

Augusto Mazzoni¹

Bartók e i filosofi: sullo sfondo di una polemica tra Adorno e Lukács

key words: Bartok *Cantata profana*, Adorno-Lukacs controversy, Adorno on Bartok, Lukacs on Bartok

Il pensiero occidentale è ricco di riflessioni filosofiche riservate alla musica. Talvolta i filosofi hanno affrontato l'argomento a partire da una meditazione complessiva sull'arte, cosicché hanno parlato della musica in termini alquanto generici, senza riferimenti a un repertorio specifico. Più spesso però si sono inoltrati in analisi particolari, spingendosi a esaminare nel dettaglio la produzione compositiva di alcuni musicisti e ponendola, sia pure occasionalmente, al centro delle loro riflessioni.

L'interesse dei filosofi è stato suscitato da molti compositori. Nella maggior parte dei casi si è trattato dei musicisti più celebri nella storia della musica, soprattutto per quanto riguarda gli ultimi secoli: dei compositori più famosi sui quali è incardinato il repertorio della musica classica. Mozart e Wagner detengono, con ogni probabilità, il primato per quanto concerne il numero di scritti filosofici a loro dedicati. Molti altri hanno destato comunque una cospicua attenzione e sono stati protagonisti di osservazioni di non poco rilievo.

Tra i musicisti più recenti sono Schönberg e Stravinskij coloro che hanno conquistato lo spazio maggiore all'interno delle meditazioni filosofiche contemporanee. Béla Bartók, in tal senso, occupa una posizione assai più defilata e, nonostante l'indubbia validità della sua produzione musicale, solo raramente ha suscitato qualche riflessione particolare. Tuttavia il nome del compositore ungherese compare significativamente nel corso di un duro scambio critico tra due importanti pensatori del Novecento: Adorno e Lukács. Sullo sfondo di tale scontro polemico affiorano alcune considerazioni, il cui esame consente di gettare luce su una possibile interpretazione filosofica della musica bartokiana.

Nei suoi scritti musicologici Theodor Wiesengrund Adorno non risparmiò giudizi netti sui compositori del ventesimo secolo. Accanto a un apprezzamento elogiativo per autori come Schoenberg e Berg (alla cui scuola lo stesso Adorno del resto apparteneva) la sua militanza critica lo portò a dichiarazioni severe o liquidatorie nei confronti di Stravinskij, Hindemith, Milhaud, Prokofiev e molti altri ancora. I maestri della cosiddetta seconda scuola di Vienna venivano esaltati, mentre gli esponenti delle tendenze neoclassiche o conservatrici venivano

¹ Il presente articolo riprende i contenuti di una relazione esposta il 23 gennaio 2023 all'interno del gruppo di studio dell'Associazione "Odradek XXI". Una versione più sintetica è stata pubblicata sul numero 182 della rivista "BresciaMusica" dell'aprile 2023.

svalutati quando non propriamente demoliti in blocco.

A conti fatti, la maggior parte degli autori novecenteschi finì per ricevere sostanziali bocciature negli scritti adorniani. Si può affermare invece che nei confronti di Bartók Adorno tenne un atteggiamento articolato, fino a un certo punto più prudente ed equilibrato: non di esaltazione senza riserve, ma comunque molto lontano da una chiara stroncatura. Anzi in alcuni scritti giovanili egli lodò la sua capacità di utilizzare il materiale musicale etnico-folclorico dell'Europa orientale ai fini di quella che poteva essere una critica progressiva contro i processi di razionalizzazione, di industrializzazione e di alienazione occidentali.²

Successivamente, nella *Philosophie der neuen Musik* [Filosofia della musica moderna], testo del 1949 tra i più famosi tra quelli adorniani, si può leggere che "i migliori lavori di Béla Bartók, che cercò sotto certi aspetti di conciliare Schönberg e Stravinskij, sono probabilmente superiori alla produzione di quest'ultimo, per densità e pienezza".³ Sebbene qui non venisse sviluppata un'ulteriore analisi della musica bartokiana, si profilava comunque un elogio ancorché parziale: il che davvero non è poco per Adorno, abituato sovente all'esercizio di drastiche critiche al vetriolo. Anche se non poteva assurgere, come Schönberg, a esempio eminente di compositore progressivo, tuttavia non veniva tacciato di essere, come Stravinskij, un compositore conservatore e reazionario.

La simpatia o quantomeno l'indulgenza di Adorno verso la musica di Bartók non ebbe tuttavia lunga durata. I giudizi pacati espressi fino a quel momento cedettero, nel 1955, a una condanna dura e senza appello. Nell'aspro saggio *Das Altern der neuen Musik* [Invecchiamento della musica moderna] Adorno espresse forte contrarietà per alcune dichiarazioni di Bartók. Sebbene il principale obiettivo polemico di quello scritto fosse, in definitiva, la giovane generazione di autori postweberniani (la cosiddetta scuola di Darmstadt) che comprendeva tra gli altri Boulez o Stockhausen, la tagliente scure adorniana si abbatté anche sul compositore ungherese, che aveva osato esprimere un atto di devozione alla musica tonale. Se nei musicisti postweberniani il deterioramento della musica moderna si poteva rintracciare soprattutto in un'astratta matematizzazione e tecnicizzazione del lavoro compositivo, al contrario in Bartók tale scadimento si manifestava in una sempre più accentuata nostalgia per i procedimenti tonali.

Il compositore ungherese nei suoi ultimi anni aveva sostenuto che le radici etnico-folcloriche delle sue opere lo spingevano a non poter rinunciare, in qualche modo, alla tonalità. Per Adorno questo costituiva un autentico tradimento, un deliberato voltare le spalle alle nuove

² In proposito cfr. Th. W. Adorno, *Über Béla Bartók. Aufsätze und Auszüge aus Kritiken*, in "MusikKonzepte", 32, 1981, pp. 118-128. Sulle prime considerazioni adorniane in merito alla musica di Bartók cfr. M. Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, New York, 1993, pp. 38-41.

³ Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen, 1949, tr. it. di G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 9-10.

tendenze della musica. Il connubio tra i richiami alla musica popolare e un certo ammorbidente della composizione in senso tonale faceva scattare immediatamente il sospetto che il compositore aderisse a una sorta di populismo fascista, sia pure inconscio. Sulla persona di Bartók non vi poteva essere alcun dubbio, essendo egli emigrato per sottrarsi al regime fascista dell'ammiraglio Horthy, instaurato a lungo in Ungheria. Ma, secondo Adorno, il contenuto artistico delle sue ultime composizioni andava di fatto in un'altra direzione.

Bartók "a New York ebbe a dichiarare durante una conversazione che un compositore radicato come lui nella musica popolare, non poteva alla lunga far a meno della tonalità: ed è un'asserzione sorprendente in una persona che come Bartók aveva saputo resistere incrollabilmente a tutte le tentazioni scioviniste e che scelse l'esilio e la miseria quando il fascismo ottennebrò l'Europa. In realtà le sue ultime opere, come il *Concerto* per violino, sono tradizionaliste".⁴ Per Adorno ciò era particolarmente grave e finiva per inficiare retrospettivamente tutta la produzione bartokiana, anche quella che era sembrata più innovativa. Alla fine Bartók gli sembrava essere, anziché un valido rappresentante della nuova musica, piuttosto un mero epigono di Brahms, di Debussy o di Liszt: insomma, non un progressista, bensì un conservatore e un reazionario.⁵

Nell'articolo in questione la critica severissima di Adorno aveva soprattutto un significato musicologico, che comportava principalmente, come si è detto, una critica alle ultime generazioni delle avanguardie compositive e in particolare agli esponenti della cosiddetta scuola di Darmstadt. In ogni caso l'attacco contro Bartók non passò inosservato agli occhi di un altro importante filosofo contemporaneo. György Lukács non possedeva neppure lontanamente le eccellenti competenze musicali di Adorno. Ma, anche per strette ragioni biografiche, era profondamente legato alla figura artistica di Bartók.⁶ Per lui fu quindi del tutto naturale assumere con decisione la difesa del musicista suo compatriota.

Sullo sfondo della presa di posizione di Lukács c'era un complesso rapporto con il filosofo francofortese. Adorno aveva sempre riconosciuto la forte influenza che gli scritti giovanili lukacsiani avevano esercitato sul suo pensiero. Egli si riferiva a opere come *Die Seele und die Formen* [L'anima e le forme] del 1911, *Die Theorie des Romans* [Teoria del romanzo] del 1920 o *Geschichte und Klassenbewußtsein* [Storia e coscienza di classe] del 1923.⁷ Tuttavia suscitarono la

⁴ Th. W. Adorno, *Dissonanzen*, Vandenhöck und Ruprecht, Göttingen, 1958, tr. it. di G. Manzoni, *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano, 1990, p. 161.

⁵ Per un giudizio comunque più pacato sulla musica di Bartók cfr. Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1962, tr. it. di G. Manzoni, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 1971, p. 202.

⁶ Sui rapporti tra Lukács e Bartók in generale cfr. T. Geraci, *György Lukács e Béla Bartók*, in "Musica/Realtà", 58, 1999, pp. 39-59.

⁷ G. Lukács, *Die Seele und die Formen*, Fleischel, Berlin, 1911, tr. it. di S. Bologna, *L'anima e le forme*, SugarCo, Milano, 1963; G. Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, in "Zeitschrift fuer Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft", 3,

sua più viva indignazione e portarono a un netto contrasto che aveva risvolti di ordine teoretico, estetico, sociale e politico opere più tarde come *Die Zerstörung der Vernunft* [La distruzione della ragione] del 1954 o *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* [Il significato attuale del realismo critico] del 1957.⁸

Sul piano teoretico Lukács sosteneva che si doveva individuare uno stretto legame tra pensiero irrazionalista e avvento dei regimi fascisti. In particolare, secondo la sua tesi, una lunga stagione della filosofia tedesca aveva fatto da apertura all'affermazione finale del nazionalsocialismo. L'irrazionalismo da Schelling, Schopenhauer e Kierkegaard fino a Nietzsche e Heidegger, ma anche tutte le variegate filosofie della vita, avevano preparato il terreno per il crollo del liberalismo favorendo l'imperialismo e il razzismo, culminando infine col nazismo.

Sul piano estetico si poteva rintracciare una sorta di corrispondenza. Secondo Lukács, non solo tutte le espressioni d'arte che esulavano dal realismo, da una visione cioè di rispecchiamento della realtà sociale, avevano assunto un significato di conservazione reazionaria nel solco di un formalismo di stampo borghese, ma più in particolare le avanguardie artistiche entravano anch'esse a far parte di quell'irrazionalismo e di quella decadenza culturale che avevano favorito l'ascesa del fascismo, del nazismo e poi del capitalismo più retrivo. Le sperimentazioni corrosive degli autori più radicali potevano bensì essere intese come espressione di un sentimento angoscioso di fronte all'irrazionalità del mondo, tuttavia, rimanendo alla superficie della realtà, chiuse in un relativismo e un soggettivismo antirealistico, restavano quiescenti rispetto a una distruzione della ragione che coinvolgeva in generale la filosofia, l'arte, la politica e la società.

Queste tesi lukacsiane tendevano inevitabilmente a cozzare con forza contro le posizioni sostenute da Adorno. Vi poteva essere, in effetti, una certa qual convergenza su singoli punti: per esempio su una vibrante condanna della filosofia di Heidegger, intesa da entrambi come manifestazione di un atteggiamento insanabilmente regressivo. Ma nel complesso Adorno non poteva accettare di ridurre senz'altro a pericoloso irrazionalismo il pensiero di tanti altri autori (Kierkegaard sicuramente, ma lo stesso Nietzsche). Il ragionamento gli risultava decisamente troppo schematico.

L'argomentare di Lukács appariva ad Adorno pieno di pregiudizi e di generalizzazioni, sia in merito alle questioni teoretiche che in merito a quelle estetiche. Esaminando le tesi lukacsiane sul realismo egli protestò con la massima energia stendendo uno scritto pungentissimo,

1916, poi Cassirer, Berlin, 1920, tr. it., *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, varie edizioni; G. Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*, Malik, Berlin, 1923, tr. it. di G. Piana, *Storia e coscienza di classe*, SugarCo, Milano, 1964.

⁸ G. Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, Aufbau, Berlin, 1952, tr. it. di E. Arnaud, *La distruzione della ragione*, Einaudi, Torino, 1959; G. Lukács, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, tr. it. di R. Solmi, *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, Torino, 1957, poi *Wider den missverstandenen Realismus*, Classen, Hamburg, 1958.

pubblicato nel 1958 con il titolo *Espreste Versöhnung* [Conciliazione sforzata].⁹ Adorno, oltre a rigettare una rigida contrapposizione tra realismo e formalismo o a criticare la centralità dell'idea di rispecchiamento in arte, difendeva a spada tratta le avanguardie dall'accusa di costituire un soggettivismo antirealistico e pertanto di assecondare in qualche modo l'irrazionalismo e la decadenza reazionaria.

Lo scritto adorniano salvava ben poco degli argomenti di Lukács e mostrava un'evidente acredine. Peraltro Adorno riteneva che Lukács, citando il suo articolo sull'invecchiamento della musica moderna, avesse stravolto il suo pensiero e lo avesse chiamato in causa in modo pretestuoso proprio per attaccare le avanguardie artistiche. Lo scontro tra i due filosofi lacerò profondamente il campo dell'estetica di ispirazione hegel-marxista, cui entrambi appartenevano. All'interno di tale ambito emergevano due visioni quasi totalmente opposte tra loro, con ripercussioni polemiche destinate a durare piuttosto a lungo.¹⁰

Il confronto sulla musica di Bartók si inseriva appieno in tale aspra polemica. Nella sua *Ästhetik. Die Eigenart des Ästhetischen* [Estetica. La peculiarità dell'estetico], ampio lavoro uscito nel 1963, Lukács affrontò, sia pur brevemente, il duro giudizio adorniano avverso a un artista che stimava fortemente. Ciò contribuiva peraltro a fornire ulteriori elementi alla sua concezione estetica che ormai si poneva su posizioni del tutto divergenti rispetto a quella di Adorno.

Lukács obiettò innanzitutto come non si dovesse giungere a conclusioni così nette basandosi principalmente sulle dichiarazioni occasionali del compositore. Inoltre l'accusa di populismo fascista, sia pure inconscio, risultava fondata su una concezione del tutto astratta del contenuto artistico della musica, quello di una preventiva associazione tra arte popolare e richiami fascisti all'elemento etnico.

In questo caso, secondo Lukács, Adorno si comportava come alcuni fautori settari del realismo socialista, che pure egli pretendeva di contrastare. L'oggettività indeterminata musicale veniva sottoposta a un'eccessiva concettualizzazione universalizzante. "In tal modo si dà dell'oggettività indeterminata della musica una definizione concettuale inammissibile e quindi deformante. Infatti, per quanto sia possibile e addirittura necessario formulare per via di concetti il contenuto dell'oggettività indeterminata, è altrettanto certo che anche questa universalizzazione, se deve restare fedele al suo oggetto, deve avere un chiaro limite".¹¹

⁹ Th. W. Adorno, *Espreste Versöhnung*, in "Der Monat", Nov. 1958, poi in *Noten zur Literatur II*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1961, tr. it. di E. De Angelis, *Conciliazione sforzata*, in *Note per la letteratura. 1943-1961*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 238-266.

¹⁰ Sulla controversia tra Lukács e Adorno cfr. N. Tertulian, *Lukács/Adorno. La réconciliation impossible*, in "Revue d'esthétique", 8, 1985, tr. it. di S. Torino, *Lukács/Adorno. La riconciliazione impossibile*, in D. Losurdo, P. Salvucci, L. Sichirullo (cura), *György Lukács nel centenario della nascita. 1885-1985*, Quattroventi, Urbino, 1986, pp. 49-67.

¹¹ G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Luchterhand, Neuwied a. M. - Berlin, 1963, tr. it. di A. Marietti Solmi e F. Codino, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1970, p. 1171.

Se l'equiparazione tra arte popolare e populismo fascista pareva basarsi su una concezione troppo generica e astratta del contenuto della musica bartokiana, per Lukács si trattava di trovare un'altra strada interpretativa: una via esegetica tale per cui, senza cadere in un formalismo che rinunciasse a rintracciare dei contenuti artistici, si riuscisse a partire comunque dalla forma musicale e dai suoi elementi sonori per acquisire l'intrinseca dimensione mimetica dell'opera e di rispecchiamento del mondo.¹²

Evitando gli estremi opposti di un mero formalismo e di un contenutismo astratto, Lukács prospettava la necessità di un'analisi in cui emergeva una sorta di incessante conversione reciproca di contenuto e forma, in una stretta connessione tra oggettività indeterminata e determinata. "Nessuna interpretazione dell'oggettività indeterminata può essere feconda e pertinente se non si fonda sul fermo presupposto che l'oggettività indeterminata è inseparabilmente connessa a quella determinata, che questa scaturisce da quella per necessità organica".¹³

Per confutare la visione adorniana, troppo astratta e generica, Lukács proponeva di prendere in esame un lavoro di Bartók basato su alcuni racconti natalizi rumeni: la *Cantata profana* per tenore, baritono, coro e orchestra del 1930. In essa si narra la vicenda di nove fratelli che, inoltratisi a cacciare in un territorio selvaggio, vengono tramutati in cervi. Alla fine, rintracciati dal genitore che li implora di tornare a casa, essi dichiarano di preferire una vita nel bosco al rientro in famiglia. L'opera, della durata totale di circa una ventina di minuti, alterna densi melismi polifonici e forti dissonanze, ma si conclude nella serena tonalità di re maggiore.

Quale interpretazione dare al contenuto artistico della *Cantata profana*? Si doveva, per l'appunto, tenere conto della connessione tra contenuto e forma, tra oggettività indeterminata e oggettività determinata, per attingere in tal modo alla dimensione mimetica dell'opera e di rispecchiamento del mondo.

Lukács prendeva in esame, in via ipotetica, la possibilità metodologica di seguire alcuni spunti desunti dal *Doktor Faustus* di Thomas Mann, per i quali nella musica moderna si dovrebbe considerare l'elemento dissonante come espressione di ciò che è elevatamente serio e spirituale, e viceversa l'elemento consonante come espressione di una perniciosa banalità e del luogo comune.¹⁴ Richiamandosi al *Doktor Faustus*, Lukács si riferiva al romanzo di un autore da lui massimamente apprezzato, ma le cui parti musicologiche erano state notoriamente ispirate

¹² Sul concetto di mimesi musicale in Lukács cfr. P. Ntouvou, *Georg Lukács' Contribution to the Theory of Musical Mimesis*, in "IRASM", 55, 2024, pp. 69-89.

¹³ G. Lukács, *Estetica*, cit., p. 1172.

¹⁴ Cfr. Th. Mann, *Doktor Faustus*, Bermann Fischer, Stockholm, 1947, tr. it. di E. Pocar, *Doctor Faustus*, Mondadori, Milano, 1949, p. 713. Per un'analisi lukacsiana del romanzo di Mann cfr. G. Lukács, *Thomas Mann, Aufbau*, Berlin, 1949, tr. It. di G. Dolfini in G. Lukács, *Scritti sul realismo*, Einaudi, Torino, 1978, pp. 765-813.

da Adorno.¹⁵

Questa possibile interpretazione, d'altra parte, a parere di Lukács non sembrava condurre a deduzioni del tutto appropriate. Per lui invero era chiaro che il contenuto artistico più profondo della *Cantata profana* riguardava "la lotta del sentimento umano contro le forze antiumane trionfanti nel periodo in cui il fascismo sorgeva e arrivava al potere".¹⁶ Ma ciò faceva capire altresì che l'appello al popolo e alla natura espresso dai figli tramutati in cervi, anziché incarnare una tendenza regressiva di adesione, sia pure inconscia, a istanze populistiche e fascistoidi, significava viceversa un sentimento di umanità più autentico rispetto a quello proprio dell'appello nostalgico dei genitori.

Anche se non lo diceva in modo esplicito, Lukács suggeriva in conclusione di considerare la dissonanza come espressione dell'oppressione paternalistica della dittatura e la consonanza come espressione di un anelito di libertà: una prospettiva esattamente opposta rispetto a quella propugnata da Adorno e riportata nel romanzo di Mann. Gli accenni tonali e i richiami alla musica popolare non valevano pertanto come un cedimento involontario al fascismo, bensì, giusto al contrario, come volontà di rifiutare totalmente gli orrori messi in atto dalle dittature fasciste.

Ciò che mostrano queste pur brevi riflessioni è che, per quanto Lukács, a differenza di Adorno, fosse scevro da un'approfondita competenza musicale, egli mostrava nondimeno di sapersi addentrare in una meditata interpretazione della musica bartokiana. L'esame analitico di una singola opera cercava di penetrare dagli elementi formali della composizione al suo contenuto artistico. Anche in seguito Lukács non mancò di citare la *Cantata profana* come fulgido esempio di un lavoro musicale che riesce ad arrivare a esprimere una decisa protesta contro la barbarie nazionale, ergendosi a modello di giudizio critico sul piano storico e sociale.

In quest'opera si rappresenta "una rivolta contro l'alienazione, una esplicita rivolta colma di orrore e tensione, quando i giovani trasformati in cervi non vogliono più ritornare a quell'ambiente pseudo-umano e deformante. Bartók è qui forse l'unico grande e deciso rappresentante della critica sociale la quale apertamente denuncia ciò che abitualmente si definisce civiltà e si riconosce, anche se in modo critico, come un modo di vita umano, in realtà è la negazione dell'umanità dell'uomo. I giovani contadini trasformati in cervi non solo hanno ragione quando non vogliono tornare; essi, come dei veri rivoluzionari, dichiarano falsa la giustificazione umana di questo mondo falso, affermando con ciò una profonda verità universale".¹⁷

¹⁵ Sul contributo adorniano alla genesi del *Doktor Faustus* cfr. Th. Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Bermann Fischer, Amsterdam, 1949, tr. it. di E. Pocar, *Romanzo di un romanzo. La genesi del Doctor Faustus*, Il Saggiatore, Milano, 1972.

¹⁶ G. Lukács, *Estetica*, cit., p. 1172.

¹⁷ G. Lukács, *Bartók Béla. Halálának 25. évfordulóján*, in "Nagyvilág", 8, 1969, tr. it. di T. Geraci, *Béla Bartók. Nel venticinquesimo anniversario della morte*, in "Musica/Realtà", 58, 1999, p. 206.

Bartók non poteva essere ritenuto un conservatore e un reazionario solo perché aveva dichiarato di non poter fare a meno nella sua musica della consonanza tonale e dei richiami etnico-folclorici; non poteva essere ritenuto un traditore delle avanguardie e tantomeno un populista fascistoide, ancorché involontario. L'interpretazione di Adorno si mostrava prevenuta e preconcetta proprio perché fondata su un'interpretazione astratta e generica del contenuto musicale e su un'equiparazione troppo schematica tra consonanza tonale e reazione fascista.

L'interpretazione della *Cantata profana* da parte di Lukács non voleva certo essere definitiva, anche perché non pretendeva di esaurire tutti i dettagli dell'opera. Mostrava però di essere simpatetica e attenta a cogliere il senso complessivo della musica di Bartók, un compositore il cui ruolo nell'arte del Novecento ancor oggi rischia talvolta di essere alquanto trascurato.