

# LQ *The Lab's Quarterly*

---

2017 / n. 4 (ottobre-dicembre)



## **DIRETTORE**

Andrea Borghini

## **COMITATO SCIENTIFICO**

Albertini Françoise (Corte), Massimo Ampola (Pisa), Gabriele Balbi (Lugano), Andrea Borghini (Pisa), Matteo Bortolini (Padova), Roberta Bracciale (Pisa), Massimo Cerulo (Perugia), Marco Chiappesi (Pisa), Luca Corchia (Pisa), 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), Gerardo Pastore (Pisa), Massimo Pendenza (Salerno), Walter Privitera (Milano), Cirus Rinaldi (Palermo), Antonio Viedma Rojas (Madrid), Vincenzo Romania (Padova), Angelo Romeo (Perugia), Giovanni Travaglino (Kent).

## **COMITATO DI REDAZIONE**

Luca Corchia (segretario), Roberta Bracciale, Antonella Castronovo, Massimo Cerulo, Marco Chiappesi, Elena Gremigni, Gerardo Pastore

## **CONTATTI**

[lq.redazione@gmail.com](mailto:lq.redazione@gmail.com)

Gli articoli della rivista sono sottoposti a un doppio processo di peer-review.

I componenti del Comitato scientifico sono revisori permanenti della rivista.

Le informazioni per i collaboratori sono disponibili sui siti della rivista:

[http://dsslslab.sp.unipi.it/Sito/The\\_Lab's\\_Quarterly.html](http://dsslslab.sp.unipi.it/Sito/The_Lab's_Quarterly.html)

<https://thelabsquarterly.wordpress.com/>

ISSN 1724-451X



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

---

“The Lab’s Quarterly” è una rivista scientifica, fondata nel 1999 e riconosciuta dall’ANVUR per l’Area 14 - Scienze politiche e Sociali, il cui fine è contribuire all’indagine teorica ed empirica e costruire reti di conoscenza nella comunità degli studiosi e con il più vasto pubblico degli interessati. I campi di studio riguardano le riflessioni epistemologiche sullo statuto conoscitivo delle scienze sociali, le procedure logiche comuni a ogni forma di sapere e quelle specifiche del sapere scientifico, le tecniche di rilevazione e di analisi dei dati, l’indagine sulle condizioni di genesi e di utilizzo della conoscenza e le teorie sociologiche sulle formazioni sociali contemporanee, approfondendo la riproduzione materiale e simbolica del mondo della vita: lo studio degli individui, dei gruppi sociali, delle tradizioni culturali, dei processi economici e fenomeni politici. Un contributo significativo è offerto dagli studenti e dai dottori di ricerca, le cui tesi costituiscono un materiale prezioso che restituiamo alla conoscenza delle comunità scientifiche, affinché non vadano perdute.

---



# LQ *The Lab's Quarterly*

---

2017 / n. 4 (ottobre-dicembre)

Giovanni Zanotti	<i>Adorno's negative dialectics as a philosophy of real possibility</i>	7
Luca Corchia	<i>La critica di Adorno alla popular music</i>	31
Maurizio Merico	<i>Futuri in movimento. Prospettive temporali e orientamenti al futuro dei giovani</i>	57
Serena Quarta	<i>Il genere dei neet. Uno sguardo di genere sui giovani che non studiano e non lavorano</i>	79
Elena Gremigni	<i>ICTs e Istruzione. Qualche considerazione in merito al Piano Nazionale Scuola Digitale</i>	105
Francesco Giacomantonio	<i>Ruggero D'Alessandro, Per una nuova teoria critica della società. Jürgen Habermas prima dell'agire comunicativo</i>	127
Debora Spini	<i>Rahel Jaeggi, Forme di vita e capitalismo. A cura di Marco Solinas</i>	131

---



# LA CRITICA DI ADORNO ALLA POPULAR MUSIC

di *Luca Corchia*<sup>1</sup>

## Abstract

---

For a long time, popular music has been presented as a field of loisir, devoid of artistic value, social expression of barbaric subcultures and product of a cultural industry aimed at mass distraction. In this perspective, the criticism of Theodor W. Adorno is crucial and, even today, his theses – on the aesthetic inferiority of popular music compared to the “cultivated” music and on the deplorable socio-cultural effects of its diffusion – are still a shared judgment. Even for this reason, they deserve attention. After showing, we will focus on the critics about Adorno’s Theory by the most recent and important scholars.

## Keywords

---

Cultural sociology, Popular music, Theodor W. Adorno

<sup>1</sup> LUCA CORCHIA è Dottore di ricerca in “Memoria culturale e tradizione europea”, svolge attività di insegnamento e ricerca presso l’Università di Pisa e collabora con Centri di studio in Germania. I suoi interessi scientifici prevalenti sono la storia del pensiero sociologico, la teoria sociale, i fenomeni politici e i processi culturali e comunicativi.

Email: [luca.corchia@sp.unipi.it](mailto:luca.corchia@sp.unipi.it)

---

## 1. SULLA RILEVANZA DI ADORNO NEGLI STUDI SULLA MUSICA POPOLARE

Lo studio della musica popolare è un campo segnato da un crogiolo di ambiguità sul piano della valutazione sociale ed estetica (Chamber 1982, 19). Per lungo tempo, questo genere musicale è stato presentato come un mero ambito del *loisir*, privo di valore artistico: espressione, dapprima, di sottoculture rozze e infantili, poi, di un'industria culturale funzionalmente indirizzata alla distrazione di massa. A fronte di tale considerazione, la letteratura "colta", con un certo disdegno, ha finito per trascurare l'analisi delle caratteristiche della musica pop, rock e derivati, giudicate non confacenti agli standard di bellezza, gusto e autenticità propri di quella classica. Solo di recente quei generi musicali sono divenuti rilevanti per molti studiosi, nel tentativo di riconoscergli oltre alla rilevanza sociale anche valore artistico, tenendo conto delle molteplici forme espressive della nuova "ontologia" della musica.

In questa vicenda intellettuale, la critica di Theodor W. Adorno (1903-1969) è cruciale perché, sin dall'inizio, nel dibattito articolato sui fondamenti estetici della musica popolare, lo studioso tedesco compare come il riferimento obbligato. L'approccio critico fu formulato da Adorno, negli anni Trenta, sulla *Zeitschrift für Sozialforschung* – la rivista dell'Istituto di Francoforte –, con i tre saggi *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (1932); *Über Jazz* (1936) e *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938) –, poi, nei successivi *A Social Critique of Radio Music* (1939), *On Popular Music* (1941), *Philosophie der neuen Musik* (1949) e *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen* (1962). La pesante ipoteca della filosofia di Adorno sulle riflessioni successive, con particolare attenzione al dibattito estetico-musicale sul rock, era stata rimarcata da Pino A. Quartana, in alcune considerazioni ben formulate e condivisibili che colgono certe lacune ancora presenti:

Superando anche il campo della critica e di una trattazione in chiave sociologica, negli ultimi tempi sembra emergere da più parti la domanda di una considerazione teoreticamente ancor più elevata del rock e dei linguaggi musicali alternativi, considerazione che però incontra ancora incomprensioni e resistenze. Da un lato, la trattazione "seria" del rock non è mai andata oltre un livello meramente sociologico o storico o critico oppure di semplice costume, dall'altro, il mondo accademico, che, comunque, non conosce, tranne pochissime eccezioni, il fenomeno e non ne coglie esattamente la reale complessità, rifugge da un compito così arduo perché, in genere, ha subito l'influenza delle teorie estetiche tradizionali o adorniane. Di solito, il filosofo non conosce quei linguaggi musicali e chi li conosce non possiede però le coordinate del pensiero estetico, per cui anche i valori che sono stati

---



recentemente accreditati come quelli fondanti un'estetica del rock non oltrepassano, in realtà, i parametri della dimensione sociologica dell'oggetto estetico in questione (2017, 7).

Le tesi sull'inferiorità estetica della musica popolare rispetto alla musica "colta" e sugli effetti socio-culturali deprecabili della sua diffusione risalgono alla prima metà del secolo scorso, nel quadro delle trasformazioni che la società di massa stava allora attraversando, con la nascita di vere e proprie industrie culturali. E tuttavia, che si reputi o meno adeguata la prospettiva teorica, se si segua o meno l'approccio metodologico e, infine, se ne condivida o meno il giudizio sul passato e se lo si reputi o meno datato rispetto al presente, quasi nessuno studioso di fenomeni musicali si inoltra in un campo così fertile senza tenere in grande considerazione quelle analisi (von Appen 2007, 5). Di diverso avviso il solo Claus-Steffen Mahnkopf, il quale rimarca l'attualità della filosofia della musica adorniana e sottolinea la loro "sconfinata rimozione" negli studi di tradizione francofortese e, in generale, nel campo dell'estetica musicale (1997)<sup>2</sup>. Per inquadrare, in via preliminare la questione, possiamo iniziare con Richard Middleton (1990):

La polemica di T.W. Adorno sulla "popular music" è severa, ma anche ricca e complessa, e richiede un esame dei vari punti di vista, specialmente quello che riguarda la produzione musicale (in relazione alla produzione generale nelle società capitalistiche), la forma musicale (di cui Adorno discute in termini di "standardizzazione") e la ricezione e le funzioni musicali (che egli vede come quasi totalmente strumentalizzate, al servizio degli interessi sociali dominanti). Adorno sostiene, giustamente che, questi aspetti sono in effetti indivisibili, e che è quindi fondamentale mantenere una visione globale del processo musicale (2001<sup>2</sup>, 59).

Le considerazioni metodologiche di Middleton sono tanto più significative se si considera che il suo studio fu valutato da Franco Fabbri uno vero e proprio spartiacque nelle ricerche sulla *popular music*<sup>3</sup>. Ad ulteriore riprova dell'effetto dirompente sulla letteratura scientifica della

---

<sup>2</sup> Per una disamina della teoria della musica di Adorno, centrata su problemi di prestazioni e riproduzione, legando le questioni di interpretazione e notazione a domande filosofiche sul rapporto tra musica e società, si veda il saggio di Barbara R. Barry (2009).

<sup>3</sup> «Questo libro mette a nudo alcuni limiti della musicologia tradizionale: è sotto molti aspetti una dimostrazione lungamente articolata del fatto che gli studi sulla popular music non servono solo a coprire un insieme di attività musicali finora colpevolmente trascurate dalla musicologia, ma sono precisamente uno degli strumenti per un rinnovamento e un ampliamento della musicologia nel suo complesso» (Fabbri 2001, 11).

---

critica adorniana alla musica popolare, possiamo ricordare anche il celebre passaggio di *Sociologia del rock* (1978), in cui Simon Frith scrive che «Quella di Adorno è l'analisi più sistematica e più inorridita della cultura di massa, ma anche la più provocatoria per chiunque cerchi anche un solo frammento di valore all'interno dei prodotti sfornati dall'industria di massa, dall'industria musicale» (1982, 190). Pochi anni dopo, Iain Chambers sottolineava che ci sono state riflessioni – “apparentemente rarefatte”, come quella di Adorno, che «sono state filtrate e sedimentate in diffusi verdetti popolari e atteggiamenti di senso comune nei confronti della musica pop » (1982, 21: *TdA*). Ancor più radicale il giudizio di Franco Fabbri sull'influenza esercitata da Adorno: «Molti discorsi “seri” sul rock, sulla popular music, fatti da chi si occupa prevalentemente di musica colta, sono stati per anni e anni viziati dall'influenza nefasta degli scritti dedicati a questo argomento da Adorno, un intellettuale di grande valore e rigore che quando si occupava di jazz e di *popular music* non si peritava nemmeno di verificare le proprie fonti (come uno studentello alle prime armi)» (1997, 31). Sarcasmo a parte, più pertinente ci pare la prospettiva assunta da Daniele Stroppolo nel porre la questione dell'attualità di Adorno, vista la diversificazione dei generi musicali – jazz, beat, hip pop, rock'n'roll, hard rock, progressive, heavy metal, punk, grunge, hard core, etc. –, la molteplicità di produzioni, canali distributivi e nicchie di mercato. La risposta è che, pur in un contesto policentrico, il nucleo della riflessione adorniana rimane attuale e, dunque, rimane inalterato il problema di comprendere se la musica leggera esca dagli standard imposti all'orecchio del fruitore inducendolo a un grado di autoriflessione maggiore o se, invece, sia appiattito nel ruolo di *soundtrack* dell'esistenza (2011, 29). È opportuno soffermarsi sulle tesi perché sono ancora dibattute e – come ha sottolineato Richard Middleton – «chiunque voglia discutere l'importanza di studiare la musica popolare deve assorbire Adorno per andare oltre» (2001, 35: *TdA*). Tia DeNora ribadisce la rilevanza, affermando che « Il lavoro di Adorno, dovrebbe essere chiaro in questa fase, è troppo importante per essere messo da parte dai sociologi della musica» (2003, 21: *TdA*). E poco dopo precisa che la prospettiva teorica di Adorno merita di essere utilizzata, proprio per confutare le ipotesi erranee e, a volte, pregiudizievoli, nel campo della musica popolare:

Non dobbiamo, tuttavia, respingere Adorno semplicemente perché pensiamo che su punti ha commesso un errore. Ciò che è di valore in Adorno trascende tutto ciò. Riguarda la visione di Adorno, il suo modo di percepire il mondo sociale e l'interrelazione musicale con quel mondo. Soprattutto, Adorno ha lasciato in eredità una prospettiva. Quindi sembra giusto

---

sottoporre questa prospettiva alla prova della critica, per interagire con essa attraverso il tempo e la cultura (Ivi, 33: *TdA*).

Per la rilevanza che, effettivamente, Adorno continua ad avere nella letteratura filosofica e sociologica e per il fatto che per lo studioso francofortese l'analisi della musica fosse il modello su cui venne costruita la riflessione estetica sull'arte e quella sociologica sul rapporto arte e società, cerchiamo di metterne in luce, seppure in maniera concisa, le maggiori elaborazioni per, poi, soffermarci sulle principali critiche che gli sono state rivolte contestualmente allo sviluppo di sensibilità e pratiche musicali e alle più generali trasformazioni sociali.

## 2. I PRIMI SCRITTI SULLA MUSICA “LEGGERA”

Adorno iniziò la collaborazione con l'Istituto di Francoforte, nel 1931, come studioso ed esperto di estetica, arte e filosofia musicale, cercando di sviluppare una teoria sociale di approccio critico-marxista. Nel campo della sociologia della musica, in particolare, egli rifletteva sui fondamenti metodologici di un'analisi che potesse mettere in luce i contenuti sociali degli stili musicali e delle composizioni dei singoli artisti (Cfr. Maiso 2015). Stefan Müller-Doohm sottolinea la novità di un approccio alla musica “leggera” alla ricerca degli elementi sociali: «Fino a quel momento, nessuno aveva ancora tentato di produrre un'analisi sociomusicologica di quel genere musicale contemporaneo» (2003, 268).

Nel primo saggio *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (“Sulla condizione sociale della musica”) – considerato da Carlo Pettazzi il «manifesto, per così dire, della filosofia della musica adorniana, nonché della sua estetica in generale» (1979, 19; per gli argomenti a sostegno di questa interpretazione cfr. 136-137) – Adorno ricostruisce il passaggio dalla musica pre-capitalistica – in cui prevaleva l'interazione diretta tra la composizione e l'ascolto dell'opera – all'avvento della composizione musicale su scala commerciale, attraverso gli strumenti di riproduzione. Il testo si apre con l'enunciazione della prospettiva teorica:

Ogni volta che oggi la musica risuona, essa ritrae con le linee più nette i contrasti e le fratture che solcano la società contemporanea ed è al contempo separata da una frattura profondissima proprio dalla società, la quale la produce insieme alle sue fratture, senza tuttavia poter afferrare della musica più che residui e frammenti. Il ruolo della musica nel processo sociale è esclusivamente quello della mercé; il suo valore quello del mercato. Essa non serve più l'immediato bisogno ed uso, ma si sottomette con tutti gli altri beni alla costrizione dello scambio in unità astratte e si

---

assoggetta, assieme al suo valore d'uso, quando esso le sia rimasto, alla costrizione dello scambio (1932, 103).

La produzione e il consumo musicale sono inglobati dal mercato capitalistico che realizza la completa alienazione tra uomini e musica, divenuta una merce, e nega la possibilità di un "rapporto immediato" (Pettazzi 1979, 132). Se vi è frattura tra la musica e la società non dipende dal carattere esoterico della prima ma dalla circostanza che essa stessa è «un fatto sociale, un prodotto sociale» (Adorno, 1932, 104). Stefan Müller-Doohm ha ben sintetizzato la premessa principale da cui prende le mosse l'analisi adorniana del condizionamento sociale della musica contemporanea, ovvero di quale sia il contesto di genesi e d'uso della produzione, riproduzione e ricezione musicale, tanto di quella leggera quanto di quella classica, compresa, addirittura, l'avanguardia:

[...] ogni tipo di musica, nella società capitalistica contemporanea, porta in sé le tracce dell'alienazione e fa le funzioni di una merce che deve realizzare il proprio valore di scambio sul mercato. Su questo sfondo, quel che decide dell'autenticità o della non autenticità dell'opera musicale è se essa sia assoggettata alle condizioni del mercato o vi si opponga, portando ad espressione, tramite le dissonanze, le contraddizioni sociali. La musica che non nasce seguendo le leggi della produzione della merce paga il proprio carattere esclusivo con l'isolamento sociale, che essa non riesce a sopprimere di sua propria iniziativa e in un modo del tutto interno alla musica (2003, 206).

Come precisa Pettazzi, al giovane Adorno la frattura tra musica e società pare insuperabile se si cerca di sanarla partendo dalla musica perché il terreno della superabilità è quello sociale in cui si è compiuta. Così, è «inutile che la musica ricerchi un'immediatezza nel rapporto con gli uomini, che non è più dato di avere nella società attuale. L'unica cosa che essa può fare è cercare di "rappresentare nella sua propria struttura le antinomie sociali" e la "necessità del loro superamento sociale". Il rapporto tra musica e società non è di indipendenza, per cui la prima si sviluppa spiritualisticamente a prescindere dalla seconda, né di "mero rispecchiamento", ma è un rapporto eminentemente "gnoseologico"» (1979, 132). A tale fine, scrive Adorno, la musica «deve formulare nel suo materiale i problemi posti dal materiale, il quale non è mai un puro materiale naturale, ma prodotto storicamente e socialmente –; le soluzioni che essa vi trova sono pari a teorie» (1932, 105).

Adorno ripartisce, quindi, la musica tra la cosiddetta musica "seria" o "classica", che «di principio non si indirizza secondo il mercato», e la musica "leggera", che «riconosce senza condizioni il carattere di merce»

---

e «si indirizza secondo le esigenze del mercato». Di fronte all'alienazione tra musica e società, la prima si pone dal lato della musica, la seconda «passivamente e adialetticamente dal lato della società» (Ivi, 107). Come ha ben colto Iain Chambers, sin da quel primo saggio, secondo Adorno «il dominio del mercato aveva saldato le due sfere musicali nell'unità di una contraddizione irrisolvibile» (1982, 23: *TdA*).

La musica “seria” veniva, poi, distinta da Adorno in quattro tipi fondamentali (Pettazzi 1979, 132-135): 1) il primo tipo – definita “oggettivismo” e suddivisibile in “neoclassicismo” e “folclorismo”, il cui maggior esponente era Strawinsky – riconosce l'alienazione tra musica e società ma ne ignora l'origine sociale e crede di poterla superare unilateralmente e adialetticamente a partire dalla musica stessa, per lo più mediante il ricorso a forme stilistiche del passato che paiono sottratte all'alienazione, senza accorgersi che in realtà, di fronte a un materiale e a una realtà completamente mutata, non sono più risuscitabili (Adorno, 1932, 108); 2) il secondo tipo – indicata come “surrealismo musicale” e che vede Kurt Weil come l'esponente più rappresentativo – parte dalla realtà dell'alienazione ma, a differenza dell'oggettivismo, è consapevole dell'impossibilità di un suo superamento e non pretende di offrire una musica “primitiva” ma presenta agli uomini la loro *Gebrauchsmusik*, “sovraesposta” in modo tale che essa si sveli come merce, demistificandosi. La sua validità è, quindi, legata alla capacità, pena lo scadimento, di mantenersi costantemente “ai vertici della sua negatività”, cosa che pare ad Adorno molto difficile (Ivi, 122); 3) il terzo tipo di musica – che ha raggiunto i migliori risultati nella *Gemeinschaftsmusik* di Hindemith, di derivazione neoclassicista, e nelle composizioni proletarie per coro di Eisler – «crede di spezzare a partire da sé e realmente l'alienazione». Adorno ne nega ogni validità estetica e anche riguardo alla sua efficacia agitatoria egli nutre molti dubbi (Ivi, 123-124); 4) il quarto tipo di musica, infine, l'unico realmente valido a giudizio di Adorno, è rappresentato da Arnold Schönberg e dalla sua scuola dodecafonica. Tale musica, senza piena consapevolezza del luogo sociale o indifferentemente contro di essa, in modo puramente immanente cristallizza i problemi e le soluzioni, e, in un certo modo, non “rappresenta” l'“armonia prestabilita” bensì la “dissonanza” prodotta storicamente, cioè le antinomie sociali (Ivi, 108, 134). Per Adorno la «presentazione dei contrasti della società non viene raggiunta dalla musica tramite un suo interessamento specifico per i problemi della società», bensì in modo «puramente immanente». Per raffigurare questa funzione della musica atonale, Adorno impiega l'immagine della “monade leibniziana” “senza finestre” (Ivi, 133), che

ritroveremo anni dopo nell'*Introduzione alla sociologia della musica*:

Il rapporto delle opere d'arte con la società è paragonabile alla monade leibniziana. Prive di finestre, senza esser cioè conscie della società e comunque senza che questa coscienza le accompagni sempre e necessariamente, le opere musicali, e soprattutto la musica assoluta, presentano la società tanto più profondamente — si potrebbe credere — quanto meno guardano ad essa (1962; tr. it. 1971, 252).

Rispetto alla musica atonale della scuola dodecafonica, come vedremo, per Adorno, tutte le altre forme musicali — l'operetta, la musica popolare, il jazz — sono espressioni artistiche inautentiche, artigianato artistico, la cui funzione ideologica consiste nel distrarre le masse dalla presa di coscienza delle contraddizioni sociali dell'esistente.

### 3. IL CARATTERE DI FETICCIO IN MUSICA E IL REGRESSO DELL'ASCOLTO

Al jazz, in particolare, Adorno ha dedicato numerosi scritti e interventi polemici. Ricordiamo, qui brevemente, che nel saggio *Sul Jazz* (1936) — firmato con lo pseudonimo Hektor Rottweiler — si legge che questo genere di musica poteva essere considerato un tipico esempio del decadimento della composizione e che — se considerato seriamente sul piano sociologico —, nella sua struttura musicale si potevano scorgere il riflesso di tutte le contraddizioni sociali dell'odierna cultura di massa. Anche il fatto che il jazz pretendesse di fondarsi sulla libera improvvisazione, secondo Adorno, non rappresentava che qualcosa di ornamentale e, quindi, di apparente e funzionale alla riproduzione acritica dell'ordine sociale e, persino, ad atteggiamenti "fascisti". Come ben riassume Stefano Petrucciani il rifiuto totale del jazz è giustificato attraverso il suo significato socio-psicologico latente:

In buona sostanza, nel jazz opera, secondo Adorno, un meccanismo che caratterizza molti fenomeni della mentalità collettiva, cioè quello della pseudo ribellione che in realtà conferma l'acquiescenza al potere o della pseudo individualizzazione che cela in realtà l'omologazione. Apparentemente, il jazz è "democratico", esprime un desiderio di libertà e una voglia di emancipazione anche attraverso il momento istintivo e sessuale che in questa musica è presente; ma in realtà si tratta di un fenomeno che non ha nulla di spontaneo, che è pianificato e diffuso dalle potenze monopolistiche dell'industria culturale e dell'intrattenimento, dove un falso anticonformismo di facciata serve proprio a riconfermare e rafforzare conformismo e sottomissione (2007, 45).

Nei saggi successivi Adorno approfondirà le riflessioni, accentuando

---

l'idea che le proprietà formali della musica popolare fossero connesse a modalità di prassi e modalità di coscienza su cui agiscono le forze sociali dell'industria culturale. *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, scritto a New York durante l'estate del 1938 – come egli ricorda –, «costituisce il primo sedimento delle esperienze fatte dall'autore in America nel periodo in cui diresse la sezione musicale del Radio Research Project a Princeton» (1958; tr. it. 1990<sup>3</sup>, 2). È il primo saggio compiuto sulla musica popolare, in cui Adorno, applica la teoria marxiana del feticismo della merce alla produzione e distribuzione degli stili musicali. Ad essa corrisponde, inoltre, una precisa regressione dell'ascolto da parte del pubblico. A tal riguardo, egli afferma che la musica leggera, trasmessa diffusamente alla radio, è destinata a insinuarsi, come “sfondo sonoro”, «nelle breccie di silenzio che si aprono tra gli uomini deformati dall'ansia, dalla routine e dalla cieca obbedienza», risultando, più che altro, un «elemento complementare [...] all'estinguersi del linguaggio inteso come espressione, all'incapacità di comunicazione» (1938; tr. it. 1990<sup>3</sup>, 10).

Il testo fu composto in risposta allo scritto *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) di Walter Benjamin (1892-1940), continua fonte di ispirazione dell'opera di Adorno (Cfr. Müller-Doohm (2003, 197-204). Il tema del saggio di Benjamin, come noto, è il mutamento di valore e funzione della creazione e della fruizione artistica, a causa del diffondersi di tecnologie industriali di produzione, distribuzione e consumo di massa; un fenomeno paragonabile a quanto era accaduto all'ambito letterario con l'invenzione della stampa. Come prima conseguenza, il filosofo berlinese sottolineava che, con la possibilità della fedele riproduzione seriale, l'opera d'arte era destinata al “disincanto” e alla “secolarizzazione”, ossia a emanciparsi dall'elemento sacrale, mitico-rituale e religioso, perdere l'“aurea” vincolata all'esperienza autentica della sua unicità e stabilire un rapporto estetico totalmente diverso con il fruitore dell'opera riprodotta: «La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il prodotto» (1936; tr. it. 1966, 23). La tesi proposta era che la riproduzione seriale di un'opera non richiede quel rispetto sacrale che è invece indotto dalla veneranda autorità dell'opera originale, essendo fruita attraverso lo svago o *divertissement* e nella percezione distratta (Ivi, 27). Ma è proprio tramite una fruizione immediata e pre-riflessiva, per così dire “epidermica”, che il pubblico,

---

partecipando emotivamente alle opere, avrà modo di sviluppare un atteggiamento valutativo che mobilerà le coscienze delle masse:

La massa è una matrice dalla quale attualmente esce rinato ogni comportamento abituale nei confronti delle opere d'arte. La quantità si è ribaltata in qualità: le masse sempre più vaste dei partecipanti hanno determinato un modo diverso di partecipazione. L'osservatore non deve lasciarsi ingannare dal fatto che questa partecipazione si manifesta dapprima in forme screditate. [...] La vecchia accusa secondo cui le masse cercano soltanto distrazione, mentre l'arte esige dall'osservatore il raccoglimento è un luogo comune (Ivi, 44).

Adorno ribaltava la prospettiva benjaminiana per dimostrare che la riproducibilità tecnica, se non altro in ambito musicale, aveva determinato risultati nefasti sulla capacità critica del pubblico, svalORIZZANDO i tradizionali criteri di bello e gusto definiti da Baumgarten e Kant per l'esperienza sensibile e l'arte. Pochi anni dopo la scomparsa di Benjamin, Adorno (1950) riaffermerà che la tesi sulla possibilità di "illuminare" le masse con un'arte politicizzata palesava «un che di peculiarmente inconsapevole, d'ingenuo se si vuole» (tr. it. 1972, 242).

Il progresso tecnologico, secondo Adorno, comporta non soltanto miglioramenti in alcuni aspetti oggettivi dell'esistenza, ma anche continue rinunce sul piano soggettivo e intellettuale, a causa del suo inevitabile portato di violenza e reificazione. In un mondo industriale in cui l'offerta culturale e musicale è standardizzata, il senso critico del pubblico è ottuso dalla stimolazione di composizioni superficialmente piacevoli, la cui riuscita dipende dalla ripetizione di brani simili gli uni agli altri e sempre uguali a se stessi, cui si presta solo un ascolto "deconcentrato". Sotto il profilo della fruizione musicale, all'ampliamento dell'offerta di apparecchi d'ascolto e al moltiplicarsi degli strumenti di registrazione e riproduzione, corrisponde un irreversibile deterioramento delle capacità di concentrazione e di penetrazione da parte dell'ascoltatore nella composizione e nel testo musicale: «gli ascoltatori non solo sono manipolati a tal punto dal feticismo musicale da non esser più in grado di esserne consapevoli, ma la loro stessa capacità di ascolto è ormai regredita a livelli infantili, che pregiudicano *ab initio* una reale comprensione della musica» (1938; tr. it. 1990<sup>3</sup>, 21). Qui, entra in gioco il rapporto identitario tra il pubblico e la musica, esemplificativo della sovrapposizione tra valori di uso e di consumo:

Il fatto che questo [*il prodotto musicale*] riesca comunque a catalizzare l'entusiasmo e il coinvolgimento affettivo ed estatico dell'ascoltatore, che venga consumato in forme tanto più massive quanto più esigue sono le capacità di comprenderlo realmente, mostra che nel rapporto tra valore

---



d'uso e valore di scambio si è realizzata una sorta di inversione. Ciò per cui i consumatori spendono, e provano piacere, non è più il valore d'uso, ovvero il godimento estetico [...] ma diventa il valore di scambio stesso [...] Ciò che il bene di consumo fornisce all'acquirente, in altre parole, ha ben poco a che fare con le sue peculiari qualità: il suo vero valore d'uso (se così lo si può ancora chiamare) sta nel fatto che esso consente a chi lo acquista di rispecchiarsi in esso, confermando nel culto dell'oggetto feticcio la propria personalità, e rinforzando questo piacere attraverso quello di appartenere alla comunità dei consumatori (Petrucciani 2007, 50).

Nella società di massa, inoltre, il ruolo che la musica ha assunto è ormai quello di "sottofondo", un tappeto sonoro che accompagna altre attività della vita quotidiana. Al piacere effimero dell'ascolto corrisponde un "senso di nausea", riscontrabile nel fatto che l'ascoltatore di musica leggera necessita continuamente di nuovi brani in grado di fornirgli stimoli rinnovati, ma al tempo stesso sempre uguali. Vi è anzi un odio, un'ostilità marcata nei confronti di ogni novità sostanziale. Anche la musica classica è banalizzata come riproduzione di brani, estratti da opere di ampio respiro che vengono ridotti a orecchiabili frammenti, e da cui il pubblico trae il gusto di riconoscere strutture o motivi già noti o equivalenti ai noti (1938; tr. it. 1990<sup>3</sup>, 13). Sia la musica leggera che quella classica assumono la stessa funzione di intrattenimento per il fatto che la fruizione di un pubblico opportunamente addestrato dalla radio non è in grado di attivare gli strumenti critici necessari per decodificare l'opera nell'interezza, come vera esperienza interiore:

Nel momento in cui la fuga dal banale si fa definitiva e in cui la smerciabilità della produzione seria, a causa delle sue esigenze reali, si riduce a nulla, nel campo della musica inferiore la standardizzazione del successo fa sì che non sia più possibile un successo alla vecchia maniera, ma solo la totale connivenza. [...] non c'è posto per l'"individuo", le cui esigenze, ammettendo che ancora ne abbia, sono solo apparenti, cioè ricalcate sugli standard stessi: la liquidazione dell'individuo è il vero suggello del nuovo stadio della musica (Ivi, 17).

L'ascoltatore non è più un individuo con i suoi gusti personali, ma un cliente i cui gusti musicali sono eterodiretti dall'offerta dello *star system*:

[...] un cliente che si muove tra prodotti preconfezionati e che si illude di avere libertà di scelta, mentre non può far altro che aderire alle imposizioni della grande industria scegliendo esclusivamente entro i confini di ciò che essa offre. A fronte di questo ascolto sordo si sviluppa nell'ascoltatore un tipo di fruizione musicale alienato e feticistico che investe ogni ambito della produzione musicale: l'adorazione delle star, siano esse cantanti di musica

---

leggera o maestri d'orchestra, il rispetto imbalsamato e fiacco per le grandi composizioni classiche, il culto del suono di uno Stradivari, il collezionismo di dischi, l'adorazione per cantanti d'opera dalla voce particolarmente brillante (indipendentemente dalla qualità dell'interpretazione) e così via. Tutto ciò che dovrebbe essere periferico diviene centrale, in quanto facilmente mercificabile e vendibile. La sostanza musicale, invece, rimane estranea, neppure sfiorata, oppure banalizzata attraverso una percezione inefficace (Stroppolo, 2011,18).

In una situazione così compromessa, secondo Adorno, tutti concorrono al feticismo e alla degradazione dell'ascolto; anche l'intenditore, l'esperto, il musicologo e l'esecutore filologico che contro la musica leggera vorrebbero elevare il *pathos* della distanza con la "purezza" e "fedeltà" con cui presenta l'ideale ufficiale delle esecuzioni musicali:

Il nuovo feticcio è l'apparato in sé, che funziona con perfezione e risplende come metallo, nel quale tutte le rotelline combaciano con tale regolarità che non resta più nemmeno uno spiraglio per il vero senso dell'insieme. L'esecuzione musicale oggi impostasi, perfetta e senza macchia, conserva l'opera al prezzo di reificarla definitivamente. [...] Nel momento stesso in cui un'opera viene fissata a scopo di conservazione, essa soccombe proprio a questo processo di fissazione. L'estremo feticismo che afferra la cosa la soffoca, e l'assoluta fedeltà all'opera smentisce l'opera stessa e la fa scomparire con indifferenza dietro l'apparato (1938; tr. it. 1990<sup>3</sup>, 29-30).

Solamente la musica "nuova" dell'avanguardia, rinunciando all'orecchiabilità, rimane estranea al processo di alienazione e con le sonorità non eufoniche persegue la dissimulazione di una realtà mistificante; ma ciò la condanna a non essere accettata da un pubblico inebetito. La composizione dodecafonica di Arnold Schönberg e degli allievi Alban Berg e Anton Webern risulta insopportabile al pubblico non tanto perché incomprensibile bensì perché esprime in modo troppo diretto l'angoscia e lo spavento per una situazione catastrofica alla quale l'individuo integrato si può sottrarre esclusivamente regredendo (Ivi, 48).

#### 4. LA MUSICA E L'INDUSTRIA CULTURALE

Gli studi di Adorno sulla musica popolare proseguono nel breve saggio *Sulla popular music*, pubblicato per la prima volta negli Stati Uniti nel 1941, con l'assistenza di George Simpson – un *editorial assistant* affiancatogli dalla direzione del "Radio Project", sostenuto dalla Rockefeller Foundation sotto l'egida di Paul Felix Lazarsfeld. Adorno aveva cominciato a collaborarvi part-time dal 1938, appena giunto negli Stati Uniti, grazie all'aiuto di Max Horkheimer (Cfr. Santoro 2004b). Nel testo

---

sono approfonditi gli aspetti più strettamente musicologici, che riguardano la struttura stessa della musica leggera. Il filosofo tedesco, retrospettivamente, in *Esperienze scientifiche in America* (1969), descriverà il contenuto dell'articolo: «una specie di fenomenologia sociale delle canzoni di successo, i cui venne formulata in particolare la teoria della standardizzazione e della pseudo-individuazione, e venne fatta perciò una distinzione netta tra musica leggera e musica seria» (tr. it. 1974, 181).

Nel saggio del 1941, Adorno considera la musica popolare come parte dell'industria culturale, un fenomeno che instilla nel pubblico degli stati emozionali che sostengono implicitamente gli interessi dominanti del capitalismo (Regev 1994, 85). Adorno si sofferma sulle differenze tra la musica popolare di consumo e quella "seria" di avanguardia nel rapporto tra il particolare e la totalità del brano. Mentre nella musica "colta", la configurazione complessiva del brano dialoga con le melodie, le scelte armoniche, l'arrangiamento, la dinamica, la musica popolare si struttura secondo forme standardizzate accidentali, astratte e rozze:

Nella buona musica seria in generale – non siamo interessati qui alla musica seria cattiva, che può essere rigida e meccanica come la *popular music* – il dettaglio contiene virtualmente il tutto e porta all'esposizione del tutto, mentre, allo stesso tempo, esso è generato dalla concezione dell'insieme. Nella *popular music* la relazione è invece accidentale. Il dettaglio non ha influenza su una qualche totalità, che si presenta qui come uno schema generale ad esso estraneo. Così, il tutto non è mai modificato dall'evento singolo e perciò rimane, per così dire, lontano, imperturbabile, inosservato per tutto il pezzo. Al contempo, il dettaglio è mutilato da un meccanismo che non può mai influenzare e modificare, cosicché esso resta privo di conseguenze. Un dettaglio musicale cui non è permesso di svilupparsi diventa una caricatura delle sue stesse potenzialità (1941; tr. it. 2004, 72).

Adorno rimarca la tensione interna alla musica popolare, le cui strutture sono, per un verso, conosciute e rassicuranti – il fruitore finisce per ritenerle connaturate alla musica in sé –, per altro verso, una serie di variazioni di superficie che creano l'illusione del nuovo e che danno all'ascoltatore l'idea di poter scegliere liberamente tra brani diversi tra loro, ma che in realtà sono intimamente identici (Stroppolo 2011, 23). Nella musica di consumo sono accolte esclusivamente le modulazioni che permettono di confermare delle strutture già note: «Tale processo di standardizzazione determina la sensazione che il prodotto musicale sia "predigerito": attraverso la ricorrenza di melodie semplici e che non richiedono alcuno sforzo nell'ascolto, il pubblico ha la sensazione di averlo già ascoltato» (Savonardo 2007, 36). In questo modo viene promosso e rafforzato un tipo di ascolto distratto e

---

disattento, che diviene anche l'unico possibile per riuscire ad accettare la monotonia della *popular music* senza incorrere nel tedio. Tale fatto, per Adorno, implica delle ricadute sociali tutt'altro che innocue.

In condizioni degradate d'ascolto, il successo di un brano dipende dal *plugging*, ossia da quanto esso sia "spinto" tramite i mezzi di comunicazione di massa (1941; tr. it. 2004, 107-108). Tuttavia, per Adorno non si deve ritenere che l'ascoltatore di musica di consumo sia inconsapevole rispetto ai meccanismi materiali e simbolici appena delineati; viceversa, il fruitore di *popular music* è ben cosciente dell'intrinseca vacuità dei brani radiofonici e del loro mero scopo commerciale. Ed è proprio grazie a tale coscienza e al sentimento ambivalente suscitato da essa che la sottomissione alla musica di consumo si attua al livello più profondo: accettarne le regole, accettarne la natura significa vincere una resistenza interna nei confronti della consuetudine imposta (Ivi, 118-120).

Alla musica radiofonica Adorno aveva dedicato la relazione orale *A Social Critique of Radio Music* ("Una critica sociale della musica radiofonica"), molto discussa e polemicamente commentata all'interno del seminario del "Radio Project" nell'ottobre del 1939, anche perché presentata come enunciazione di un nuovo approccio "critico" allo studio dei mass media in opposizione a quello "amministrativo" del team. Bene ha fatto Marco Santoro a riproporlo ai lettori di "Studi Culturali" perché in quelle parole vi è chiaramente esposto il programma di ricerca, sorretto dall'enunciazione degli "assiomi" sulla "società delle merci", che Adorno stava meditando e realizzerà sull'industria culturale:

Vorrei qui suggerire un approccio che è antitetico rispetto alla ricerca amministrativa di sfruttamento e almeno supplementare rispetto a quella benevola. Esso tralascia il tipo di interrogativi come «in che modo possiamo, date certe condizioni, conseguire certi risultati». Al contrario, questo approccio sposta l'interrogativo sui fine, in qualche caso, e sul successo, sempre, del conseguimento di questi fini nelle condizioni date. [...] Non si dovrebbe studiare l'atteggiamento degli ascoltatori, senza considerare quanto questi atteggiamenti riflettono più ampi modelli di comportamento sociale e, ancora di più, quanto essi sono condizionati dalla struttura della società nel suo complesso. Questo conduce direttamente al problema di una critica sociale della musica radiofonica, che è quello di scoprire la sua posizione e la sua funzione sociale [...] Ciò che sembra significativo, comunque, nella situazione attuale, e ciò che è certamente connesso a doppio filo con la tendenza alla standardizzazione e alla produzione di massa, è che *oggi il carattere di merce della musica tende ad alterarla in modo radicale* (1939; tr. it. 2004, 114- 115).

La manifestazione esemplare della standardizzazione e mercificazione della produzione musicale, il cui effetti si estendo anche alla musica

---

colta, è rappresentato, soprattutto, dalla musica *popular* e dal jazz, per le quali vale la critica ideologica dell'«effetto soporifero sulla coscienza sociale indotto dalla fruizione radiofonica, nelle presenti condizioni:

Mentre la radio segna un enorme miglioramento tecnico, non si è dimostrata un progresso né per la musica né per l'ascolto musicale. [...] essa non trasmette, in una misura che possa dirsi significativa, seria musica moderna [...] Sotto l'egida della radio si è costituita una regressione dell'ascolto. Nonostante e anche a causa dell'aumento quantitativo dell'offerta musicale, gli effetti psicologici di questo ascolto sono molto simili a quelli del cinema e dello spettacolo sportivo che promuovono un tipo di persona retrograda e talvolta persino infantile» (Ivi, 117).

Un decennio dopo, nel 1953, ritornato a Francoforte nel ricostituito Istituto di Scienze Sociali, Adorno riaccende la polemica nei confronti della musica jazz nel saggio *Zeitlose Mode – Zum Jazz* (“Moda senza tempo. Sul jazz”), in cui, sul piano socio-musicologico, è ribadita la denuncia di “standardizzazione” e, quindi, connivenza con la cultura commerciale di massa. La struttura stessa della composizione ed esecuzione musicale ne è una prova, essendo il jazz «una musica che, con una struttura melodica armonica metrica e formale elementarissima combina lo svolgimento musicale a partire da sincopi in qualche modo irritanti che non scalfiscono però mai l'ottusa uniformità del ritmo fondamentale, né i tempi sempre identici, i quarti» (1953; tr. it. 1972, 115). E ciononostante, Adorno riconosca che il jazz può anche essere considerato l'evoluzione sofisticata del Blues, melodia nata dai canti di lavoro degli schiavi africani deportati in America e simbolo di protesta delle comunità afroamericane contro le discriminazioni razziste:

Se è certa la presenza di elementi africani nel jazz, altrettanto lo è, fin da principio, l'irregimentazione, la riduzione a rigido schema dell'elemento irregolare, la fusione del gesto di rivolta con la disposizione alla cieca obbedienza. [...] Furono proprio queste tendenze intrinseche a favorire la standardizzazione, lo sfruttamento commerciale e la pietrificazione del genere (Ivi, 116).

Anche l'improvvisazione non spezza la struttura convenzionale dello *standard*: «le cosiddette improvvisazioni si riducono a perifrasi delle formule fondamentali e lo schema riappare ad ogni tratto sotto il loro velo. Anche le improvvisazioni sono in gran parte regolamentate e si ripetono sempre. Tutto quel che può succedere nel jazz si aggira entro limiti così stretti come i tagli particolari dei vestiti» (*Ibidem*). La struttura convenzionale dello *standard* prevede che un brano cominci con un tema (*head*), ossia un giro melodico scandito da tutti gli strumenti, prosegua con gli assolo di ogni musicista, e si concluda con

---

la ripetizione del tema iniziale. È evidente che Adorno, il quale peraltro evita ogni riferimento puntuale agli artisti, si riferisce a quelle orchestre nate per far ballare la gente, come quella di Gershwin, ignorando completamente la ricerca di nuove formule espressive che il genere aveva compiuto nel tempo, con l'evoluzione modale o il *free-jazz* di Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, Charles Mingus, Ornette Coleman e altri ancora. Nei saggi degli anni successivi, in cui avrebbe potuto considerare queste evoluzioni, la critica adorniana agli aspetti tecnico-esecutivi del jazz rimane immutata, come accade, ad esempio, nell'*Introduzione alla sociologia della musica* (1962), in cui si scaglia contro la "posa" di arrogante superiorità di molti fan jazzistici:

Il jazz ha certamente i suoi meriti in quanto ha messo a punto una capacità tecnica, una presenza di spirito, una concentrazione altrimenti tolte di mezzo dalla musica leggera, e anche una certa capacità di differenziazione ritmica e timbrica. Ma esso va criticato nel momento in cui questa moda eterna, organizzata e moltiplicata da individui interessati, crede di potersi porre come moderna, magari come avanguardia. Tutte le forme reattive dell'epoca che sono penetrate nel jazz non vengono da esso riflesse e indotte a esprimersi in libertà, ma solo riprodotte tali e quali in devota approvazione (1962; tr. it. 1971, 41).

Il testo, articolato in dodici saggi, conferma la tesi del consumo musicale come sottofondo necessario – un *jingle* commerciale – della standardizzazione e annichilimento della coscienza soggettiva: «La passività incoraggiata si inserisce nel sistema generale dell'industria culturale inteso come sistema di istupidimento progressivo. Non che dai singoli pezzi provenga direttamente un effetto di istupidimento: ma il fan, il cui bisogno di prodotti impostigli può incrementarsi fino all'ottusa euforia [...] viene ammaestrato dal sistema generale della musica leggera a una passività che poi probabilmente si trasferisce al suo modo di pensare e ai suoi comportamenti sociali» (Ivi, 37).

Precisando la relazione tra musica, classi sociali e ideologie, Adorno propone una tipologia dell'ascolto, al fine di dimostrare, con l'analisi del comportamento degli ascoltatori, come il campo musicale sia stato inglobato nelle dinamiche industriali della produzione e del consumo.

Secondo Adorno, infatti, si possono distinguere sei modelli ideali di ascoltatori: 1) l'"esperto" che, generalmente, è un tutt'uno con il musicista professionista; 2) il "buon ascoltatore", dotato di una discreta capacità di seguire la logica di composizioni complesse anche se non dispone di un notevole bagaglio di conoscenze tecniche e teoriche; 3) il terzo "consumatore di cultura", che rappresenta il primo sintomo del

---

disfacimento in cui è caduta vittima la musica nella società contemporanea; 4) l'“ascoltatore emotivo”, ovvero colui che utilizza la musica come tranquillante, come un diversivo per scaricare le tensioni accumulate quotidianamente e che, per questo, si disinteressa a qualsiasi ascolto che richieda la minima tensione o sforzo concettuale; 5) l'“ascoltatore risentito o astioso”, si può ulteriormente distinguere in due sottospecie: l'amante della musica preromantica, che si rinchiude nel culto esclusivo di compositori come Bach e Vivaldi, e il fan del jazz, convinto della superiorità del jazz rispetto ad ogni altro tipo di musica e, per questo, reagisce sdegnosamente a qualsiasi obiezione al suo credo musicale; 6) l'“ascoltatore esclusivo di musica leggera”, ovvero il tipo perfetto di ascoltatore di cui l'industria culturale ha un crescente bisogno, in quanto esso ascolta passivamente qualsiasi canzone gli venga propinata, come fosse un passatempo (Ivi, 13-18).

L'ultima categoria di ascoltatori è quantitativamente la più estesa perché coinvolta massicciamente dall'industria culturale e il consumo di massa di prodotti musicale, con una rete capillare corre tra disco, filodiffusione, juke box e radio. Tuttavia, secondo Adorno, ogni tipologia differenzia un settore diverso del campo di forza culturale complessiva prodotta dalle pressioni del mercato capitalistico e una vera coscienza non è possibile in un “mondo falso”: esistono soltanto differenti modi di reazione sociale alla musica sotto il segno della “falsa coscienza”. E nella *Ästhetische Theorie* (1970), esemplifica tale esperienza con la contrapposizione tra la musica sinfonica di Beethoven e il jazz:

Beethoven è, in modo modificato ma determinabile, la piena esperienza della vita esterna che si ripresenta interiormente, così come il tempo, *medium* della musica, è il senso interno; la *popular music* in tutte le sue versioni è al di qua di tale sublimazione, uno stimolante somatico, e dunque, per quel che concerne l'autonomia estetica, è regressiva (tr. it. 2009, 115).

Queste le considerazioni sulla musica popolare, poche in verità, contenute nell'*opus postumum* a cui Adorno affidava il compito paradossale di concettualizzare la “nuova musica” di Schönberg, Berg e Webern e l'arte più complessivamente “dall'interno”, pur sapendole manifestazioni totalmente altre e irriducibili al pensiero argomentativo. Così ben colsero tale impresa Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci:

Innescando una dialettica autoriflessiva all'interno dell'opera d'arte, il pensiero estetico di Adorno agisce, così, più in un senso dissolutivo del suo oggetto che in un senso finalisticamente (ri)costitutivo. Non dunque come un procedere del pensiero verso l'opera d'arte e il suo «contenuto di verità», bensì come un movimento eccentrico da essa, quasi nella forma

---

musicale di una fuga. Solo in questo modo, del resto, il pensiero sembra poter assumere dall'interno, senza nessuna pretesa d'annessione, l'istanza mimetica come un'istanza d'affinità con il non-identico (2009, 11).

## 5. LE CRITICHE ALLE TESI ADORNIANE

Le riflessioni di Adorno sono state oggetto di numerose critiche, inevitabilmente, sia dal versante filosofico che da quello sociologico. Chambers aveva già posto il problema dell'impossibilità di comprendere le implicazioni contraddittorie all'interno del campo della musica popolare a partire dalla visione totalizzante della categoria marxiana del valore di scambio:

La visione di Adorno della struttura oggettiva dello scambio di merci gli negava la possibilità di considerare le implicazioni *contraddittorie* di quello che è anche un atto sociale. Che il movimento delle forze oggettive abbia il proprio effetto attraverso passaggi soggettivi potrebbe significare solo una cosa per Adorno: l'alienazione era entrata nella cellula più intima dell'attività sociale. Con il valore d'uso sconfitto, il valore di scambio riempie il vuoto e riemerge come un falso "valore d'uso". L'ascoltatore della musica diventa un prigioniero che, come una persona incapace di concepire qualsiasi altra possibilità, accoglie volentieri la propria cella. Nello scenario di Adorno l'assioma del feticcio per cui la produzione determina il consumo assume la forma grottesca di un martello che batte incessantemente il modello di consumo e il soggetto del consumatore nello stesso colpo (1982, 25: *TdA*).

Per tale ragione, Chambers aveva rimarcato che, nonostante l'indiscusso merito di aver inaugurato in modo pionieristico una prospettiva socio-musicologica, Adorno si è fatto prendere la mano da un "determinismo positivista" – "se non un economismo diretto" – che gli fece interpretare la produzione e la fruizione della musica popolare unicamente nel quadro della logica dell'industria culturale, in cui tutti gli attori – i compositori, i cantanti, i cantautori, le case discografiche, le radio, la critica, il pubblico – concorrono a garantire la relazione consumeristica tra le formazioni sociali e le pratiche musicali (*Ibidem*).

Richard Middleton segue la medesima linea critica alle riflessioni di Adorno e, più in generale, alla tradizione musicologica poco attenta ai generi musicali che non siano la musica classica o d'avanguardia, per i quali la *popular music* sarebbe interamente dominata dalla logica capitalista che governa l'industria culturale, a cui sarebbero sottratte, per contro, almeno potenzialmente, le espressioni della musica seria:

Secondo Adorno, la promessa utopica, che è il marchio di autonomia

---



dell'arte superiore, è rilevante nella popular music solo in quanto ne è assente, perché in questo campo il controllo sociale del significato e della funzione della musica è totale, la forma musicale è un riflesso reificato delle strutture sociali manipolatrici, e questo momento nell'attuale processo storico rappresenta in verità la fine della storia, in quanto la contraddizione e la critica non sono più possibili (1990, 60).

Middleton riconosce la presenza del rischio di mercificazione della composizione e dell'ascolto musicale; tuttavia, non condivide il giudizio per cui questo processo di colonizzazione sarebbe già compiuto. In altri termini, i fenomeni di cui parla Adorno sono, certo, reali e preoccupanti ma egli sbaglia quando trasforma «l'evidenza empirica in teoria totalizzante e la strategia tendenziale in fatto compiuto» (Ivi, 63).

In particolare, Adorno avrebbe fornito una rappresentazione monolitica della struttura dominante nell'industria musicale, che si presenta più differenziata riguardo a interessi, apparati e valori culturali:

Persistenti conflitti di interesse, che sfociano in crisi politiche ed economiche periodiche, lo confermano. Analogamente, l'importanza delle tensioni legate alle classi sociali, sia quelle all'interno dell'alleanza dominante sia quelle fra essa e le masse, è sottovalutata. Ciò che sfugge è che parallelamente all'aumento di controllo centralizzato si è manifestato persistentemente anche il dissenso; il dominio – sociale, economico e ideologico – è stato mantenuto solo attraverso la *lotta* (*Ibidem*).

Inoltre, sono stati propri i cambiamenti nel campo della cosiddetta musica leggera ad aver prodotto profonde rivoluzioni musicali, facendo nascere generi “ribelli” (Cfr. Hooper 2007); a riprova che si può fare *popular music* senza dover essere automaticamente accusati di complicità con la falsa coscienza promossa dall'industria culturale: «Compositori, musicisti e altri agenti produttivi non sono né totalmente “manipolati” né totalmente “critici” e “liberi”; la loro soggettività, o le posizioni che vengono continuamente costruite per quella soggettività, è attraversata da molte linee di influenza sociale diverse e spesso contraddittorie, che li trascinano in identità e collettività molteplici e spesso sovrapposte (Middleton 1990, 69). Un'indagine documentaria condotta da Richard A. Peterson e David G. Berger sulle *Greatest Hits* pubblicate nell'arco di ventisei anni, dal 1948 al 1973, aveva già dimostrato che la concorrenza tra le grandi case discografiche e loro rivali più piccole era fonte di una continua innovazione delle forme di musica popolare (1975, 156). E sulla differenziazione del mercato di produzione insisterà poi anche Adam Krims (2007, 99).

Per altro verso, Derek B. Scott precisa che, dai primi anni Settanta,

---

sia la comunità scientifica che il mercato discografico erano consapevoli che l'influenza dell'industria culturale sul pubblico era assai relativa:

Negli anni '70, le idee di Adorno furono contrastate da argomenti sulla possibilità di nuovi significati sorti nel consumo di musica popolare (suggerendo un'attività piuttosto che la passività da parte dei consumatori). L'industria può determinare la propria produzione, ma non il modo in cui i suoi prodotti saranno utilizzati o il significato che vi sarà attribuito. Negli anni '70 e '80, è divenuto comune parlare di "autonomia relativa" (sebbene l'estensione dell'autonomia e quanto essa fosse relativa non sono mai stati completamente risolti). Il rapporto tra la musica popolare e pubblici non è più la cosa semplice che si pensava una volta (specialmente nei vecchi tempi della teoria della cultura di massa, con la sua idea di audience passiva) (2009, 7).

Lo stesso Middleton rilevava che la reificazione e la standardizzazione dei gusti individuali erano tutt'altro che dimostrate. Anzi, se le cose stessero effettivamente così, allora, «sarebbe impossibile un'adeguata spiegazione dei cambiamenti di gusto». Per cui sarebbe «ragionevole giustificare la nascita di jazz, rock'n'roll, beat e punk in termini di "pseudo-individualizzazione" all'interno di un processo di base di mera riproduzione? Se non lo è, da dove sono venuti questi nuovi gusti musicali? Qual è la causa della loro nascita? Perché *quei* cambiamenti, e perché *in quel momento?*» (1990, 64). La medesima tensione che può consentire al musicista di cambiare le regole della composizione musicale, poi, è valida anche per quanto riguarda la prassi dell'ascolto:

[...] una volta che ne capiamo la tendenza all'astrattezza, le disparità fra la teoria di Adorno e ciò che osserviamo attorno a noi diventano chiare. Possiamo accettare la possibilità che la ricezione dei prodotti culturali non sia sempre così passiva come sostiene Adorno, sia spesso differenziata in termini di classe sociale, e che i soggetti che consumano non siano necessariamente dei conformisti monolitici, ma piuttosto dei luoghi attraversati da schemi interpretativi conflittuali. Diventa inoltre palese che questa ricezione non sempre rappresenta un'appropriazione diretta di una struttura prestabilita da parte del consumatore, ma è invece *mediata* da altri e diversi assunti interpretativi associati con altri valori e istituzioni sociali (che possono essere reciprocamente contraddittori) (Ivi, 93-94).

Roger Scruton non ha risparmiato critiche verso l'atteggiamento di Adorno sulla musica popolare, accusando il filosofo tedesco di "elitismo borghese" (1999, 470). Sulla stessa linea Goetz Richter contestava che «la realtà sociale è che la musica d'avanguardia è supportata non da masse emancipate, ma da una élite di intellettuali borghesi in fuga. Le masse stanno con la musica popolare, esteticamente inferiore, piena di

---

cliché e formule». Il successo di pubblico avrebbe a che fare più con la “democrazia” invece che con il “trionfo del capitalismo” (2000, 161).

Robert W. Witkin ha ridotto la questione ai termini più brutali: secondo Adorno, tutto ciò che è prodotto dall’industria culturale – e, dunque, la musica leggera – sarebbe identificato come un monolite da respingere come privo di valore (2002, 9). Questa indifferenziazione del campo musicale, secondo Peter Martin, deriva dalla pressoché assenza di ricerche empiriche a sostegno delle proprie tesi (1995, 112). Ad esempio, sul jazz, Franco Fabbri rimarca l’inadeguatezza delle riflessioni di Adorno rispetto alla varietà e qualità delle composizioni già note:

Si dovrebbe ricordare che *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938) fu pubblicato la prima volta quando Ellington aveva già registrato *Creole Love Call* (1928), *Mood Indigo* (1931), *Solitude* (1934), *Sophisticated Lady* (1935) e *Caravan* (1937). Parimenti, nel 1941, quando fu pubblicato il saggio *On Popular Music*, Count Basie era già in circolazione da un bel po’, ed Ellington aveva creato molti altri arrangiamenti per big band. Quando Adorno pubblicò la *Einleitung in der Musiksoziologie* (1962), *Kind of Blue* di Miles Davis era già uscito da tre anni, Charlie Parker era già morto e i dischi della Dizzy Gillespie Big Band erano in circolazione sia in Europa che negli USA da ben più di un decennio. In breve, sebbene sia difficile aspettarsi che Adorno, data la sua formazione, potesse apprezzare qualche tendenza innovativa nella musica pop e rock tra quelle che si svilupparono nei tardi anni cinquanta e nei primi anni sessanta, è sorprendente e inquietante che non abbia avuto il benché minimo contatto con le correnti del jazz contemporaneo che in quell’epoca furono accolte con tanto interesse da molti colleghi più giovani (1997, 32).

Sulla disamina degli scritti di Adorno sul jazz si concentra il saggio di Theodore A. Gracyk (1992), nell’intento di rivalutarne il valore estetico. Parimenti, Daniele Goldoni evidenzia alcuni limiti della prospettiva culturale e musicale di Adorno che impedirono al filosofo di interpretare adeguatamente due fenomeni come il jazz e l’improvvisazione musicale:

Adorno non vede che nel jazz la sospensione dello sviluppo a vantaggio della ripetizione della tonalità – al limite, un pezzo può finire al termine di un qualsiasi *chorus* e, nel modale e soprattutto nel *free*, quasi in ogni momento – la compresenza di momenti di radicalità nell’innovazione idiomatica con la tolleranza della ripetizione di cellule o frasi, non sono funzionali a negare il tempo per irreggimentare l’ascoltatore in una “moda senza tempo”, ma a mantenere, grazie a un riferimento ritmico e/o tonale, un tempo-spazio aperto per accogliere l’interazione prodotta dalla risposta all’ascolto reciproco da parte dell’universo musicale e della familiarità strumentale maturati da ciascun improvvisatore. La risposta è rapida e perciò pesca in ciò che è stato meglio

---

assimilato, a volte più banale, a volte più interessante perché sfugge alla censura cosciente. L'esito musicale è tale che non poteva essere progettato da alcun compositore-scrittore. Le esperienze più radicali in senso "occidentale" già negli anni sessanta sono andate nella direzione di ridurre al minimo i riferimenti tonali e ritmici, o di considerarli elastici o variabili (2005, 331-332).

Tia DeNora amplia la critica nei riguardi della conoscenza da parte di Adorno della *popular music*, la quale, per lui, fu come una "scatola nera" il cui contenuto era dedotto senza bisogno di aprirla, o, per usare un'altra metafora come uno "schermo vuoto" su cui Adorno proiettò le proprie ipotesi generali e predefinite sull'industria culturale (2003, 25). D'altra parte anche Marco Santoro, curatore dell'edizione italiana di *Sulla popular music*, interrogandosi sull'attualità di Adorno riconosce che: «Nonostante la perspicacia della sua critica sociale, l'analisi adorniana si è prestata sin dagli inizi a facili obiezioni nella misura in cui, evitando di considerare anche empiricamente le possibilità logiche dell'esistenza di alternative alla sua interpretazione, essa rischia di risolversi nella semplice riproduzione di un pregiudizio» (2004a, 35).

La tipologia di ascoltatori presentata da Adorno nell'*Introduzione alla sociologia della musica* (1962), in cui sono raccolte le lezioni francofortesi del semestre invernale 1961-62, inoltre, è stata contestata da Martin Seel, professore a Francoforte e di formazione adorniana, a partire da una più profonda revisione del concetto di "contemplazione estetica", deprivato degli aspetti più cognitivi e meno sensoriali. Nella concezione di Seel, essa non cerca di interpretare o definire alcunché; non è interessata al significato – proprio della contemplazione teorica – ma all'aspetto puramente sensuale di un oggetto o di una situazione (1996, 260-272). Una critica analoga era stata formulata da Bruce Baugh, secondo cui nella critica musicale, da quella accademica, di cui Adorno è un alfiere, a quella giornalistica, prevale un interesse per le strutture formali che trascura le dimensioni più emotive dell'esperienza musicale: «L'estetica classica della musica esclude esplicitamente dalla considerazione della bellezza musicale le domande sul modo in cui la musica si sente o suona e le reazioni emotive che la musica provoca» (1993, 24: *TdA*).

La convinzione che solo la musica classica e di avanguardia sia dotata di autonomia rispetto alle istanze dell'industria culturale e, quindi, alla falsa coscienza, secondo Middleton, denota l'incapacità del filosofo tedesco di ampliare la propria prospettiva storico-musicale di formazione e rischia di farlo ricadere nell'"idealismo" (1990, 67). Condividendo la critica, Tia DeNora avanza un'interpretazione biografica sui motivi della "distorsione" prospettica: «Adorno iniziò con ciò che conosceva bene – la Germania degli anni '30 – e proiettò quel

---

modello di produzione culturale in modo inappropriato nel tempo e nello spazio. Quella proiezione accedò Adorno all'eterogeneità delle varie *enclaves* a cui si riferiva, forse in modo semplicistico, con l'espressione "industria musicale": settori di medio raggio, reti, individui, gruppi e rivalità attraverso i quali avveniva la produzione (2003, 21: *TdA*). Un analogo giudizio era stato espresso anche Antonio Seravezza, in una critica che – ironia della sorte – si spinge in una lettura dialettica della aporia adorniana: «Il campo della musica autonoma, una volta che se ne sia accertata la "verità", viene ad incontrarsi con quello del pensiero e della critica. L'essere, condannato alla negatività, trova il suo riscatto solo in una prospettiva utopica, alternativa: alla critica compete il compito di delineare l'alternativa, capovolgendo l'esistente e procedendo ad una ricostruzione utopica del mondo. Il pensiero critico, in tale prospettiva, assume inevitabilmente un aspetto idealistico» (1976, 82).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, TH. W. (1932), Zur gesellschaftlichen Lage der Musik. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1(1-2), 103-124; 1(3), 356-378.
- (1936). Über Jazz. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5(2), 235-259.
- (1938), *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*. In Id., *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1959, 1974, 1990<sup>3</sup>, 7-51.
- (1939). Una critica sociale della musica radiofonica. *Studi culturali*, 1(1), 2004, 113-122.
- (1941). *Sulla popular music*, a cura di Marco Santoro, Armando, Roma, 2004.
- (1950). *Profilo di Walter Benjamin*, in Id. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*. Torino: Einaudi, 1972, 232-247.
- (1953). *Moda senza tempo. Sul jazz*. In Id. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*. Torino: Einaudi, 1972, 115-128.
- (1958), *Introduzione*. In Id., *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1959, 1974, 1990<sup>3</sup>, 1-6.
- (1962). *Introduzione alla sociologia della musica*. Torino, Einaudi, 1971.
- (1969). *Esperienze scientifiche in America*. In Id., *Parole chiave. Modelli critici*. Milano: SugarCo, 1974, 161-207.
- (1970). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi, 2009.
- APPEN, R. VON (2007). On the Aesthetics of Popular Music. *Music Therapy Today*, 8(1), 5-25.
- BARRY, B.R. (2009). In Adorno's Broken Mirror: Towards a Theory of Musical Reproduction. *International Review of the Aesthetics and*

- Sociology of Music*, 40(1), 81-98.
- BAUGH, B., Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 1993, 23-29.
- BENJAMIN, W. (1936). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966.
- CATALANO, R. (2012). *La filosofia della musica di Adorno. Ovvero come fare musicologia col martello*. Venezia: Univeristà Ca' Foscari.
- CHAMBERS, I. (1982). Some Critical Tracks, In *Popular Music*, 2, 19-36.
- DE'NORA, T. (2003). *After Adorno. Rethinking music sociology*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- DESIDERI, F., MATTEUCCI, G. (2009). *Introduzione*. In Adorno Th.W., *Teoria estetica*. Torino: Einaudi, 7-22.
- FABBRI, F. (1997). Il compositore e il rock. La musica d'oggi tra valore e mercato. *Musica/Realtà*, 53, 30-36.
- (2001), *Introduzione*. In R. Middleton, *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli, 7-12.
- FRITH, S. (1978). *Sociologia del rock*. Milano: Feltrinelli, 1982.
- HOOPER, J. (2007). Nevermind Nirvana. A Post-Adornian Perspective. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 38(1), 91-107.
- GOLDONI, D. (2005). *Adorno (e Heidegger): linguaggio e musica*. In Bellan A., Cortella L., Ruggenini M. (a cura di), *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte e scienza*. Roma: Donzelli, 307-335.
- GRACYK, Th.A. (1992). Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music. *The Music Quarterly*, 76(4), 526-542.
- KRIMS, A. (2007). *Music and Urban Geography*. New York: Routledge.
- MAHNKOPF, C.-S. (1997). La filosofia musicale di Adorno. *Musica/Realtà*, 53, 133-156.
- MAISO, J. (2015). Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales temprano. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 65, 21-35.
- MALACARNE, G. (2015). *Dialettica dell'ascolto. Percorsi di filosofia della musica tra Adorno e Tomatis*. Padova: Università degli Studi di Padova.
- MARTIN, P. (1995). *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- MIDDLETON, R. (1990), *It's all over now. Popular music e cultura di massa. La teoria di Adorno*. In Id., *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli, 2001<sup>2</sup>, 59-98.
- MÜLLER-DOOHM, S. (2003). *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*. Roma: Carocci, 2003.
-

- PETERSON, R.A., BERGER, D.G. (1975). Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music. *American Sociological Review*, 40, 158-173.
- PETRUCCIANI, S. (2007). *Introduzione a Adorno*. Roma-Bari: Laterza.
- PETTAZZI, C. (1979). *Th. Wiesengrund Adorno. Linee di origine e di sviluppo del pensiero (1903-1949)*. Firenze: La Nuova Italia.
- QUARTANA, P.A. (2011). *Filosofia della musica rock. L'estetica musicale dopo Adorno*. Arezzo: Editrice ZONA.
- REGEV, M. (1994). Producing Artistic Value: The Case of Rock Music. *The Sociological Quarterly*, 35(1), 85-102.
- RICHTER, G. (2000). The Question of Music: Reflections on Roger Scruton's The Aesthetics of Music. *Literature & Aesthetics*, 10, 149-164.
- SANTORO, M. (2004a). *Presentazione. Adorno e la sociologia critica della musica (popular)*. In Adorno Th.W., *Sulla popular music*. Roma: Armando, 7-62.
- SANTORO, M. (2004b). *Presentazione*. In Adorno Th.W., *Una critica sociale della musica radiofonica. Studi culturali*, 1(1), 2004, 109-113.
- SAVONARDO, L. (2017). *Pop music, media e culture giovanili: Dalla Beat Revolution alla Bit Generation*. Milano: EGEA.
- SCOTT, D.B. (2009). *Introduction*. In Id. (ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farnham: Ashgate, 1-22.
- SCRUTON, R. (1999). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, Oxford.
- SEEL, M. (1996). *Theoretische, ästhetische und praktische Kontemplation*. In Id., *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 260-272.
- SERRAVEZZA, A. (1976). *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*. Bari: Dedalo.
- STROPPOLO, D. (2011). *Anestetismi musicali. Breve saggio sull'utilizzo ideologico della musica*. In Bianchi B., Brandmayr F., Cosimi R., Creazzo F., D Stroppolo., Zocchi M., *Dialoghi al Liceo Dante*. Trieste: LINT Editoriale, 11-36.
- WITKIN, R.W. (2002). *Adorno on Popular Culture*. New York: Routledge.
-





Numero chiuso il 25 gennaio 2018



2017, 2 (aprile-giugno):

---

1. VINCENZO ROMANIA, *Pragmatismo e interazionismo simbolico. Riflessioni epistemologiche*;
2. CARLO PISU, *L'analogia come strumento di comprensione (decodificazione) della realtà sociale*;
3. PAOLO DIANA, FIORENZO PARZIALE, ROCIO BLANCO, *El welfare de la educación en Italia: diferenciación de los modelos regionales y polarización social*;
4. ELENA GREMIGNI, *Voices from the Web on the "Good School": Some Social and Political Effects of the Law n°. 107/15*;
5. ANTONELLA ELISA CASTRONOVO, *Gli effetti sociali e politici del controllo della mobilità migratoria. Il caso studio di un territorio siciliano*;
6. LORENZO BRUNI, *Le Lezioni di sociologia di Emile Durkheim*;
7. DANILO PERILLO, *Criminologia e sociologia della devianza. Un'antologia critica di Sabina Curti*.

2017, 3 (luglio-settembre):

---

1. NICOLÒ PENNUCCI, *La teoria della dominazione in Gramsci e Bourdieu. Una lettura critica*;
2. MARCO CHIUPPESI, *Pragmatismo, emergenza e relatività: concetti cardine nella visione teorica complessiva di G.H. Mead*;
3. MARIA CARMELA CATONE, PAOLO DIANA, *The employability skills of young offenders. Evidence from a European project*;
4. ALEJANDRO ARZE ALEGRÍA, *La reproducción de desigualdades sociales en el trabajo asalariado del Hogar. Estudio de caso sobre la situación boliviana*;
5. GERARDO PASTORE, *Pratiche di conoscenza in carcere. Uno studio sui Poli Universitari Penitenziari*;
6. ALESSANDRA SANNELLA, *Uliano Conti, Lo spazio visuale: Manuale sull'utilizzo dell'immagine nella ricerca sociale*;
7. ILARIA BOIANO, *Populismo penale. Una prospettiva italiana, di Stefano Anastasia, Manuel Anselmi e Daniela Falcinelli*.

2017, 4 (ottobre-dicembre):

---

1. GIOVANNI ZANOTTI, *Adorno's negative dialectics as a philosophy of real possibility*;
2. LUCA CORCHIA, *La critica di Adorno alla popular music*;
3. MAURIZIO MERICO, *Futuri in movimento. Prospettive temporali e orientamenti al futuro dei giovani*;
4. SERENA QUARTA, *Il genere dei neet. Uno sguardo di genere sui giovani che non studiano e non lavorano*;
5. ELENA GREMIGNI, *ICTs e Istruzione. Qualche considerazione in merito al Piano Nazionale Scuola Digitale*;
6. FRANCESCO GIACOMANTONIO, *Ruggero D'Alessandro, Per una nuova teoria critica della società. Jürgen Habermas prima dell'agire comunicativo*.
7. DEBORA SPINI, *Rahel Jaeggi, Forme di vita e capitalismo. A cura di Marco Solinas*;