

# LQ *The Lab's Quarterly*

---

2019 / a. XXI / n. 1 (gennaio-marzo)



## **DIRETTORE**

Andrea Borghini

## **COMITATO SCIENTIFICO**

Albertini Françoise (Corte), Massimo Ampola (Pisa), Gabriele Balbi (Lugano), Andrea Borghini (Pisa), Matteo Bortolini (Padova), Massimo Cerulo (Perugia), Franco Crespi (Perugia), Sabina Curti (Perugia), Gabriele De Angelis (Lisboa), Paolo De Nardis (Roma), Teresa Grande (Cosenza), Elena Gremigni (Pisa), Roberta Iannone (Roma), Anna Giulia Ingellis (València), Mariano Longo (Lecce), Domenico Maddaloni (Salerno), Stefan Müller-Doohm (Oldenburg), Gabriella Paolucci (Firenze), Massimo Pendenza (Salerno), Eleonora Piomalli (Roma), Walter Privitera (Milano), Cirus Rinaldi (Palermo), Antonio Viedma Rojas (Madrid), Vincenzo Romania (Padova), Angelo Romeo (Perugia), Giovanni Travaglino (Kent).

## **COMITATO EDITORIALE**

Luca Corchia (segretario), Roberta Bracciale, Massimo Cerulo, Marco Chiuppesi, Cesar Crisosto, Elena Gremigni, Antonio Martella, Gerardo Pastore

## **CONTATTI**

[thelabs@sp.unipi.it](mailto:thelabs@sp.unipi.it)

I saggi della rivista sono sottoposti a un processo di double blind peer-review. La rivista adotta i criteri del processo di referaggio approvati dal Coordinamento delle Riviste di Sociologia (CRIS): [cris.unipg.it](http://cris.unipg.it)

I componenti del Comitato scientifico sono revisori permanenti della rivista.

Le informazioni per i collaboratori sono disponibili sul sito della rivista:

<https://thelabs.sp.unipi.it>

ISSN 1724-451X



Quest'opera è distribuita con Licenza  
Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

---

“The Lab’s Quarterly” è una rivista di Scienze Sociali fondata nel 1999 e riconosciuta come rivista scientifica dall’ANVUR per l’Area 14 delle Scienze politiche e Sociali. L’obiettivo della rivista è quello di contribuire al dibattito sociologico nazionale ed internazionale, analizzando i mutamenti della società contemporanea, a partire da un’idea di sociologia aperta, pubblica e democratica. In tal senso, la rivista intende favorire il dialogo con i molteplici campi disciplinari riconducibili alle scienze sociali, promuovendo proposte e special issues, provenienti anche da giovani studiosi, che riguardino riflessioni epistemologiche sullo statuto conoscitivo delle scienze sociali, sulle metodologie di ricerca sociale più avanzate e incoraggiando la pubblicazione di ricerche teoriche sulle trasformazioni sociali contemporanee.

---



# **LQ** *The Lab's Quarterly*

---

2019 / a. XXI / n. 1 (gennaio-marzo)

Jürgen Habermas	<i>Il Moderno – un progetto incompiuto</i>	7
Leonardo Ceppa	<i>Il Moderno – un conto ancora da saldare</i>	23
Antonio de Simone	<i>Il soggetto e la società in forma di musica. Composizione per variazioni su Theodor W. Adorno e l'intrigo ineffabile del jazz</i>	31
Concetta Papapicco, Isabella Quatera	<i>La fabbrica dei Troll. Dagli algoritmi dell'anonimato ad una nuova immagine del sé</i>	41
Gloria Casanova, Claudia Giorleo	<i>La partecipazione femminile in rete e i nuovi strumenti di ricerca sociale</i>	59
Luca Mastro Simone	Roberta Iannone, Andrea Pitasi (a cura di). <i>Tra Amsterdam e Berlino. Geografia e spirito della teoria sociologica</i> . Torino: L'Harmattan Italia, 2018, 184 pp.	87
Francesco Giacomantonio	Andrea Cossu, Matteo Bortolini, <i>Italian Sociology, 1945–2010. An Intellectual and Institutional Profile</i> , Macmillan, London, 2017, 140 pp.	93

---



## **IL SOGGETTO E LA SOCIETÀ IN FORMA DI MUSICA**

### **Composizione per variazioni su Theodor W. Adorno e l'intrigo ineffabile del jazz**

di Antonio de Simone\*

#### Abstract

---

In this essay the author takes into consideration some critical characteristics and particular thematic configurations in the form of problematic “variations” on the relationship between philosophy, music and society as they emerged in the intellectual itinerary of Theodor W. Adorno (1903-1969). Adorno, “philosopher and sociologist of music”, central figure of the so-called Frankfurt School, admired by Jürgen Habermas (the most authoritative contemporary German philosopher), is the author of the famous *Philosophy of modern music* and of the *Introduction to the sociology of music*, essential works to understand, philosophically and sociologically, not only the metamorphoses and the destiny of contemporary culture but also the meaning, the function and the role of Western music and its technical reproducibility in modernity and in our society. In this contribution, Antonio De Simone pays particular attention to the positions of Adorno with regard to the musical and social phenomenon of jazz, also considered as an aesthetic experience, that is, for the “perturbations” it generates on the “experiential modes of contemporaneity”.

#### Keywords

---

Adorno, philosophy, music, society, jazz

---

\* ANTONIO DE SIMONE è professore di Storia della filosofia presso Università degli Studi di Urbino “Carlo Bo”.

Email: antonio.desimone@uniurb.it

La bellezza, oggi, non ha altra misura che la profondità in cui la creazione dà corso alle contraddizioni che la attraversano e che essa padroneggia solo seguendole, non nascondendole.

*Theodor W. Adorno*

Figura centrale della cosiddetta Scuola di Francoforte<sup>1</sup>, ammirato da Jürgen Habermas (il più autorevole filosofo tedesco contemporaneo e anch'egli esponente della seconda generazione francofortese)<sup>2</sup>, Theodor W. Adorno (1903-1969)<sup>3</sup> – l'autore della *Dialettica negativa* (cfr. 2004a) e della *Teoria estetica* (cfr. 2009) – è considerato il «maggior filosofo della Musica del Novecento» (Matassi 2004, 89), il cui pensiero e la cui opera, pur nella loro “pregiudiziale” e controversa problematicità interpretativa (Marino 2018, 116), sono imprescindibili per comprendere, filosoficamente e sociologicamente, non soltanto le metamorfosi e il destino della cultura contemporanea ma anche il significato, la funzione e il ruolo della musica occidentale e della sua riproducibilità tecnica nella modernità e nella nostra società<sup>4</sup>. Qui, per esiguità di spazio, potrò prendere in considerazione soltanto alcune caratteristiche critiche e particolari configurazioni tematiche in forma di “variazioni” problematiche sul rapporto tra filosofia, musica e società così come sono venute delineandosi nell'itinerario intellettuale in Adorno “filosofo e sociologo della musica”, autore della celebre *Filosofia della musica moderna* (cfr. 2002) e della *Introduzione alla sociologia della musica* (cfr. 1971), con particolare riferimento alle sue posizioni nei confronti del fenomeno musicale e sociale del jazz (cfr. Adorno 2018), considerato anche quale esperienza dell'estetico, ovvero, per le “perturbazioni” che genera sulle “modalità esperienziali della contemporaneità” (Matteucci 2018, 9).

Muovendo dal jazz, ricordiamo che l'arco cronologico degli scritti di Adorno (cfr. 2018) che lo riguardano (dal primo all'ultimo) coprono sostanzialmente il periodo 1933-53: un tempo storico contrassegnato da significativi eventi e processi storici drammatici e complessi della condizione umana contemporanea. Un arco cronologico particolarmente segnato dal suo «tormentato rapporto con le nuove avanguardie»

---

<sup>1</sup> Sulle vicende storiche, culturali e filosofiche della “Scuola di Francoforte”, cfr. Wiggershaus 1992; AA.VV. 2005; D'Alessandro-Giacomantonio 2013.

<sup>2</sup> Sul pensiero e l'opera di Habermas rinvio a De Simone 2017a e 2018.

<sup>3</sup> Per la biografia intellettuale di Adorno cfr. Wiggershaus 1987; Jay 1987; Müller-Doohm 2003; Petrucciani 2007. Su Adorno cfr. inoltre Maurizi 2015.

<sup>4</sup> Sul rapporto tra musica, filosofia, sociologia e società in Adorno, tra gli altri, cfr. Serravezza 1976; Arbo 1991.

---



(Marino 2018, 119), che poi si estenderà con altri suoi saggi sulla sociologia della musica e, ancora, sulla ripresa tematica del jazz, negli anni Sessanta del Novecento e che lo vedranno ulteriormente impegnato su questo campo della sua “musicologia filosofica e sociologica” sin quasi al 1969, anno della sua prematura morte. Prima però di proseguire con una alquanto rapida ricostruzione di alcuni dei motivi fondamentali dell’interpretazione adorniana del jazz, non è peregrino chiedersi che “tipo” di jazz conosceva e ascoltava Adorno nella Germania del suo tempo e quello frequentato durante il suo esilio negli Stati Uniti, e, inoltre, che tipo di influenze musicali lo pseudo-jazz “tedesco”, comunque distinto e diverso dal jazz afro-americano – «genuino, autentico, legittimo o “vero”» (Marino 2018, 121) – avesse ricevuto dalle frequentazioni con la *popolar music* americana – per inciso, secondo Adorno, il jazz, in tutte le sue versioni, è *tout court* musica popolare, ovvero musica “di massa” che viene prodotta dall’industria culturale (cfr. *ivi*, 131-132)<sup>5</sup>. Le questioni sono molteplici e complesse, come disancorante è il “pregiudizio” adorniano verso il jazz inteso come *medium* musicale e artistico della contemporaneità, un fenomeno appunto contemporaneo che il filosofo tedesco non ha mai considerato come “mero *divertissement* o un impegno di minor valore” rispetto ad altre espressioni musicali o culturali “più serie o più degne” (Marino 2018, 124).

In generale, nonostante nelle riflessioni esposte e argomentate nei suoi saggi sul jazz (tra cui ricordiamo *Sul jazz*, *Moda senza tempi*, *Congedo dal jazz*) Adorno adoperi un linguaggio “ruvido, stridente, al limite dell’accettabile”, di cui lo stesso Adorno non se ne compiace, ma soltanto perché esso “è violento perché lo stato di cose lo è” (Matteucci 2018, 22), egli d’altro canto in questi scritti, adottando un “procedimento mimetico” speculari al suo oggetto di analisi (il jazz), uno stile filosofico e critico peculiare alla “dialettica negativa” di cui egli si fa latore sul piano filosofico, Adorno “propone “solo” variazioni sul jazz che, nella loro successione senza sviluppo tematico, evitano quei ripensamenti che sarebbero invece graditi ai tifosi del jazz messi di fronte ai giudizi perentori espressi” (*ivi*, 21) dallo stesso. Che tipo di approccio Adorno persegue nei confronti del jazz nelle sue variazioni di serie per spiegarne e interpretarne la “struttura” più che il “significato” esperienziale del fenomeno, un’ermeneutica, dunque, che, dando conto del corso concreto di tale esperienza, sappia però andare oltre l’empiria fattuale? Tale questione è considerata dai commentatori qualificati come “dirimente” per comprendere la posizione filosofica di Adorno. Ancora. Che cosa esprime e rispecchia questa forma di musica anche per i suoi

<sup>5</sup> Cfr. Adorno 2004b. Si vedano inoltre Sparti 2005; Corchia 2017.

elementi adoperati? Intanto, come è stato osservato, l'approccio adorniano «non può essere considerato ideologico o, tanto meno, basato su personali opzioni di gusto» (ivi, 11). Perché? Una plausibile risposta dice che, pur essendo la sua generale presa di posizione nei confronti del jazz tale che possa apparire «rigida e addirittura ingenerosa o preconcepita nei confronti di infinite sfumature riscontrabili di fatto nella prassi jazzistica» (ivi, 10), tuttavia sarebbe un errore tralasciare il fatto che «essa consegue sempre da una serrata indagine condotta sull'efficacia esperienziale del fenomeno» (*ibidem*). Per Adorno, nella «catalisi» che il jazz origina, cioè, «nei suoi modi di riprodurre in condizioni accelerate effetti sociali che investono come tali gli individui», possono rispecchiarsi cristallizzate «le linee di forza che caratterizzano tipicamente la realtà contemporanea, nella quale contrazione dell'effettivamente possibile fa tutt'uno con l'indebolimento della capacità progettuale e della prassi di libertà dell'essere umano, ovvero, del soggetto» (ivi, 9).

È noto. Il livello non perfetto del suo inglese, la sua terminologia critico-musicale interamente mutuata dal repertorio europeo colto, la conoscenza non completa dei musicisti jazz americani (tra quelli citati compaiono Benny Goodman, Guy Lombardo, Paul Whiteman e tutt'al più Armstrong, Beiderbecke, Henderson, Basie e Ellington) (cfr. Marino 2018, 121), hanno finito per rafforzare il «pregiudizio» (ivi, 122) di Adorno nei confronti del jazz. Tutto ciò potrebbe condurre ad una valutazione complessiva per così dire «sconfortante» relativa alla componente «analitica» delle riflessioni di Adorno sul jazz, analisi che cesserà verso la prima metà degli anni Cinquanta del secolo scorso. Tuttavia la questione appare più complessa, dal momento che l'intenzione profonda dell'analisi adorniana del jazz, è stato osservato, di fatto si presta ad essere anche interpretata, oltre la sua ristrettezza d'ottica, come «un'analitica materiale dell'esperienza che, in quanto tale mira a enucleare le strutture effettivamente generative ed esperienziali efficaci del *materiale* musicale, quale che sia la *materia* di partenza, l'empiria considerata» (Matteucci 2018, 11). Qui la distinzione tra materia e materiale, che si snoda come parallela a quella tra empiria ed esperienza, oltre a due coppie relative l'una riferentesi al contenuto e l'altra alla forma, viene assunta come «cruciale» (*ibidem*) nella concezione adorniana dell'estetico. Adorno ne spiega il senso in un saggio del 1960 contenuto nella sua raccolta *Parva estetica. Saggi 1958-1967* (cfr. 2011, 78). Dal punto di vista concettuale, come ha scritto Giovanni Matteucci, questa distinzione ci spiega che «se la componente materica può essere estensibile a piacere, la costituzione

---

materiale del fenomeno in quanto *Sache*, “cosa oggettiva” che genera un campo esperienziale, resta vincolata a principi di configurazione in grado di caratterizzare qualsiasi elaborazione di qualsiasi componente materica che si trovi collocata al suo interno» (2018, 12). Detto altrimenti, «il materiale è materia storicamente significata, verrebbe da dire: modo nel quale – nel caso qui in questione – l’universo sociale diventa musicale secondo specifiche tendenze»; dunque, «non materia miticamente naturale, ma sedimentazione storica di possibili modalità d’esperienza». Pertanto, se, come sostiene Adorno, nel materiale si sedimenta la storia, contrariamente a una materia naturale metafisicamente astorica, allora, per il filosofo tedesco «è con il materiale che si sviluppa l’esperienza estetica, già nella sua fase creativa» (cfr. *ibidem*). Questa distinzione ci consente pertanto di comprendere la critica che Adorno muove nei riguardi del jazz, secondo cui «l’inganno di quest’ultimo è di illudersi, o far credere, di avere il proprio “materiale storico” in una “materia naturale” secondo la retorica della freschezza afro-americana del jazz» (*ibidem*), con la conseguenza che tutto ciò non può non determinare «una pseudomorfosi che ne inficia lo stesso procedimento di elaborazione tecnico-artistica poiché pretende di far collassare il materiale in materia» (*ibidem*).

Solo tenendo presente questa distinzione nella diagnosi analitico-materiale che si desume dagli scritti adorniani sul jazz, allora è possibile non contrapporre disinvoltamente alla “*vis polemica*” di Adorno «uno sterile impianto ideologico, solitamente di tenore agiografico» (ivi, 13). Per certi aspetti problematici, addirittura, la diagnosi analitico-materiale svolta nei suoi scritti da Adorno, come sostiene Matteucci, se ridotta ai “minimi termini”, potrebbe apparire «difficile da smentire in rapporto al jazz, anche quello attuale o comunque successivo a quanto campionato da Adorno» (*ibidem*). Com’è noto la “controversia ermeneutica” sull’interpretazione adorniana del jazz e della *popular music*<sup>6</sup> è ancora “aperta”. Tuttavia, in relazione alla specifica diagnosi adorniana del jazz Matteucci ha ritenuto di poter affermare che l’elemento cruciale di essa, ad esempio, «è il principio dell’illusorietà, dell’apparenza, dell’impressione di una complicatezza formale che tende sempre a risolversi nella semplicità» (*ibidem*). Le forme specifiche che traducono tale principio disvelano i non pochi casi di “mistificazione musicale” che Adorno, a suo giudizio, riscontra nel jazz: «dalla “battuta apparente” alla mera impressione di varietà ritmica, dall’illusione di interventi soggettivi alla superficiale parvenza di errori e infrazioni che invece sono conferme dell’ordine stabilito, dalla simulazione del contrappunto all’inganno di

<sup>6</sup> Cfr. Santoro 2004, 7-62 e Corchia 2017, 31-55.

armonizzazioni che solo paiono imprevedibili, dalla pseudo vocalizzazione alla pseudo modernità della tecnica» (*ibidem*). Per Adorno, quindi, sembrerebbe che tale principio dell'“apparenza”, anche se non in un senso “non più restrittivamente musicale”, possa avere il suo “riscontro” nella “pseudo democraticità del gusto” e nell'“apparenza sociale dell'individualità” incarnate appunto nel jazz (cfr. *ibidem*). Cosa significa interpretare l'estetica del jazz di Adorno come “un'estetica dello *pseudos*”? Muovendo dalla derivazione greca di questo concetto, ciò sta ad indicare che per Adorno il jazz (quello che lui conosceva e ascoltava), «sarebbe una musica falsa, fittizia, ingannevole, apparente – nel senso però della mera e ingannevole parvenza o apparenza e non nel senso di quell'apparenza di cui, in modo quanto mai enfatico, Adorno afferma che prometterebbe invece la trascendenza» (Marino 2018, 131). Nei saggi sulla *popular music* (cfr. Adorno 2004), che per il filosofo tedesco, come si è detto, include anche tutto il jazz, Adorno si affida più volte all'uso del termine “pseudo” allusivo di illusorio, meramente apparente, un termine che non risparmia neppure la semantica del jazz, considerato quest'ultimo come «una musica che si spaccia per avanguardistica o rivoluzionaria o progressista (sia sul piano strettamente musicale, sia sul piano delle sue implicazioni socio-politiche), pur non essendolo affatto, ovvero finge di essere ciò che non è e, dunque, è falsa e ingannevole: una pseudomusica “vera”, per così dire» (Marino 2018, 131-132). Il jazz nell'impianto critico adorniano appare essere una musica della “pseudomorfosi”, ovvero una musica che orbita intorno all'ingannevole, all'illusorio e al mistificante che traduce solo in parvenza, sotto mentite spoglie, “apparente libertà e svincolatezza improvvisativa, spontaneità apparente, istanti apparentemente scatenati, apparente varietà di formazioni ritmiche, carattere apparente dell'elemento individuale nel jazz, democrazia apparente, trasgressione apparente, soggettività apparente” (ivi, 132). Insomma, per Adorno ogni “incanto” del jazz come *popular music*, come egli dice, “è associato a qualche forma di inganno” (2004, 90), dimensione speculare dei fenomeni musicali legati all'industria culturale (lo stesso jazz è registrato, commercializzato, distribuito, etc.).

Certamente risulta difficile accettare che tutto ciò possa far parte del fascino del jazz, ovvero “la sua capacità di risolvere quanto dapprima si presenta come assolutamente indisciplinabile in qualcosa di rigorosamente e straordinariamente disciplinato” (Matteucci 2018, 13). Pur nelle sue movenze ritmicamente scoordinate o contraddittorie, il jazzista parimenti stupisce “perché sa come riportarle all'ordine e alla ragione”, ed è proprio in quell'istante che «l'ascoltatore intuisce il gioco, e a esso

---

sta, soggiogato dal prodigio» (*ibidem*). Ancora, il jazzista, con la sua musica, di fatto “complica strutture che appaiono immediatamente semplici, salvo poi tornare in conclusione comunque a tale semplicità, come a por termine a una divagazione svolta per amore della divagazione, della tecnica con cui la si esegue come acrobazia ostentata, non per sviluppare verso altro gli elementi di partenza” (ivi, 13-14). Epperò, come si è detto «è proprio questa logica dell’illusorietà, del trucco, del gioco di prestigio, ossia dell’incantamento surrogato» è ciò che Adorno intende criticare a tal punto che è inutile evocare i repertori che vanno dal *be-pop*, al *free-jazz*, al *jazz-rock*, perché, per lui, lo “stucchevole” ammantato da illusione e da stimolante fascino è sempre “in agguato” e la tecnica camuffa la povertà musicale! La polemica di Adorno nei confronti del jazz è spietata. Perché? Per il filosofo tedesco autore di *Congedo dal jazz* e di *Moda senza tempo. Sul jazz*, un punto è fermo: «nel jazz il brano è assegnato come un *positum* ed esige che si stia al suo passo anche nella produzione dell’apparentemente nuovo, anche in quel momento che crea l’intrigo del jazz che è l’improvvisazione (ivi, 14).

Secondo Adorno, come rileva Matteucci, “persino dove il musicale dovrebbe essere sperimentato nelle sue dinamiche generative, in gioco nel jazz non è il materiale, bensì una sua preordinata sistemazione ritmica, melodica e armonica, rispetto a cui il solo compito residuo è arrangiare e variare” (*ibid.*). E ancora, «se i brani da eseguire sono quelli che devono confortare per la loro essenziale semplicità all’ascolto di un pubblico predisposto al consumo (non solo, e certo in prima istanza, musicale, anzi in modo siffatto che l’esperienza stessa oggi viene a compiersi nel consumare), è fatale che il jazz rischi costantemente di diventare giustificazione iterata dello *status quo*» (ivi, 14-15). In altri termini, per Adorno critico del jazz, con il jazz, nella sua *impasse* dialettica, per il suo carattere insostanziale, e nonostante la sua straordinaria esuberanza materica, fenomeno di interferenza, increspatura frutto di urto di onde sonore che si propagano nella “superficie spettacolare” che si presume reale, in tutto ciò «non c’è spazio per un soggetto utopico, per una progettazione libera di identità, ovvero per una concretizzazione effettiva e pregnantemente contingente di esperienze *con* il materiale sonoro, in un costrutto musicale che deve risultare, alla fine di tutti i conti e risolti tutti gli arcani apparenti, positività semplice e “immediata”, materia di natura» (ivi, 15).

La sentenza è emessa. Per Adorno il jazz per la sua *interferenza* anche con il mondano, con il sociale, anche per la sua riproduzione mediata attraverso la radio, che «resta molto meno convincente rispetto a quella del gruppo ascoltato dal vivo in un preciso luogo e momento»

(2018, 38), non solo sul piano sociale è “pseudodemocratico”, ma anche nella sua apparente “immediatezza” è «definibile come un fisso sistema di trucchi, inganna riguardo alle differenze di classe» (*ibidem*). Non riuscendo a produrre «un effettivo sviluppo inframusicale, materiale e dunque storico» e nonostante le sue metamorfosi sonore e la sua parvenza mitologica di una “naturalità semplice e immediata”, illusoria, per Adorno “il jazz resta jazz” (Matteucci 2018, 16), il che non esclude per il dialettico Adorno una “via d’uscita”, ossia che il jazz «smetta di essere jazz e diventi musica, cosa che molti jazzisti hanno saputo fare e sanno fortunatamente fare, senza con questo certo smentire – anzi! – la diagnosi adorniana» (*ibidem*). Adorno, a suo modo, ha inteso demistificare una certa rappresentazione, produzione e ricezione del jazz perché egli ritiene che proprio il jazz, nella sua storicità e nel complesso del suo consumo di mercato dei beni culturali, nonostante l’immediatezza sociale degli effetti trasformativi e sonori che sortisce e anche nelle forme possibili che può assumere come “arte applicata”, comunque, “esprime tutt’altro che la genuinità afro-americana; semmai condensa in sé l’alienazione afro-americana compatibile con il sistema vigente, la sua effettiva conformazione a quest’ultimo” (*ibidem*).

Il jazz traccia e delimita *ex negativo* l’esperienza dell’estetico (e anche del politico) promettendo «la felicità come senso di un’alterità mai data, sempre ulteriore» (ivi, 20): un “effimero” «che si spaccia volta a volta per atemporale e definitivo, salvo poi smentire rapidamente per far sopravvivere non questo o quell’elemento empirico, ma l’esperienza del suo stesso arco di sviluppo» (*ibidem*). Al pari della *moda*, come ha magistralmente mostrato Georg Simmel (cfr. De Simone 2016 e 2017b), il jazz come “moda senza tempo”, secondo la “dialettica negativa” estremizzata da Adorno, finisce per rivelarsi come «rispecchiamento fedele della realtà sociale vigente», ma proprio così, per il suo *intrigo ineffabile*, nel suo uso, abuso e consumo, continua ad essere “tabù, mito e dogma” conferendo problematicamente “nuovi compiti” al pensiero critico senza alcuna pacificazione ermeneutica.

In generale, infatti, come ha chiarito Marco Maurizi, studioso di Adorno, nel suo saggio *La vendetta di Dioniso* (2018), a proposito di ciò che il mercato attuale può vendere, in effetti non si fa differenza tra *jazz*, *popular music*, avanguardia e *black music*, ma questo non significa affatto “il trionfo della musica *popolare*”. Come Adorno (con Max Horkheimer) ha osservato, nella società contemporanea «non si può più identificare ingenuamente cultura “popolare” e produzione “dal basso”: questo strato della cultura ha subito nell’età industriale un cambiamento qualitativo e irreversibile». Per cui, ci si trova di fronte «a un *fenomeno*

---

*nuovo* che coinvolge tanto l'arte popolare quanto la tradizione "colta"». Questo tipo di società ha completamente trasfigurato tale "opposizione" finendo così col renderla obsoleta. A posteriori, le osservazioni di Adorno sul processo di senescenza della musica moderna («sulla fondamentale complementarità tra *entertainment* e avanguardia come momenti dell'industria culturale complessiva»), sappiamo, "sono state spesso sottovalutate rispetto all'enorme potenziale critico che potevano offrire". Di fronte a ogni possibile *misreading*, occorre tuttavia ribadire che in e per Adorno «l'opposizione tra popolare e colto è dialettica, dunque tale rimane ogni affermazione della loro *identità*». In conclusione, "ciò che veramente segna la differenza tra musica colta e musica leggera è l'abilità di integrare mezzi espressivi nuovi in una totalità coerente". Di conseguenza, «la provenienza di un musicista non dice nulla sullo specifico livello tecnico della sua opera, ovviamente, «al tempo stesso, comunque, sarebbe prova di un atteggiamento eccessivamente astratto ignorare i pesanti condizionamenti che regolano la produzione della musica leggera». Nell'ascoltare i nostri vinili, anche di jazz, l'eco di Adorno continua perturbante a farsi ancora sentire.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (2005). *La Scuola di Francoforte. La storia e i testi*. Torino: Einaudi.
- ADORNO. TH. W.
- (1971). *Introduzione alla sociologia della musica*. Torino: Einaudi.
- (2002). *Filosofia della musica moderna*. Torino: Einaudi.
- (2004a). *Dialettica negativa*. Torino: Einaudi.
- (2004b). *Sulla popular music*. Roma: Armando.
- (2009). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi.
- (2011). *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Milano: Mimesis.
- (2018). *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*. Milano: Mimesis.
- ARBO A. (1991). *Dialettica della musica. Saggio su Adorno*. Milano: Guerini e Associati.
- CORCHIA L. (2017). La critica di Adorno alla popular music. *The Lab's Quarterly*, 4, 31-55.
- D'ALESSANDRO R., GIACOMANTONIO F. (2013). *Nostalgie francofortesi*. Milano: Mimesis.
- DE SIMONE A. (2016). *L'io reciproco. Lo sguardo di Simmel*. Milano: Mimesis.

- (2017a). *Il primo Habermas. Ritratti di pensiero*. Perugia: Morlacchi.
- (2017b). *La via dell'anima. Simmel e la filosofia della cultura*. Milano: Meltemi.
- (2018). *Destino moderno. Jürgen Habermas. Il pensiero e la critica*. Perugia: Morlacchi.
- JAY M. (1987). *Theodor W. Adorno*, Bologna: il Mulino.
- MARINO S. (2018). *Postfazione. Adorno e l'estetica del jazz come pseudos*. In Adorno Th. W., *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce* (pp. 115-143). Milano: Mimesis.
- MATASSI E. (2004). *Musica*. Napoli: Guida.
- MATTEUCCI G. (2018). *Il jazz in Adorno: variazioni in serie*. In Adorno Th. W., *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce* (pp. 7-22). Milano: Mimesis.
- MAURIZI M. (2015). *Chimere e passaggi. Cinque attraversamenti del pensiero di Adorno*. Milano: Mimesis.
- (2018). *La vendetta di Dioniso. La musica contemporanea da Schönberg ai Nirvana*, Milano: Jaka Book.
- MÜLLER-DOOHM S. (2003). *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*. Roma: Carocci.
- PETRUCCIANI S. (2007). *Introduzione a Adorno*. Roma-Bari: Laterza.
- SANTORO M. (2004). *Adorno e la sociologia critica della musica (popular)*. In Adorno Th. W., *Sulla popular music* (pp. 7-62). Roma: Armando, 2004.
- SERRAVEZZA A. (1976). *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*. Bari: Dedalo.
- SPARTI D. (2005). *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*. Bologna: il Mulino.
- WIGGERSHAUS R. (1987). *Theodor W. Adorno*. München: Beck.
- (1992) *La Scuola di Francoforte. Storia. Sviluppo teorico. Significato politico*. Torino: Bollati Boringhieri.
-



Numero chiuso il 15 giugno 2019



---

ULTIMI NUMERI

2018/3 (luglio-settembre):

---

RICARDO A. DELLO BUONO, *Social Constructionism in Decline. A "Natural History" of a Paradigmatic Crisis*;  
MAURO LENCI, *L'Occidente, l'altro e le società multiculturali*;  
ANDREA BORGHINI, *Il progetto dei Poli universitari penitenziari tra filantropia e istituzionalizzazione*;  
EMILIANA MANGONE, *Cultural Traumas. The Earthquake in Italy: A Case Study*;  
MARIA MATTURRO, MASSIMO SANTORO, *Madre di cuore e non di pancia. Uno studio empirico sulle risonanze emotive della donna che si accinge al percorso adottivo*;  
PAULINA SABUGAL, *Amore e identità. Il caso dell'immigrazione messicana in Italia*;  
FRANCESCO GIACOMANTONIO, *Destino moderno. Jürgen Habermas. Il pensiero e la critica, di Antonio De Simone*.  
VINCENZO MELE, *Critica della folla, di Sabina Curti*.

2018/4 (ottobre-dicembre):

---

ENRICO CAMPO, ANTONIO MARTELLA, LUCA CICCARESE, *Gli algoritmi come costruzione sociale. Neutralità, potere e opacità*;  
MASSIMO AIROLDI, DANIELE GAMBETTA, *Sul mito della neutralità algoritmica*;  
CHIARA VISENTIN, *Il potere razionale degli algoritmi tra burocrazia e nuovi idealtipi*;  
MATTIA GALEOTTI, *Discriminazione e algoritmi*;  
BAGIO ARAGONA, CRISTIANO FELACO, *La costruzione socio-tecnica degli algoritmi*;  
ANIELLO LAMPO, MICHELE MANCARELLA, ANGELO PIGA, *La (non) neutralità della scienza e degli algoritmi*;  
LUCA SERAFINI, *Oltre le bolle dei filtri e le tribù online*;  
COSTANTINO CARUGNO, TOMMASO RADICIONI, *Echo chambers e polarizzazione*;  
IRENE PSAROUDAKIS, *Mario Tirino, Antonio Tramontana (2018)*, I riflessi di «Black Mirror»;  
JUNIO AGLIOTTI COLOMBINI, *Daniele Gambetta (2018)*, Datacrazia;  
PAOLA IMPERATORE, *Safiya Umoja Noble (2018)*, Algorithms of Oppression;  
DAVIDE BERALDO, *Cathy O'Neil (2016)*, Weapons of Math Destruction;  
LETIZIA CHIAPPINI, *John Cheney-Lippold (2017)*, We Are Data.

2019/1 (gennaio-marzo):

---

JÜRGEN HABERMAS, *Il Moderno – un progetto incompiuto*;  
LEONARDO CEPPA, *Il Moderno – un conto ancora da saldare*;  
ANTONIO DE SIMONE, *Il soggetto e la società in forma di musica. Composizione per variazioni su Theodor W. Adorno e l'intrigo ineffabile del jazz*;  
CONCETTA PAPAPICCO, ISABELLA QUATERA, *La fabbrica dei Troll. Dagli algoritmi dell'anonimato ad una nuova immagine del sé*;  
GLORIA CASANOVA, CLAUDIA GIORLEO, *La partecipazione femminile in rete e i nuovi strumenti di ricerca sociale*;  
LUCA MASTROSIMONE, *Roberta Iannone, Andrea Pitasi (a cura di) (2018)*. Tra Amsterdam e Berlino. Geografia e spirito della teoria sociologica.  
FRANCESCO GIACOMANTONIO, *Andrea Cossu, Matteo Bortolini (2017)*. Italian Sociology, 1945–2010. An Intellectual and Institutional Profile.

---