smentirlo»<sup>70</sup>: bisogna disturbare il distratto per riportarlo all'attenzione. Adorno ebbe comunque non pochi problemi nel suo dialogo con i compositori che avevano le capacità tecniche per produrre questa musica. Ultima istanza della grande musicologia tedesca del primo Novecento, Adorno rimase in un certo senso "indietro sui tempi", guardando sempre con sospetto i compositori della generazione di Darmstadt, riconciliandosi cautamente solo negli ultimi anni. Dell'elettronica Adorno criticava in particolare l'eccessiva omogeneità timbrica<sup>71</sup> a cui si abbinava una difficoltà di ascolto aumentata alla quale non corrisponderebbe un valore artistico. Ma la cosa più interessante dell'elettronica per Adorno era il suo portare mezzi non musicali a produrre artisticamente. Ma per fare ciò non serve necessariamente l'elettronica, come ha saputo dimostrare l'ultima grande forma di musica occidentale: il teatro musicale.

### ***L'arte del montaggio auratico***

*La musica aleatoria è indotta nel musicista tramite lo spartito*  
(Fabrizio Ottaviucci)

Dal punto di vista della composizione, il montaggio è uno dei più importanti strumenti di quell'apertura dell'opera di cui parlava Umberto Eco<sup>72</sup>. Il montaggio non è solo un processo di perfezionamento del prodotto dal punto di vista tecnologico: l'opera spezza la chiusura dal punto di vista della composizione e per questo il montaggio è una delle tecniche preferite della musica indeterminata<sup>73</sup>. L'uso di tecniche di montaggio è particolarmente evidente nel moderno teatro musicale che, nato a partire dal 1952 con l'*Untitled Event* di John Cage, si è sviluppato come musica aperta verso la contingenza. Il teatro musicale diventa un dispositivo che libera l'esecutore, dandogli la possibilità di scegliere un percorso

---

<sup>66</sup> Adorno parla di impiego (*Verwendung*), ma non si è accorto della possibile metamorfosi (*Verwandlung*) della radio stessa in musica, come è stata impiegata da Cage in *Imaginary Landscape no. 4* o da Stockhausen in *Pole*.

<sup>67</sup> LP pp. 22-27.

<sup>68</sup> VJ p. 41.

<sup>69</sup> FM, pp. 266-267.

<sup>70</sup> T. W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, tr. It. A cura di R. Masiero, *Parva Aesthetica*, Mimesis, Milano 2011 (abbreviato PA) p. 209.

<sup>71</sup> Cfr. PA p. 208.

<sup>72</sup> U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Padova 1992

<sup>73</sup> L'aleatorio è l'uso di tecniche che portano il caso nella musica, come le *chance procedures* di Cage, l'indeterminato sono gli spartiti non rigidi che ne possono derivare. Cfr. J. Rivest, *Alea, happening, improvvisazione, opera aperta*, in *Enciclopedia della Musica*, cit., vol I, pp. 312-321

ogni volta differente, ma rende anche possibile l'eliminazione della scissione tradizionale tra arte e vita: il teatro musicale «attraverso l'esperienza generale della musica porta alla scoperta e allo sviluppo della drammaturgia latente nella realtà<sup>74</sup>», come ha scritto Berio. Del resto, Adorno stesso riconosceva che i lavori di Cage non vogliono essere “composizioni composte” (*auskomponierte Kompositionen*) e rifiutano così lo statuto di opere d'arte<sup>75</sup>: Riformulandola nel quadro di riferimento di Benjamin, il teatro musicale permette di sviluppare l'inconscio acustico attraverso un montaggio che riscopre la musicalità del reale, quindi non solo l'uso nuovo di strumenti già esistenti, ma anche l'uso del rumore stesso entra nella costruzione dei brani.

Abbiamo visto come la musica sia un'apertura verso la dimensione mistica: rendere il quotidiano musica significa aprirlo ad una dimensione contingente. Potremmo dire che è musica “satanica”, sporcata del mondo e che sporca la musica stessa con le possibilità musicali della realtà:

Il teatro è qualcosa che chiama in causa sia l'occhio che l'orecchio. I due sensi pubblici sono la vista e l'udito, il senso del sapore, il tocco e l'odore sono più legati a situazioni intime e non pubbliche. La ragione per cui voglio rendere la mia definizione così semplice è perché così si può vedere la stessa vita quotidiana come teatro<sup>76</sup>

Il teatro musicale è una costellazione di vita, composizione e improvvisazione: la musica è il suo mondo, il montaggio una delle sue armi. E questo montaggio si estende a tutte le forme possibili di espressione, come Adorno ebbe modo di constatare in *L'arte e le arti*<sup>77</sup>. L'idea di una comunità critica dell'*episches Theater* di Brecht caro a Benjamin<sup>78</sup> si unisce alle forme del *théâtre de la cruauté* di Artaud, all'opposto dell'esperienza borghese del concerto:

Proposta dura per uno spettatore che ritenga di avere diritto, per il biglietto pagato, ad un intrattenimento che lo “distragga” e lo rimandi a casa riconciliato con sé stesso. Ma è con questo modello di spettatore che un teatro veramente moderno non vuole più scendere a patti<sup>79</sup>.

Il risultato è un choc per gli ascoltatori, che si trovano davanti opere completamente diverse a quelle a cui sono abituati. Se «le abitudini sono l'armatura dell'esperienza (*Erfahrung*)<sup>80</sup>», il teatro musicale moderno è una nuova forma di vissuto di choc non catartico, ma che opera per un risveglio. Più ci allontaniamo dallo spartito tradizionale, più l'opera si apre verso la dimensione viva e informale. In un'opera come il *Satyricon* di Maderna, in cui i vari personaggi sono parodie di stilemi di diverse epoche, il montaggio è sia stilistico (una forma a parodia o a *pastiche*) sia nell'ordine delle scene, che è deciso dal regista. Una procedura simile si trova nella *Passion selon Sade*, uno dei capolavori dei *graphic scores* in cui i pentagrammi “esplosi” si avvolgono intorno ai corpi delle figure di scena, a ribadire il legame erotico tra corpo e musica che è il vero nucleo dell'opera. Nel caso di Bussotti, l'indeterminazione è regolata da uno spartito scritto a frammenti che vanno rimontati nel corso dell'esecuzione. Un altro caso è il *Votre Faust*<sup>81</sup> di Pousseur e Butor (che fu un

---

<sup>74</sup> L. Berio, in Id., *Scritti sulla musica*, Einaudi, Torino 2013, p. 49, cfr. P. Albèra, *Il teatro musicale*, in *Enciclopedia della Musica*, cit. I, pp. 223-282.

<sup>75</sup> Cfr. A, p. 136.

<sup>76</sup> Cit. in W. Fettermann, *John Cage's Theatre Pieces*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1996.p. 21.

<sup>77</sup> PA pp. 195-212.

<sup>78</sup> Cfr. *Cos'è il teatro epico?*, AC pp. 285-293.

<sup>79</sup> Libretto del disco *Passaggio-Visage* di Berio, p. 12.

<sup>80</sup> PW p. 875.

<sup>81</sup> L. Berio, *Notre Faust* in Id., *op. cit.*, pp. 398-405.

clamoroso flop), la cui struttura a rami avrebbe dovuto essere montata di volta in volta consultando il pubblico. Il campo di forza dell'opera diventa un infinito spazio di gioco che ricombina in un montaggio caleidoscopico i diversi elementi dello spartito. *4'33"* di Cage è una forma particolare di teatro musicale, forse la sua espressione più pura: è un dispositivo di montaggio automatico che trasforma in brano tutto ciò che avviene all'interno della sua durata una volta dichiarata. La grandezza del teatro musicale è stata riscoprire quella dimensione comunitaria e *politica* del concerto: qualcosa di simile si trovava come necessità in *L'autore come produttore* (1934), in cui Benjamin, citando Eisler, parlava della necessità di rendere il concerto un "meeting politico"<sup>82</sup>, mettendo in pratica un'arte estetizzata che si opponesse all'estetizzazione della politica del fascismo. Un esempio di questa politicizzazione del teatro musicale è *Passaggio-visage* di Berio, passione profana in cui il coro dei persecutori e degli indifferenti si trova mescolato nel pubblico per creare l'effetto di estraniamento critico brechtiano (quindi opera un montaggio spaziale, spostando parte degli esecutori in mezzo al pubblico). La possibilità politica del teatro musicale è permessa dal ritorno di una dimensione di auraticità dell'opera. Il suo paradosso è trattarsi di un'arte del "montaggio auratico", un'improvvisazione nel senso migliore del termine, che non finisce nei moduli prestabiliti che svalutano il jazz, ma è un materiale che si autostruttura come la *musique informelle*<sup>83</sup> degli scritti tardi di Adorno. Con questa idea, si potrebbe dire quasi "arresosi all'evidenza", il filosofo evidenziava le possibilità della nuova musica, complice l'esecutore, di riscoprire e ricomprendere i testi, eliminando lo «strato di sporcizia» della tradizione e le sue possibilità di raggiungere una nuova flessibilità ritmica (il *temps lisse* nei termini di Boulez<sup>84</sup>). Più in generale, in questa nuova non-forma, l'orecchio potrebbe porsi «in ascolto attivo nei confronti del materiale percependo cosa ne è divenuto<sup>85</sup>»: il suo compito è una critica del passato e del presente, che non rinunci all'organizzazione dell'opera in parti funzionali, allontanandosi quanto più possibile dalla sua dimensione di artefatto, restando imprevedibile al processo di produzione. In breve, queste forme, che Adorno ha potuto intravedere e comprendere solo in parte, hanno il compito di riportare la dimensione di libertà nella musica. Dal punto di vista di Benjamin potremmo dire che esse realizzano musicalmente quella forma a mosaico di frammenti<sup>86</sup> sviluppati in maniera atematica che era alla base del *Passagenwerk* e della struttura frammentaria della *Teoria Estetica*<sup>87</sup>. Il teatro musicale supera la *Papiermusik* perché richiede un'incarnazione nel contingente, ma sfugge alla riproducibilità tecnica perché essa non può che coglierne una delle incarnazioni possibili: la registrazione di opere aleatorie o indeterminate ne può rendere solo un'immagine dialettica<sup>88</sup>, un solo lancio di dadi in cui si possono intravedere monadicamente gli altri risultati possibili. Le immagini dialettiche si trovano nel linguaggio, di cui la musica è una realtà più profonda. Si può legittimamente affermare che la registrazione permette una produzione di immagini dialettiche di tipo particolare, ma in senso proprio. Aura e montaggio collaborano in quella che è stata una delle più alte manifestazioni della musica "colta" contemporanea. La musica elettronica "leggera" (spesso tutt'altro che "popolare"), eclettica nel senso migliore del termine, ha saputo sfruttare al meglio le innovazioni tecnologiche e compositive offerte dal montaggio. Hannah Arendt definiva Benjamin un "pescatore di

<sup>82</sup> AC p. 156.

<sup>83</sup> T. W. Adorno, *Immagine dialettiche*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004 (abbreviato ID) pp. 235-280.

<sup>84</sup> P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Denoël-Gonthier, Paris 1963, p. 107.

<sup>85</sup> ID, p. 277.

<sup>86</sup> Cf. ODB 72-73. Da questo punto di vista, stranamente l'opera più simile al *Passagenwerk* sono i *Cantos* di Ezra Pound.

<sup>87</sup> TE p. 497.

<sup>88</sup> PW p. 516.

perle<sup>89</sup>” che, già all’epoca della tesi di abilitazione, aveva scoperto il valore distruttivo della citazione: strappare l’oggetto dal luogo in cui si trova, rinchiudendolo «in una sfera d’influenza in cui esso s’irrigidisce»<sup>90</sup>: il rigattiere Frémin<sup>91</sup> si troverebbe a suo agio più tra i producers che all’IRCAM. Il compositore che usa i samples in maniera sistematica è un collezionista che invita l’ascoltatore nella sua raccolta. Comporre per frammenti significa procedere per mosaici e costellazioni, preparando suoni come briganti all’agguato<sup>92</sup>: spesso si tratta di musiche che hanno superato completamente la possibilità di essere scritte, sospese tra l’improvvisazione e il lavoro in studio<sup>93</sup>. Ma questo significa anche boicottare la possibilità di essere lette e commentate da un punto di vista musicologico tradizionale. È in esse che possiamo osservare la debolezza strutturale di Adorno: la sua idea *visiva* di musica, che si rivela essere un’idea di musica disincarnata che esiste al di là dell’esperienza concreta. Del resto, se ha riconosciuto che la musica popolare è la “cattiva coscienza” di quella colta, il suo concentrarsi esclusivamente sulla seconda a discapito della prima è un problema palese. Nella sua critica all’industria culturale non si è posta la domanda se la musicologia tradizionale di cui fa uso potesse essere realmente efficace a comprendere la musica “leggera”. Caporaletti<sup>94</sup> nota come in Adorno manchi la dimensione dell’effetto fenomenico in favore di una visione “assolutista” della musica, a cui contrappone l’idea di musiche “audiodattili”, paradigma che si oppone all’intellettualismo anestetizzato di Adorno, giocando lo psicosomatico contro l’approccio visivo di Adorno.

Il montaggio in musica vive di questa scissione, diviso tra il suo uso tecnologico, che permette all’industria culturale di proporre un sempre uguale meglio confezionato, e il suo uso compositivo, che permette di rompere la barriera dell’opera estendendo il proprio campo di gioco e di forza. Nel primo caso ha “rovinato” l’aura, conservandola nella registrazione come maceria, nel secondo ha permesso di riscoprire una nuova forma auratica di concerto politicizzato. Strumento di oppressione dell’inconscio acustico o di sua liberazione, il montaggio oscilla tra oppressione e rivolta.

### **Coda: Urschweigen**

Il tempo messianico opera una ricapitolazione<sup>95</sup>, agendo come una costellazione che connette inizio e fine in una discontinuità temporale: è la cadenza del concerto della storia. E allora proponiamo anche qui una piccola coda che connetta i diversi punti della costellazione di questo testo: ogni costellazione è un procedimento analogico spiraliforme che trasforma ogni punto nell’occhio del vortice successivo. Il teatro musicale e la musica contemporanea (colta e non) ci hanno ormai abituati al rumore. Siamo anestetizzati nei confronti della vita cittadina, ma è un anestetico che ha del narcotico. Ma questo esser gettati nel rumore non ha chiuso del tutto la possibilità di pensare un ascolto originario: il teatro musicale ci ha insegnato che anche il rumore ha una sua musica. Oggi l’uomo ha subito una nuova riconfigurazione cognitiva: tramite un silenzio originario ritrovato da Cage ha avuto modo di riscoprire l’intera dimensione del reale come musica. Del resto, già per il Benjamin di *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo* «non vi è evento o cosa nella natura animata o

---

<sup>89</sup> H. Arendt, *Walter Benjamin*, a cura di F. Ferrari, SE, Milano 2018, p. 61.

<sup>90</sup> W. Benjamin, *Tolgo la mia Biblioteca dalle casse*, Electa, Milano 2017, p. 26.

<sup>91</sup> PW p. 48.

<sup>92</sup> Cfr. *SU*, cit., p. 61.

<sup>93</sup> Si pensi a progetti come Aphex Twin, Autechre, Demdike Stare, Venetian Snares etc.

<sup>94</sup> *Op. cit.*

<sup>95</sup> G. Agamben, *Il tempo che resta*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 74-76.

inanimata che non partecipi in qualche modo della lingua<sup>96</sup>». E, se la musica è l'essenza profonda del linguaggio, allora possiamo arrivare a dire che l'intero mondo acustico ci può parlare. Il silenzio di Cage diventa il messia che redime il mondo acustico dall'ascolto distratto, rendendo accessibile come esperienza (*Erfahrung*) musicale ciò che sarebbe il mero vissuto traumatico (*Chocerlebnis*) del rumore, quattro minuti e trentatré secondi di un nuovo ascolto originario (*Urschweigen*) alla volta<sup>97</sup>.

## Bibliografia

- Adorno, T. W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, tr. It. *Teoria Estetica*, a cura di G. Matteucci, F. Desideri, Einaudi, Torino 2009.
- *Ästhetik (1958/1959)*, hrsgb. E. Ortland, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009.
  - *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958, tr. It. G. Manzoni, *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli 1959.
  - *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, 1962, tr. It. A cura di L. Rognoni e G. Manzoni, *Introduzione ad una sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971.
  - *Der getreue Korrepetitor*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1963, tr.it G. Manzoni, *Il fido maestro sostituto*, Torino, Einaudi 1969.
  - *Immagini Dialettiche*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004.
  - *Long Play e altri volteggi della puntina*, a cura di M. Carboni, Castelvecchi, Roma 2012.
  - *Ohne Leitbild. Parva aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967, tr. It. A cura di R. Masiero, *Parva Aesthetica*, Mimesis, Milano 2011.
  - *Philosophie der neuen Musik*, J. C. B. Mohr, Tübingen, tr. It. A cura di L. Rognoni, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959.
  - *Prismen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955, tr. It. *Prismi*, Einaudi, Torino 1972.
  - *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hrsgb. H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005.
  - *Variazioni sul Jazz*, a cura di G. Matteucci, Mimesis, Milano 2018.
- Agamben, G., *Il tempo che resta*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Arendt, H., *Walter Benjamin*, a cura di F. Ferrari, SE, Milano 2018.
- Benjamin, W., *Aura e Choc*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.
- *Opere Complete*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2001-2014.
  - *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*, a cura di L. Tripepi, S. Cariatì, V. Cicero, Bompiani, Firenze\Milano 2017.
  - *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, ed. it. *I Passages di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, E. Ganni, Torino, Einaudi 2010.
  - *Strada a senso unico*, a cura di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 2006.
  - *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, Electa, Milano 2017.
  - *Ursprung des deutschen Trauerspiels (1925)*, tr. it. a cura di A. Barale e F. Desideri, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018.
- Berio, L., *Scritti sulla musica*, a cura di A. de Benedictis, Einaudi, Torino 2013.
- Blanchot, M., *L'Espace Littéraire*, Gallimard, Paris 1955.

---

<sup>96</sup> OC I, p. 281.

<sup>97</sup> L'A. ringrazia E. Perazzolo, G. Matteucci, S. Marino, M. Cortese e i revisori della rivista, senza cui questo saggio non sarebbe stato possibile.

- Bonnet, A., Frangne P-H.,(éd.), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, Presses Universitaires, Rennes 2016.
- Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui*, Denoël-Gonthier, Paris 1963.  
– *Relevés d'apprenti*, Gallimard, Paris 1966.
- Caporaletti, V., *Introduzione alla teoria delle musiche audiodattili*, Aracne, Roma 2019.
- Carreras, P., *L'éventail et le labyrinthe*, in «Etudes Stéphane Mallarmé» no (in pubblicazione).
- Di Giacomo, G., Marchetti, L. (a cura di), *Rivista di Estetica* no. 52, 2013.
- Eco, U., *Opera Aperta*, Bompiani, Padova 1992.
- Fetterman, W., *John Cage's Theatre Pieces*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1996.
- Giurisatti, G., *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010.
- Levin, T. Y., *For the Record: Adorno on music in the age of its technological reproducibility*, in «October», 55, 1990, pp. 23-47
- Mallarmé, S., *Poesie e prose*, a cura di V. Ramacciotti, Garzanti, Milano 1992.
- Matassi, E., *L'idea di musica assoluta. Nietzsche, Benjamin, Il ramo*, Genova 2007.
- Nattiez, J. J. (a cura di), *Enciclopedia della musica* (5 vol.), Einaudi, Torino 2001.
- Parent, E., *Benjamin et le jazz: une introduction*, «Volume!», 2:1, 2003.
- Pinotti, A. (a cura di), *Costellazioni, le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018.
- Proust, M., *Correspondance*, ed. J. Picon, Flammarion, Paris 2007.
- Tagliacozzo, T., *Walter Benjamin und die Musik*, in «Rivista di Letteratura e Cultura Tedesca», IV, 2004, p. 99-108.