

INDICE

CAPITOLO I. L'arte e l'estetica nella teoria critica di Adorno

- Paragrafo 1. La paradossalità della dialettica negativa.....pag. 2
- Paragrafo 2. Sulla mimesi.....pag. 30
- Paragrafo 3. L'arte vicaria della praxis. Critica del godimento artistico.....pag. 72

CAPITOLO II. La funzione pedagogica dell'arte

- Paragrafo 1. Critica della teoria dell'impegno.....pag. 91
- Paragrafo 2. Critica della teoria dell'*art pour l'art* e del realismo di Lukács..pag. 119

CAPITOLO III. Arte e pedagogia critica

- Paragrafo 1. Contro l'industria culturale. L'arte ermetica come educazione alla coscienza critica.....pag. 149
- Paragrafo 2. La teoria dell'ascolto strutturale. Pedagogia musicale e pedagogia critica.....pag. 170
- Paragrafo 3. Fantasia e razionalità.....pag. 203

CONCLUSIONE. Il concetto adorniano di "educazione estetica".....pag. 235

BIBLIOGRAFIA.....pag. 274

CAPITOLO I

L'ARTE E L'ESTETICA NELLA TEORIA CRITICA DI ADORNO

Paragrafo 1. La paradossalità della dialettica negativa

Nella “nota” dei curatori di *Teoria estetica*, testo che Adorno lasciò incompleto a causa della sua morte improvvisa (avvenuta nell’agosto 1969), si legge che “l’opera restò, come complesso, un torso che accanto alla *Dialettica negativa* e ad un progettato libro di filosofia morale doveva, secondo la volontà di Adorno, ‘esporre ciò che ho da gettare sulla bilancia’”¹.

Lo stesso Adorno, dopo aver terminato la stesura di *Dialettica negativa*, pubblicata nel 1966, aveva dichiarato che il lavoro che si riprometteva di intraprendere da quel momento in avanti si sarebbe concentrato “prevalentemente su questioni artistiche”². E’ ben vero che l’ultimo libro da lui pubblicato in vita fu *Parole chiave*. Questo, però, è in realtà una raccolta di saggi, tratti per lo più da una serie di conferenze che il filosofo tenne dal 1965 al 1969 (tranne una, risalente al 1958)³. Pertanto, le ultime due opere concepite da Adorno come testi unitari fin dall’inizio della loro stesura sono *Dialettica negativa* e *Teoria estetica*, che già in uno studio di Fredric Jameson del 1971 erano definite le opere “più sistematiche e filosoficamente tecniche”⁴ di Adorno. Una definizione, questa, che qui si condivide, con la precisazione, però, che l’aggettivo

¹ Nota dei curatori all’edizione tedesca” di: T. W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. E. De Angelis, Einaudi, Torino 1977, pag. 605.

² Lettera di Adorno a Helene Berg del 6 dicembre 1966, cit. in: S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, trad. it. B. Agnese, Carocci, Roma 2003, pag. 579.

³ Cfr. T. W. Adorno, *Parole chiave*, trad. it. M. Agrati, SugarCo, Milano 1974. Nella raccolta furono pubblicati anche due testi inediti, *Su Soggetto e Oggetto* e *Note marginali a teoria e prassi*, dei quali si occupato, fra gli altri, Paolo Pellegrino (cfr. P. Pellegrino, *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, Argo, Lecce 1996, pp. 117-168. Sul primo di questi due saggi cfr. anche M. Jay, *Theodor W. Adorno*, trad. it. S. Pompucci Russo, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 61-88).

⁴ F. Jameson, “Le metafore storiche di Adorno”, in: ID., *Marxismo e forma*, trad. it. R. Piovesan e M. Zorino, rivista da G. Mazzacurati, Liguori, Napoli 1975, pag. 70.

“sistematico” può essere adoperato riguardo al pensiero del teorico francofortese solo in senso molto particolare, visto che proprio *Dialettica negativa* è da lui presentata come il suo “antisistema”⁵, come opera, cioè, che si oppone all’idea stessa di “sistema”, inteso questo come intero conchiuso e repressivo nei confronti del particolare.

Ebbene, l’arte costituisce indubbiamente uno dei temi dominanti dell’intera produzione di Adorno: già negli anni Venti, infatti, quando era poco più che ventenne, egli pubblicò molti saggi di critica musicale, in un alcuni dei quali, tra l’altro - come si avrà modo di notare anche in questa sede -, venivano anticipati alcuni motivi teorici poi ripresi e approfonditi nella critica sociologica della musica che lo studioso francofortese avrebbe approntato nella sua maturità⁶. Tuttavia, è altrettanto vero che è solo nella “connessione immanente”⁷ fra *Dialettica negativa* e *Teoria estetica* che si chiarisce in modo preciso il ruolo che egli attribuisce all’arte e all’estetica nell’ambito del suo pensiero.

Probabilmente nei due testi suddetti non sono espresse delle tesi nuove rispetto a quelle sostenute nei lavori precedenti del filosofo, ma è certo che solo in essi viene presentata in forma generale quella teoria critica che nella sua vasta e poliedrica produzione precedente era stata applicata concretamente all’analisi di oggetti specifici e particolari, discussi per lo più in saggi brevi, seguendo il metodo micrologico che egli aveva ereditato da Benjamin. Sulla rilevanza di questo metodo nel pensiero di Adorno è esemplare un’affermazione come la seguente, contenuta in *Dialettica negativa*: “quanto più socializzato è il mondo, quanto più fittamente i soggetti sono intessuti di determinazioni generali, tanto più tendenzialmente [...] la singola fattispecie è

⁵ Cfr. T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pag. XII.

⁶ Su questi aspetti cfr. S. Müller-Doohm, op. cit., pp. 111-160.

⁷ Di “connessione immanente in Adorno di dialettica negativa e teoria estetica” ha parlato il già citato Paolo Pellegrino (cfr. P. Pellegrino, op. cit., pag. 63). Più di recente, invece, Fabrizio Desideri, nel segnalare a sua volta questa connessione, la ha giudicata però in modo negativo, parlando di “circolo mai perfetto, costitutivamente incompiuto, tra *Dialettica negativa* e *Teoria estetica*” (F. Desideri, “Filosofia atematica e nominalismo estetico. Adorno e Benjamin”, in: AA. VV., “Th. W. Adorno 1903-2003. Una ragione per la musica”, CUEN, Napoli 2006, pp.43-58. Il passo citato è a pag. 44).

immediatamente trasparente nel suo essere un universale, tanto più si può cogliere in essa con una penetrazione micrologica”⁸.

Inoltre, nell’ultimo paragrafo dell’opera, Adorno scrive che “la metafisica trapassa in micrologia. Questo è il luogo della metafisica come riparo dal totale”⁹.

Ciononostante, il filosofo francofortese considera unilaterale il metodo micrologico benjaminiano, poiché esso, per amore del singolare, disconosce del tutto, adialetticamente, il concetto hegeliano (e marxiano) di totalità, il solo che possa rendere conto in modo adeguato della struttura della società capitalistica, la quale si presenta per l’appunto come una “totalità negativa”: la “micrologia” adorniana è infatti “negazione determinata” della totalità, e non affermazione trascendente, positiva, del particolare, del singolare, come accade invece in Benjamin, o anche già in Kierkegaard¹⁰. In questo senso Adorno, nella prefazione al suo ponderoso studio sulla fenomenologia di Husserl, dice che nel discutere questioni gnoseologiche “il procedimento micrologico deve dimostrare in maniera stringente come quelle questioni conducano al di là di se stesse e infine al di là di tutta la loro sfera”¹¹: la micrologia adorniana, cioè, intende mostrare che anche le tesi gnoseologiche apparentemente più astratte costituiscono in realtà un

⁸ ID., *Dialettica negativa*, trad. it. C. A. Donolo, Einaudi, Torino 1982, pag. 73.

⁹ Ivi, pag. 368.

¹⁰ Sul valore (ma anche sui limiti adialettici) che Adorno attribuisce al metodo micrologico di Benjamin, cfr. T. W. Adorno, “Profilo di Walter Benjamin”, trad. it. C. Mainoldi, in: ID., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, pp. 233-247, in part. pag. 242. Una breve ma esaustiva esposizione della posizione adorniana sull’argomento è contenuta anche in: T. Perlini, *Cos’ha veramente detto Adorno*, Ubaldini, Roma 1971, pp. 114-115. Cfr. però anche R. Nebuloni, “L’opera d’arte tra simbolo ed enigma. Appunti sull’estetica di Th. W. Adorno”, in: AA. VV., *Simbolo e conoscenza*, Vita e Pensiero, Milano 1988, pp. 272-331, in part. pag. 279 e R. D’Alessandro, *La Teoria Critica in Italia*, Manifestolibri, Roma 2003, pag. 219. Quest’ultimo testo, tra l’altro, è certamente lo studio più documentato finora realizzato sulle interpretazioni italiane della teoria critica francofortese. Sempre sul tema della “micrologia”, risulta interessante un’osservazione di Karola Bloch, moglie del filosofo Ernst Bloch, la quale fa notare che ciò che accomuna nel modo più profondo il pensiero del suo consorte e quello di Benjamin è “l’amore per le cose apparentemente insignificanti dietro alle quali si cela qualcosa di profondo” (K. Bloch, cit. da Mario Pullega nella sua “Nota” del 1991 a W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. E. Filippini, Einaudi, Torino 2000, pag. 175).

¹¹ T. W. Adorno, *Sulla metacritica della gnoseologia. Studi sulla fenomenologia di Husserl*, trad. it. A. Burger Cori, Sugarco, Milano 1964

riflesso della totalità socio-storica, e possono quindi contribuire a discernerne la struttura.

Al riguardo, la studiosa italiana Francesca Di Lorenzo Ajello rileva come nel pensiero di Adorno, diversamente da quanto si può osservare in quello di Benjamin, alla *Deutung im Kleinsten*, vale a dire all'interpretazione che si immerge in ciò che è più piccolo, nel fenomeno marginale, nel dettaglio, faccia da contrappeso il rilievo conferito all'istanza della *Konstellation*, alla *Vermittlung*, alla mediazione, ovvero alla ricollocazione dialettica del particolare nella totalità.¹²

Una volta chiarito il significato che assume, nel pensiero adorniano, il metodo micrologico, poniamo ora la nostra attenzione su *Dialettica negativa* e *Teoria estetica*, per comprendere in che senso l'una rimandi necessariamente all'altra.

Iniziamo col dire che la costruzione teorica che Adorno sviluppa nella prima delle due opere in questione ha come pilastro la tesi secondo cui, se il mondo odierno si presenta come un ordine totalitario che riduce l'individuo a sua appendice, questa situazione si riflette a livello logico-filosofico nel dominio dell'universale sul particolare, del concetto sull'esistente empirico: “concetto e realtà hanno la stessa essenza contraddittoria. Ciò che dilacera antagonisticamente la società, il principio del dominio, è quello stesso che, spiritualizzato, porta alla luce la differenza fra il concetto e ciò che gli è assoggettato”¹³. In tale contesto storico-sociale (e ideologico), la filosofia deve assumere quale suo scopo essenziale quello di riabilitare l'esistente empirico, il

¹² Cfr. F. Di Lorenzo Ajello, *Conoscenza e immaginazione nel pensiero di Th. W. Adorno*, Carocci, Roma 2001, in part. pp. 127-49. Nella sua ampia disamina del metodo micrologico adorniano, la Di Lorenzo Ajello sottolinea inoltre quanto esso debba, oltre che a Benjamin, anche alla psicoanalisi di Freud, che concepisce l'analisi dell'*Abhub der Erscheinungswelt*, dello scarto del mondo fenomenico, vale a dire di dettagli apparentemente insignificanti della vita quotidiana, quali i lapsus, le dimenticanze, gli atti mancati, i sogni, ecc..., come il principio basilare di un metodo conoscitivo che voglia penetrare nei meccanismi inconsci della psiche umana (cfr. *ivi*, in part. pp. 168-192, ove l'autrice segnala i luoghi in cui Freud teorizza tale metodo assieme a quelli in cui Adorno dichiara apertamente la propria adesione ad esso). Aggiungiamo qui, anche in relazione a quanto si è osservato nella nota precedente che altri pensatori da cui Adorno riprende l'attenzione per i “marginalia” sono Bloch e Georg Simmel.

¹³ *ID.*, *Dialettica negativa*, cit., pag. 43.

particolare: “In base alla situazione storica la filosofia ha il suo vero interesse là dove Hegel, d’accordo con la tradizione, dimostrava il suo disinteresse: nell’aconcettuale, individuale e particolare; in ciò di cui – da Platone in poi – ci si è sbarazzati come irrilevante e caduco, che Hegel etichettò come esistenza inerte”¹⁴.

Del resto, contro la tradizione filosofica che sostiene il primato del concetto sul particolare empirico, Adorno si è espresso sempre in modo fermo e costante.

Per esempio, nelle sue lezioni sulla metafisica tenute nel 1965 (e quindi coeve alla *Dialettica negativa*), egli definisce la “dottrina platonica del sensibile come non ente” “la concezione fondamentale, che è rimasta sempre determinante per la successiva filosofia occidentale e che riappare sempre in forme diverse”, finanche “in un filosofo così nominalistico come John Locke, nella distinzione tra le qualità primarie, che si addicono alle cose in sé, e le qualità secondarie”¹⁵.

Orbene, Adorno obietta contro tale concezione che “è possibile dimostrare, e con rigore, che le qualità di cui le idee s’impadroniscono diventando l’ente in sé, in realtà provengono più o meno dal mondo dei fenomeni; [...] l’assolutizzazione dell’idea va a scapito del mondo sensibile al quale è stata sottratta”¹⁶.

Che questi concetti siano radicati nel profondo del pensiero di Adorno è poi dimostrato dal fatto che esse sono da lui proposti, assieme a Horkheimer, già negli anni Quaranta, in *Dialettica dell’illuminismo*. Ivi si può leggere infatti che “ciò che è comune a molte cose singole, o che ritorna in esse continuamente, non è perciò di necessità più stabile, eterno o profondo del particolare. La scala dei generi non è quella della rilevanza. Proprio questo fu l’errore degli Eleati e di tutti quelli che li seguirono, a cominciare da Platone e da Aristotele”¹⁷.

¹⁴ Ivi, pag. 8.

¹⁵ ID., *Metafisica. Concetto e problemi*, trad. it. L. Garzone, Einaudi, Torino 2006, pag. 20.

¹⁶ Ivi, pp. 20-21.

¹⁷ M. Horkheimer e T. W. Adorno, *Dialettica dell’illuminismo*, trad. it. R. Solmi, Einaudi, Torino 1966, pag. 237.

Nella *Metacritica della gnoseologia*, inoltre, Adorno interpreta anche la trasformazione delle idee in numeri nel pensiero del tardo Platone quale manifestazione della tendenza della tradizione metafisica occidentale a subordinare il particolare molteplice dell'empiria all'ordine sistematico dell'universale: “nei numeri si rispecchia il contrasto fra lo spirito ordinatore e stabilizzatore e ciò che gli sta di fronte [...]. I numeri sono organizzazioni destinate a rendere il non-identico [...] commensurabile al soggetto, al modello dell'unità. Essi conducono la molteplicità dell'esperienza alla sua astrazione”¹⁸. Anche in siffatto contesto, perciò, Adorno osserva che per il pensiero occidentale, da Platone a Hegel, “il nemico, l'Altro, il non-identico, è sempre anche il differenziato, ciò che viene distinto dalla sua universalità. Tutti lo hanno diffamato...”¹⁹.

Da una visione del genere si allontana invece Nietzsche, nel cui pensiero il teorico francofortese ravvisa una vera e propria ribellione contro la filosofia statico-sistematica, *in primis* proprio contro la tesi del primato dell'universale concettuale, che dal filosofo di Röcken è ritenuto lo strumento attraverso cui il pensiero spiritualistico tende a reprimere il particolare, che poi è il solo ente davvero reale. Adorno riconosce quindi in Nietzsche, almeno riguardo a questo tema specifico, il suo più vicino antecedente, e riporta un lungo brano in cui Nietzsche rivolge un'aspra critica nei confronti dell'idea del primato del concetto: “Costoro [i filosofi tradizionali] pongono il *quid* che viene alla fine [...], i ‘concetti supremi’, i più vuoti, l'ultimo fil di fumo della realtà svaporante, lo pongono al principio come principio. Ciò è ancora una volta soltanto l'espressione della loro maniera di onorare: il superiore non deve crescere dall'inferiore, non deve addirittura esser cresciuto... Morale: tutto ciò che è di primo rango deve essere *causa sui*. La provenienza da qualcosa d'altro passa per obiezione, per contestazione del valore. Tutti i valori supremi sono di primo rango, tutti i concetti più elevati, l'ente,

¹⁸ T. W. Adorno, *Sulla metacritica della gnoseologia*, cit., pag. 17.

¹⁹ Ivi, pag. 27.

l'assoluto, il buono, il perfetto – tutto ciò non può essere 'divenuto', e di conseguenza deve essere *causa sui*"²⁰.

La decisiva influenza esercitata da Nietzsche sull'argomento in discussione è stata rilevata da Francesca Di Lorenzo Ajello,²¹ la quale, per avvalorare la sua ipotesi interpretativa, ricorda un altro passo di Nietzsche molto rilevante sulla questione, tratto in questo caso dai frammenti postumi dell'autore dello *Zarathustra*: "non ci sono se non individui: da ciò che si conosce finora il concetto può essere ottenuto solo cancellando l'elemento individuale"²².

Quanto si è detto fin qui non deve però condurre a dei fraintendimenti: quella di Adorno non è affatto una filosofia antirazionalistica e anticoncettuale, quale pure è stata presentata da non pochi interpreti sulla base di letture unilaterali di brani come quelli citati poc'anzi. La dialettica negativa – Adorno lo ribadisce a più riprese – è (e deve essere) critica *immanente* (dunque *interna*) del concetto. Un principio, quello della critica immanente, che egli riprende in modo esplicito da Hegel, come dimostra per esempio un passo adorniano in cui proprio una tesi espressa a proposito del filosofo idealista è definita "incompatibile col senso autentico della filosofia hegeliana già solo perché peccerebbe contro la massima della critica immanente"²³.

Ciò che Adorno indica con la nozione di "critica immanente" è in sostanza il metodo critico propugnato da Hegel, e da quest'ultimo descritto in modo esauriente in un luogo della *Wissenschaft der Logik* in cui egli intende spiegare quale debba essere, a suo parere, l'atteggiamento da tenere nei confronti della filosofia di Spinoza, e più precisamente in che senso il principio su cui si fonda quest'ultima, la Sostanza infinita, venga superato, ma al tempo stesso conservato e invero, nella metafisica dello Spirito,

²⁰ F. W. Nietzsche, cit. ivi, pp. 25-26.

²¹ Cfr. F. Di Lorenzo Ajello, *Conoscenza e immaginazione nel pensiero di Theodor W. Adorno*, cit., in part. pp. 63-64 e 77-78).

²² F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, cit. in: F. Di Lorenzo Ajello, op. cit., pag. 78.

²³ ID., *Tre studi su Hegel*, trad. it. F. Serra, Il Mulino, Bologna 1971, pag. 49.

ovvero nell'idealismo dialettico-speculativo: "La vera confutazione deve penetrare dov'è il nerbo dell'avversario e prender posizione là dove risiede la sua forza; attaccarlo fuor di lui stesso e sostener le proprie ragioni là dov'egli non si trova, non conclude a nulla. L'unica confutazione dello spinozismo può quindi consistere soltanto in ciò che si riconosca anzitutto come essenziale e necessario il suo punto di vista, e che poi in secondo luogo si elevi questo punto di vista da se stesso a quello superiore"²⁴.

Che Adorno riprenda da Hegel il modello teorico della "critica immanente" è dimostrato dal fatto che il filosofo francofortese cita la prima parte di tale brano hegeliano per avvalorare il metodo che egli segue nella critica del pensiero di Husserl²⁵, un metodo da lui spiegato – proprio prima di riportare il passo di Hegel - con parole che ricalcano in pieno quelle adoperate da quest'ultimo riguardo allo spinozismo: "Il suo [della dialettica] procedimento è la critica immanente. Non tanto essa si oppone alla fenomenologia mediante una impostazione o 'progetto' che a questa è esteriore ed estraneo, quanto piuttosto riesce a condurre l'impostazione fenomenologia con le sue stesse forze là dove non vorrebbe a nessun costo, e costringendola a confessare la propria non-verità le estorce una verità"²⁶.

Ebbene, il metodo qui indicato come strumento per la critica della fenomenologia è invero quello che Adorno propone quale modello critico-filosofico generale: la

²⁴ G. W. F. Hegel, *Scienza della logica*, trad. it. A. Moni rivista da C. Cesa, Laterza, Bari 1968, vol. II, pag. 656. Un discorso del genere è in realtà già presente nella *Fenomenologia dello spirito*, ove Hegel asserisce che "se la confutazione è esauriente, essa lo è proprio perché tratta e sviluppata da quel principio stesso, non già perché dal di fuori messa in opera mediante opposte gratuite asserzioni. Così la confutazione sarebbe propriamente lo sviluppo del principio e quindi il complemento di ciò che gli manca" (G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it. E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze 1993, vol. I, pag. 18). Anche in quest'occasione, quantunque non vi sia un esplicito riferimento a Spinoza, il fine che si propone Hegel è quello di mostrare come l'idea dell'Assoluto inteso quale *Geist*, dunque quale soggetto in divenire, superi il principio meramente oggettivo e statico della Sostanza. Per quanto attiene invece ad Adorno, i testi in cui quest'ultimo spiega nel modo più esaustivo la sua idea di "critica immanente" sono probabilmente il saggio "Critica della cultura e società" (cfr. ID., *Prismi*, cit., in part. pp. 18-22) e l'ultima lezione del suo corso sulla terminologia filosofica (cfr. ID., *Terminologia filosofica*, trad. it. A. Solmi, Einaudi, Torino 1975, vol. II, pp. 509-510).

²⁵ Cfr. T. W. Adorno, *Sulla metacritica della gnoseologia*, cit., pag. 13.

²⁶ *Ibidem*.

dialettica negativa è una critica del concetto articolata concettualmente, è essa stessa un discorso di ordine concettuale, per cui non può sfuggire del tutto né al sistema sociale che avversa né alla logica filosofica che di siffatta totalità storica costituisce il riflesso ideologico. Adorno afferma che “ogni filosofia, anche quella che mira a realizzare la libertà, trascina con sé nei suoi elementi irrinunciabilmente universali illibertà, nella quale si prolunga quella della società”²⁷. Pertanto anche “la dialettica negativa è legata alle categorie supreme della filosofia dell’identità, come suo punto di partenza. In questo senso resta anch’essa falsa, legata alla logica d’identità, resta essa stessa quel contro cui viene pensata”²⁸. Essa è “insieme riflesso della connessione d’accecamento universale e sua critica”²⁹. Idee, queste, che Adorno esprime ancora nel modo seguente: “Dialettica come procedimento significa pensare in contraddizioni in forza della contraddizione esperita nella cosa e contro di essa. Contraddizione nella realtà, essa è contraddizione contro questa”³⁰. Della filosofia egli dice che “suo è lo sforzo di giungere, tramite il concetto, oltre di esso”³¹: la dialettica negativa è il tentativo paradossale di pensare concettualmente contro il concetto.

Su questo aspetto del pensiero adorniano si sono soffermati ovviamente vari studiosi, anche in Italia. Fra di essi ne menzioniamo due, le cui valutazioni sull’argomento sono diametralmente opposte: Giacomo Rinaldi, che considera l’idea di un pensiero che pensa contro il concetto un esito “irrazionalistico” e autodistruttivo della teoria critica, la “*paradossale* logica della dissoluzione (*Zerfall*) di ogni logica”³², e Stefano Petrucciani, che invece interpreta l’adorniano pensiero che pensa contro se stesso non

²⁷ Ivi, pag. 42.

²⁸ Ivi, pag. 132.

²⁹ Ivi, pag. 366.

³⁰ Ivi, pag. 129.

³¹ Ivi, pag. 15.

³² G. Rinaldi, *Dialettica, arte e società. Saggio su Theodor W. Adorno*, Quattroventi, Urbino 1994, pag. 40. Il corsivo è di Rinaldi.

come negazione irrazionalistica del concetto, bensì esclusivamente quale espressione somma dell'apertura all'“altro”, dunque della speranza³³.

Ora, l'idea del carattere paradossale del pensiero critico non costituisce, per Adorno, un'acquisizione della tarda età: già nei *Minima moralia*, opera concepita circa un ventennio prima della pubblicazione di *Dialettica negativa*, egli aveva parlato in modo esplicito della contraddittorietà in cui si trova avviluppata la teoria critica in quanto critica concettuale del concetto. Nell'aforisma “Eredità” si può leggere infatti: “Il pensiero dialettico è il tentativo di spezzare il carattere coattivo della logica coi suoi stessi mezzi. Ma dovendo servirsi di questi mezzi, è continuamente in pericolo di cadere nella stessa coattività: l'astuzia della ragione potrebbe affermarsi anche contro la dialettica. Lo stato di cose esistente non si lascia trascendere che in virtù dell'universale, che è tolto a prestito dallo stesso stato di cose”³⁴.

Negli anni Quaranta, però, il progetto teorico adorniano non era stato ancora esplicitato come dialettica *negativa*. Anche quest'espressione, tra l'altro, risale a Hegel. La si ritrova nelle *Lezioni sulla storia della filosofia* del filosofo idealista, ove quest'ultimo la utilizza in riferimento alla filosofia scettica: “lo Scetticismo trova senza dubbio la sua applicazione contro il finito. Ma questi momenti della sua *dialettica negativa*, così forti contro la coscienza intellettualistica propriamente dogmatica, sono impotenti e insufficienti contro il vero infinito dell'idea speculativa”³⁵.

Hegel riconosce dunque la funzione che la “dialettica negativa” dello scetticismo svolge in opposizione alle filosofie dogmatiche, mettendo in mostra il loro lato falso, unilaterale, e dando così avvio al movimento dialettico: “fa onore allo scetticismo, l'aver avuto codesta coscienza del negativo, l'aver pensato in maniera così determinata

³³ cfr. S. Petrucciani, “Introduzione” a T. W. Adorno, *Metafisica. Concetto e problemi*, cit., in part. pag. XXVI.

³⁴ T. W. Adorno, *Minima moralia*, trad. it. R. Solmi, Einaudi, Torino 1994, pag. 177.

³⁵ G. W. F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, trad. it. E. Codignola e G. Sanna, La Nuova Italia, Firenze 1967, vol. II, pp. 543-544. Il corsivo è mio.

le forme del negativo”³⁶. “L’additare la contraddizione del finito è un punto essenziale del metodo filosofico speculativo”³⁷. Il filosofo idealista critica però la filosofia scettica per essersi fermata a questo lato negativo: “Esso [lo scetticismo] misconosce che questa negazione è a un tempo in se stessa un determinato contenuto affermativo; infatti essa, come negazione della negazione, la negatività riferentesi a se medesima, è, più precisamente, l’affermazione infinita”³⁸.

Con quanto si è detto non si è voluto certo proporre un’associazione fra la teoria critica e lo scetticismo, ma soltanto mostrare come Hegel si opponga ad ogni forma di dialettica “negativa”, cioè ad ogni forma di dialettica non conclusa (pur riconoscendone la funzione nel movimento del concetto), mentre Adorno, in modo opposto e simmetrico, concepisce invece la sua teoria proprio quale critica immanente della “dialettica positiva, idealistica”³⁹, come egli stesso si esprime, quindi anzitutto quale critica immanente del sistema hegeliano: “Il non-identico non può essere ottenuto a sua volta come positivo e neppure tramite la negazione del negativo. Essa infatti non è essa stessa affermazione, come in Hegel. Il positivo, che secondo lui deve risultare dalla negazione, non ha solo il nome comune con quella positività, che da giovane combatté. L’equazione della negazione della negazione con la positività è la quintessenza dell’identificare, il principio formale portato alla sua forma più pura. Con esso prevale nel punto più intimo della dialettica il principio antidialettico”⁴⁰.

³⁶ Ivi, pag. 541.

³⁷ Ivi, pag. 542.

³⁸ Ivi, pag. 504.

³⁹ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pag. 165.

⁴⁰ Ivi, pag. 142. Fra gli innumerevoli testi che si occupano del rapporto critico che intercorre fra Adorno e Hegel, in questo caso ne segnaliamo tre che si contraddistinguono per una comune critica nei confronti della “negatività” della dialettica adorniana. Ci riferiamo a G. Pasqualotto, *Teoria come utopia. Studi sulla Scuola di Francoforte (Marcuse-Adorno-Horkheimer)*, Bertani, Verona 1974; W. Beierwaltes, “Il non-identico di Adorno. Critica alla identità e la distinzione negativa come rimedio”, in: ID., *Identità e differenza*, trad. it. S. Saini, Vita e Pensiero, Milano 1989, pp. 313-317 e M. Donà, “Adorno contra Hegel”, in: ID., *Sull’Assoluto. Per una reinterpretazione dell’idealismo hegeliano*, Einaudi, Torino 1992, pp. 11-45. I tre autori riprendono, ognuno a suo modo, contro Adorno, per la sintesi cui approda infine il pensiero

Tornando al tema della paradossalità di un pensiero che critica il concetto tramite il concetto, nei *Minima moralia* si trova un altro brano in cui Adorno evidenzia molto bene questo aspetto della filosofia dialettica: “il gesto del barone di Münchhausen, che si solleva dallo stagno afferrandosi per il codino, diventa lo schema di ogni conoscenza che vuol essere qualcosa di più che constatazione o progetto”⁴¹.

La stessa metafora è adoperata da Adorno per dare il senso della paradossalità della filosofia anche in un corso universitario sulla terminologia filosofica tenuto molti anni dopo, nell’anno accademico 1962-63: “la filosofia compie continuamente uno sforzo simile a quello del barone di Münchhausen, che come è noto cercava di uscire dalla palude tirandosi con il codino; la filosofia è lo sforzo del concetto di guarire le ferite che il concetto produce”⁴².

Tuttavia, per Adorno la contraddittorietà della riflessione razionale non può essere superata con l’abbandonarsi ad una filosofia intuizionistica, come pretende per esempio Bergson. Il teorico della Scuola di Francoforte dice in merito che “per amore del non-concettuale, Bergson ha creato con la forza un altro tipo di conoscenza. Il sale dialettico viene trascinato via nel fluire indifferenziato del vivere [...]. Un odio contro il rigido concetto universale fonda il culto di un’immediatezza primordiale”⁴³.

hegeliano (Beierwaltes difende in generale la tradizione dialettica che va da Platone a Hegel, proprio per l’aspetto di sintesi in essa ravvisabile, e che Adorno considera invece una concrezione ideologica, volta a reprimere l’individuale e a occultare, allo stesso tempo, la contraddittorietà del reale). Sulla critica della “positività” nel giovane Hegel, cfr. invece G. Lukács, *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica*, trad. it. R. Solmi, Einaudi, Torino 1975, in part. 120-142. Da rilevare infine che in effetti neppure nello Hegel maturo viene accantonata del tutto l’accezione “negativa” del termine “positivo”, come attesta una nota del curatore delle *Lezioni sulla storia della filosofia*, Michelet. Questi osserva che in due luoghi molto vicini di quest’opera l’espressione “filosofia positiva” viene adoperata da Hegel in due significati opposti fra loro: prima di parlare di “filosofia positiva” in riferimento al pensiero speculativo, dunque in riferimento al suo stesso sistema filosofico, Hegel aveva definito infatti “filosofia positiva” la filosofia dogmatica, in accordo col suo pensiero giovanile (su tutto ciò cfr. ancora G. W. F. Hegel, op. cit., pp. 502-503). Si può intravedere in quest’ambiguità un lapsus in cui sarebbe incorso lo Hegel maturo?

⁴¹ ID., *Minima moralia*, cit., pag. 78.

⁴² ID., *Terminologia filosofica*, cit., vol. I, pag. 50.

⁴³ T. W. Adorno, op. cit., pag. 8.

Già in uno dei brani summenzionati tratti dai *Minima moralia* si è letto infatti che “lo stato di cose esistente non si lascia trascendere che in virtù dell’universale”, cioè in virtù del concetto, della riflessione logico-concettuale, il che è ribadito da Adorno nell’opera pubblicata nel 1966: “ogni conoscenza, anche quella di cui parla Bergson, ha bisogno della razionalità da lui disprezzata, per concretizzarsi”⁴⁴.

Ad avviso di Adorno, infatti, “il pensiero [...] è in grado di pensare contro se stesso, senza rinunciare a se stesso. Se fosse possibile una definizione di dialettica, si dovrebbe proporre questa”⁴⁵. Culmine di questo paradosso è “l’utopia della conoscenza”, la quale “sarebbe di aprire con concetti l’aconcettuale senza renderglielo simile”⁴⁶.

Che tuttavia un’utopia del genere sia destinata a restare tale, Adorno non lo cela in alcun modo: “la critica filosofica dell’identità travalica la filosofia. Ma che tuttavia ci sia bisogno di ciò che non si può assumere sotto l’identità – il valore d’uso nella terminologia marxiana -, affinché la vita continui, perfino entro i rapporti di produzione dominanti, è l’ineffabile dell’utopia [...]. Di fronte alla possibilità concreta dell’utopia la dialettica è l’ontologia dello stato falso. Uno stato di cose giusto ne sarebbe liberato, non sarebbe né sistema, né contraddizione”⁴⁷.

Il motivo del legame intrinseco della dialettica col mondo attuale, antagonistico, e del conseguente superamento di essa nella società liberata, lo si ritrova anche in Marcuse e nello Habermas ancora adorniano degli anni Sessanta e Settanta. Habermas afferma, per esempio, che “la dialettica attuata è anche la dialettica superata – e cioè il superamento della logica come sistema coattivo”⁴⁸.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, pag. 126.

⁴⁶ Ivi, pag. 9.

⁴⁷ Ivi, pp. 10-11.

⁴⁸ J. Habermas, *Dialettica della razionalizzazione*, trad. it. E. Agazzi, Unicopli, Milano 1983, pag. 90; cfr. anche ID., *Conoscenza e interesse*, trad. it. G. E. Rusconi, Laterza, Bari 1983, pag. 63; ID., *Teoria e prassi nella società tecnologica*, trad. it. C. A. Donolo, Laterza, Bari 1969, pag. 103. per quanto concerne Marcuse, invece, cfr. H. Marcuse, *Ragione e rivoluzione. Hegel e*

L'allievo di Adorno riconosce di aver ripreso quest'idea dal suo maestro, come si desume dalle seguenti parole : “Dialettico è allora, secondo la centrale intuizione di Adorno, solo il contesto coattivo, che il pensiero dialettico, assimilandosi ad esso, fa saltare”⁴⁹.

Dunque la dialettica negativa, critica immanente del mondo amministrato e del suo riflesso ideologico, l'universale concettuale, è comunque parte di questo mondo che si vorrebbe abolire. Per questo essa, alla fine, “deve in un ultimo movimento rivolgersi perfino contro se stessa”⁵⁰: “la dialettica è l'autocoscienza della conoscenza dell'accecamento oggettiva, non già ad essa sottratta. Spezzare l'accerchiamento dall'interno è oggettivamente il suo fine [...]. E' inerente alla determinazione della dialettica di non quietarsi presso di sé, come fosse totale; questa è la sua figura della speranza”⁵¹.

Altamente significative, dal punto di vista che qui si sta considerando, sono poi le parole con cui prosegue tale discorso di Adorno: “Nella dottrina della cosa in sé trascendente, al di là dei meccanismi d'identificazione, Kant ne ha schizzato qualche linea”⁵².

Questa considerazione risulta più chiara se la si confronta con quanto Adorno sostiene al riguardo in uno dei suoi ultimi lavori, il testo *Su soggetto e oggetto*: “il più contestabile teorema di Kant, la distinzione cioè tra cosa in sé trascendente ed oggetto costituito, conserva una parte di verità. Perché l'oggetto sarebbe finalmente il non-identico, liberato dalla tirannide soggettiva”⁵³.

il sorgere della teoria sociale, a cura di A. Izzo e A. Cantucci, Il Mulino, Bologna 1966, pp. 351-352

⁴⁹ J. Habermas, “Introduzione” del 1971 a: ID: *Prassi politica e teoria critica della società*, trad. it., A. Gasano, Il Mulino, Bologna 1973, pag. 48.

⁵⁰ Ivi, pp. 366-367.

⁵¹ Ivi, pag. 367.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ ID., *Parole chiave*, cit., pag. 225.

In effetti, proprio a partire dall'accostamento qui proposto da Adorno fra il "non-identico" e il noumeno kantiano si può cogliere in maniera ancora più profonda la paradossalità della dialettica negativa, ma anche la coscienza che della suddetta paradossalità ha lo stesso Adorno. Nella *Critica della ragion pura* Kant dice che la ragione, intesa esclusivamente come facoltà conoscitiva, è irrimediabilmente destinata all'illusione, un'illusione derivante dal fatto che essa, in base alla sua struttura, è irresistibilmente tesa a conoscere la realtà noumenica⁵⁴, cosa che però non le può riuscire a causa di questa sua stessa struttura, che non le consente di andare al di là dei fenomeni (il soggetto conoscente – secondo la filosofia teoretica kantiana - coglie gli oggetti solo attraverso il filtro costituito dalle proprie forme a priori). Nella seconda edizione di quest'opera, inoltre, il filosofo di Königsberg dichiara in modo esplicito che la nozione di "noumeno" è da intendersi in senso meramente *negativo*: "se per noumeno intendiamo una cosa, in quanto essa non è oggetto della nostra intuizione sensibile (astraendo cioè dal nostro modo di intuirlo), si tratta allora di un noumeno *in senso negativo* [...]. I concetti del nostro intelletto, in quanto semplici forme di pensiero per la nostra intuizione sensibile, non si estendono affatto sino agli enti dell'intelletto. *Ciò che da noi è chiamato noumeno dev'essere inteso come tale solo in senso negativo*"⁵⁵. Anche nella versione di questo paragrafo proposta nella prima edizione dell'opera, Kant

⁵⁴ Dice in merito Kant: "l'illusione trascendentale non scompare, quand'anche sia stata svelata, e si sia scorta chiaramente la sua nullità mediante la critica trascendentale [...]. La causa di ciò è la seguente: nella nostra ragione (considerata soggettivamente come una facoltà conoscitiva umana) si ritrovano regole fondamentali e massime del suo uso, le quali hanno perfettamente l'aspetto di proposizioni fondamentali oggettive, e per opera delle quali accade che la necessità soggettiva di una certa connessione dei nostri concetti a favore dell'intelletto venga considerata una necessità oggettiva nella determinazione delle cose in se stesse. E' un'illusione, questa, che non può assolutamente essere evitata, allo stesso modo che non possiamo evitare che il mare ci appaia più alto in distanza che in prossimità della spiaggia" (I. Kant, *Critica della ragion pura*, a cura di G. Colli, Bompiani, Milano 1987, pag. 362).

⁵⁵ Ivi, pp. 326-328.

aveva parlato del “concetto di un *noumenon*, concetto che peraltro non è affatto positivo”⁵⁶.

In maniera analoga, anche la dialettica negativa, da una parte, ha come scopo il recupero di ciò che è stato represso dal dominio del concetto, ma dall'altra, poiché è essa stessa un discorso logico-concettuale, non può esprimere positivamente il sensibile, il particolare: questo è colto dalla dialettica solo negativamente, com'è attestato dalla stessa espressione “non-identico”: detto in altro modo, non solo la dialettica hegeliana, irretita nell'idealismo, ma neppure la dialettica pienamente dispiegata, vale a dire – nella visione di Adorno – la dialettica materialistica, può far venire alla luce il distinto, la varietà del molteplice empirico, che dalla logica dialettica è irrimediabilmente costretto nella prigione della dicotomia soggetto-oggetto. Lo stato utopico, dunque, come Adorno dice in un passo riportato poc'anzi, sarebbe libero dalla dialettica, non sarebbe né sistema, né contraddizione⁵⁷. Esso si caratterizzerebbe per la liberazione del

⁵⁶ Ivi, pag. 326.

⁵⁷ Qui si accoglie pertanto, seppure nei limiti che saranno ora precisati, la tesi centrale di un recente lavoro di Angelo Ciatello, secondo la quale per Adorno, come per Kant, la dialettica sarebbe una *Logik des Scheins*, una “logica della parvenza” (cfr. A. Ciatello, *Dialettica negativa e logica della parvenza. Saggio su Theodor W. Adorno*, Il Melangolo, Genova 2001). La differenza fra le rispettive posizioni dei due filosofi, secondo Ciatello – e anche su questo punto si può concordare con lui – consisterebbe nel fatto che, mentre Kant distinguerebbe la dialettica, qualificata come logica della parvenza, da una logica della verità, che sarebbe poi la conoscenza intellettuale del mondo fenomenico, la quale nei limiti che le sono imposti avrebbe validità oggettiva e universale (e quindi perverrebbe appunto alla verità), Adorno, invece, non individua positivamente alcuna logica della verità da contrapporre alla dialettica: l'utopia è da lui presentata – come qui si è visto in precedenza – come il tentativo di spezzare il dominio della logica concettuale servendosi dei suoi stessi mezzi (cfr. ivi, in part. pp. 76-86). Quel che invece non si condivide della lettura di Ciatello è il fatto che a suo avviso Adorno concepirebbe l'oggettivo antagonismo sociale come il frutto dell'estensione alla realtà storica del dominio del pensiero concettuale sull'individualità (cfr. ivi, in part. 117-143). Un'interpretazione del genere, in sostanza, fa di Adorno un epigono della sinistra hegeliana criticata da Marx, la quale considerava i mali sociali appunto un riflesso di concetti (ed errori) filosofici, mentre a parere della maggior parte dei commentatori del pensiero adorniano è al contrario il dominio del concetto sull'individuale a essere pensato dal filosofo di Francoforte, in maniera aderente al materialismo marxiano, quale riflesso ideologico, sovrastrutturale, del dominio del sistema sociale sugli individui umani nella realtà storica. Un'ipotesi che è poi confermata dalla tesi adorniana – sostenuta anche da Marcuse e dal giovane Habermas – secondo cui in una società liberata anche la dialettica verrebbe superata, e ciò perché per Adorno, come egli dice in maniera molto chiara, la dialettica è la critica immanente del sistema sociale vigente, ne è la critica proprio in quanto ne costituisce il riflesso: “la dialettica [...] è

molteplice: un ideale del genere è prefigurato dal “nesso di distinti” che la filosofia crociana contrappone all’hegeliana dialettica degli opposti in nome, per l’appunto, del distinto, del diverso, di ciò che è irriducibile a “contrario”. Tuttavia, rileva Adorno contro Croce, l’incapsulamento del particolare empirico nel sistema delle contraddizioni dialettiche non è una mera astruseria filosofica concepita dalla mente di Hegel in modo avulso dalla realtà storico-sociale in cui egli viveva: la dialettica non fa che riprodurre la struttura antagonistica del sistema storico-sociale, ed è anzi proprio questo suo aspetto che la rende superiore ad ogni altro metodo filosofico che sia calato nello studio dell’oggetto dall’esterno⁵⁸: “Quando contro la dialettica si formula la critica – poi sempre ripetuta a partire dai critici aristotelici di Hegel - che essa a sua volta riduca tutto ciò che va a finire nella sua macina alla mera forma logica della contraddizione, e trascuri quindi – così argomenta ancora Croce – tutta la molteplicità del non-contraddittorio, del semplicemente diverso, si attribuisce la colpa della cosa al metodo [...]. Ma questa legge non è una legge del pensiero, bensì reale. Chi si piega alla disciplina dialettica deve certamente pagare un amaro tributo in termini di molteplicità qualitativa dell’esperienza. L’impoverimento dell’esperienza ad opera della dialettica, di cui si scandalizzano le opinioni ragionevoli e sensate, si rivela tuttavia nel mondo amministrato adeguato alla sua astratta monotonia. Ciò che vi è di doloroso nella dialettica è il dolore su quel mondo, elevato a concetto”⁵⁹.

Il metodo dialettico è immanente all’oggetto studiato, è lo “stare a guardare” il “movimento” dell’oggetto, ed è proprio questo che rende la dialettica capace di svelare le contraddizioni strutturali dell’esistente. Nessuna filosofia può fare di più. Nessuna

insieme riflesso della connessione d’accecamento universale e sua critica” (T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pag. 366).

⁵⁸ Nella *Fenomenologia dello spirito* Hegel aveva asserito, riguardo alla sua filosofia dialettica, che “il metodo non è altro che la struttura dell’intero presentato nella sua più pura essenza” (G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., vol. I, pag. 38).

⁵⁹ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pp. 6-7. Per quanto riguarda le obiezioni mosse contro la logica hegeliana da parte degli aristotelici, Adorno rimanda in nota a Trendelenburg (cfr. *ivi.*, pag. 6).

filosofia, di per sé, può superare l'esistente: si può uscire dalla dialettica dei contrari solo attraverso il superamento concreto dell'antagonismo materiale che domina nel mondo reale, come aveva visto Marx contro gli esponenti della sinistra hegeliana, i quali, nonostante il loro rifiuto delle conclusioni filosofiche cui era giunto il sistema di Hegel, non ne erano riusciti a superare fino in fondo i presupposti idealistici⁶⁰.

La presa di coscienza della struttura contraddittoria della società è possibile solo a una filosofia che prenda su di sé tale contraddittorietà, la *dialettica* cui soggiace il corso del mondo, e solo a partire da questa presa di coscienza si può alimentare ancora la speranza di poter superare l'antagonismo sociale. Tuttavia – è opportuno ribadirlo ancora una volta – la dialettica, in quanto critica immanente, interna, della società antagonistica, non può sottrarsi del tutto al male criticato, non può liberarsi dai tarli ideologici che contraddistinguono ogni pensiero che sorga all'interno della totalità negativa. Adorno dice che “una coscienza giusta non è possibile in un mondo falso”⁶¹. Da questo punto di vista, dunque, la dialettica negativa adorniana si presenta davvero come una secolarizzazione della teologia negativa, cioè di quella corrente teologica secondo la quale l'intelletto umano, in quanto parte del creato, del mondo ontologicamente finito, imperfetto, non può che recare in sé tale finitezza, tale imperfezione, e non può perciò pretendere di conoscere positivamente Dio, l'essere perfetto e infinito.

⁶⁰ “La critica tedesca non ha mai abbandonato, fino ai suoi ultimi sforzi, il terreno della filosofia [...]. Poiché secondo la loro fantasia le relazioni fra gli uomini, ogni loro fare e agire, i loro vincoli e i loro impedimenti sono prodotti della loro coscienza, i Giovani hegeliani coerentemente chiedono agli uomini, come postulato morale, di sostituire alla loro coscienza attuale la coscienza umana, critica o egoistica, e di sbarazzarsi così dei loro impedimenti” (K. Marx e F. Engels, *L'ideologia tedesca*, trad. it. F. Codino, Editori Riuniti, Roma 2000, pp. 6-7). E ancora: “Naturalmente non ci daremo la pena d'illuminare i nostri sapienti filosofi sul fatto che la ‘liberazione’ dell’‘uomo’ non è ancora avanzata di un passo quando essi abbiano risolto la filosofia, la teologia, la sostanza e tutta l'immondizia nell’‘autocoscienza’, quando abbiano liberato l’‘uomo’ dal dominio di queste frasi, dalle quali non è mai stato asservito; che non è possibile attuare una liberazione reale se non nel mondo reale e con mezzi reali” (ivi, pp. 14-15).

Adorno asserisce che la dialettica negativa può essere interpretata come secolarizzazione della teologia negativa, giacché anche la dialettica negativa si attiene al divieto d'immagini imposto dalla teologia ebraica, un divieto che sul terreno dialettico-materialista proprio della teoria critica si traduce nel divieto di farsi immagini dell'utopia: "Tale assenza d'immagine converge con il divieto teologico di farsi un'immagine di Dio. Il materialismo lo secolarizza, non permettendo di dipingersi positivamente l'utopia: questo è il contenuto della sua negatività. Esso è d'accordo con la teologia, laddove è più materialistico"⁶².

Il *Bilderverbot* sarebbero stato rispettato d'altronde, per Adorno, anche dai pensatori cui egli più si sente vicino, Kant, Hegel e Marx: "la manchevolezza sorprendente della dottrina kantiana, l'elemento inafferrabile, astratto del carattere intelligibile, ha anche qualcosa del divieto di farsi immagini, che la filosofia postkantiana, compresa quella marxiana, ha esteso a tutti i concetti del positivo"⁶³.

In un altro contesto, inoltre, lo studioso francofortese parla del "tabù contro l'utopia astratta, in cui seguita a vivere la teologia proibizione d'immagini e che Hölderlin condivide con Hegel e Marx"⁶⁴.

Per quanto concerne Kant, dette affermazioni di Adorno si spiegano già con quanto si è detto al riguardo poc'anzi: il filosofo di Königsberg si atterrebbe al divieto biblico con la tesi qui già discussa dell'inconoscibilità del noumeno, che da lui è definito – si è visto – un concetto "negativo".

La plausibilità dell'interpretazione adorniana è poi ulteriormente avvalorata dal fatto che lo stesso Kant, nella sua terza critica, dopo aver parlato di "un'esibizione dell'infinito, la quale [...] non può esser mai altro che negativa"⁶⁵, fa esplicito

⁶² ID., *Dialettica negativa*, cit., pag. 185.

⁶³ Ivi, pag. 267.

⁶⁴ ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, trad. it. E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, pag. 162.

⁶⁵ I. Kant, *Critica del Giudizio*, pag. 223.

riferimento al divieto teologico d'immagini, fornendone un giudizio estremamente favorevole: “Forse non v'è nel libro delle leggi degli ebrei un passo più sublime di questo comandamento: ‘Tu non ti farai alcuna immagine o figura di ciò che è in cielo, o in terra, o sotto la terra, etc.’. Questo solo precetto può spiegare l'entusiasmo che sentiva il popolo ebreo per la propria religione, nel suo periodo migliore, quando si paragonava con gli altri popoli; può spiegare quella fierezza che ispira la religione di Maometto”⁶⁶ [la quale ha fatto proprio il divieto biblico].

Poco più in là, l'autore della *Critica del Giudizio* aggiunge che “l'imperscrutabilità dell'idea della libertà rende impossibile [...] ogni esibizione positiva”⁶⁷, un'affermazione che in *Dialettica negativa* Adorno parafrasa, allorché dice che “la libertà è concepibile solo nella negazione determinata”⁶⁸, frase in cui peraltro non si può non cogliere l'utilizzo da parte del filosofo francofortese di uno dei concetti cardine della filosofia hegeliana, quello, appunto, di “negazione determinata”, che egli e Horkheimer fanno proprio, ponendolo a fondamento della Teoria Critica.

Ora, i due esponenti della Scuola di Francoforte considerano questa nozione una ripresa, in sede speculativa, della suddetta proibizione veterotestamentaria. Essi definiscono anzi la “negazione determinata” di Hegel la “ferma esecuzione”⁶⁹ di siffatto divieto. Anche nel corso di una discussione radiofonica con Ernst Bloch, del resto, Adorno, nel ribadire che si deve evitare di “farsi un'immagine dell'utopia”, asserì che “l'utopia si nasconde essenzialmente nella negazione determinata [...] della realtà meramente esistente”⁷⁰.

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ Ivi, pag. 225.

⁶⁸ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pag. 207.

⁶⁹ M. Horkheimer e T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. R. Solmi, Einaudi, Torino 1966, pag. 31.

⁷⁰ T. W. Adorno ed E. Bloch, *Etwas fehlt... Glück und Utopie*, 1964, cit. in: S. Müller-Doohm, op. cit., pag. 561.

A Hegel, però, Adorno e Horkheimer rimproverano il fatto che egli “in quanto finì per elevare ad assoluto il risultato conosciuto di tutto il processo della negazione – la totalità sistematica e storica – contravvenne al divieto e cadde a sua volta nella mitologia”⁷¹.

E’ poi evidente, al di là della lettura compiuta dai francofortesi, l’origine teologica di un altro principio cardine del pensiero di Hegel, quello di “negazione della negazione”. Questo concetto, il filosofo idealista lo riprende dalla mistica speculativa di Meister Eckhart, a sua volta sostenitore della teologia “apofatica” (cioè negativa) dello pseudo-Dionigi Areopagita, del quale non a caso il mistico tedesco cita favorevolmente la seguente frase: “nelle realtà divine le affermazioni sono inappropriate”⁷². Su questo, peraltro, si è già osservato sopra che per Adorno è proprio con la trasformazione della negazione della negazione in affermazione che Hegel viene meno al divieto d’immagini e così anche al principio fondamentale (e motore) della dialettica, cioè alla negazione determinata.

A differenza di Hegel, invece, alla negazione determinata non sarebbe mai venuto meno, a parere di Adorno, il Marx maturo, che nelle sue opere teoriche non va al di là della “critica dell’economia politica” (espressione che compare nel titolo o nel sottotitolo dei capolavori teorici marxiani della maturità), cioè alla critica immanente della struttura della società capitalistica, rifuggendo così da qualsiasi tentativo di descrivere il “regno della libertà”, ma anche di indicare positivamente dei metodi d’azione per giungere ad esso: “Il timore che Marx aveva delle ricette teoriche per la prassi non era minore di quello di descrivere positivamente una società senza classi. Il

⁷¹ M. Horkheimer e T. W. Adorno, op. cit., pag. 32.

⁷² Dionigi Areopagita, *De celesti hierarchia*, citato in: J. Eckhart, *Commento all’Ecclesiastico*, a cura di M. Tannini, Cardini, Firenze 1990, pag. 103. Sulla ripresa da parte di Hegel del concetto di “negazione della negazione” dalla mistica di Eckhart, cfr. invece G. Della Volpe, *Le origini e la formazione della dialettica hegeliana. I Hegel romantico e mistico e Eckhart o della filosofia mistica*, entrambe in: *Opere*, cit., vol. I, in part. pag. 455.

Capitale contiene innumerevoli invettive, per lo più d'altronde contro gli economisti-politici ed i filosofi, ma nessun programma d'azione"⁷³.

L'insistenza con cui Adorno accosta la sua idea di negatività dell'utopia con il divieto teologico d'immagini ha fatto sì che non pochi critici siano stati indotti a sostenere che la dialettica negativa conservi in sé una tensione alla trascendenza ultramondana, sia cioè essa stessa una forma particolare di teologia negativa. Nella sua monografia su Adorno, Giacomo Rinaldi ricorda, fra gli autori che portano avanti questo tipo di lettura della teoria critica adorniana, Eckhard Nordhofen (ex allievo del filosofo francofortese), Leonardo Ceppa e il neotomista Massimo Nardi⁷⁴. Un'interpretazione del genere del pensiero dell'ultimo Adorno è avanzata anche da un altro studioso cattolico italiano, Rosino Gibellini, sulla base di alcune affermazioni fatte dal vecchio Horkheimer all'indomani della morte del suo amico e collega⁷⁵. Contro questo genere di lettura, tuttavia, Rinaldi fa notare che la trascendenza di cui parla Adorno deve essere intesa sempre in senso infrastorico: "la 'trascendenza' dell' 'utopia' adorniana ha un contenuto 'ontico': ossia, consiste nella possibilità di un 'diverso' ordinamento dei rapporti materiali di produzione"⁷⁶.

Per Rinaldi, cioè, per quanto pessimista rispetto alle speranze nutrite sul corso della storia futura da parte di Marx e dei marxisti ortodossi, Adorno resta comunque anch'egli "ortodosso" riguardo al "*desideratum*" della speranza, la società liberata: egli rimane quindi nell'orizzonte teorico del pensiero dialettico-materialista.

Comunque sia, un legame con la teologia negativa analogo a quello che si è ora osservato non solo in Adorno, ma anche in Kant, Hegel e Marx, si può scorgere anche in un altro grande filosofo dell'Ottocento che influenzò molto il pensiero adorniano:

⁷³ T. W. Adorno, *Parole chiave*, cit., pag. 261.

⁷⁴ cfr. G. Rinaldi, *Dialettica, arte e società. Saggio su Theodor W. Adorno*, cit., pp. 136-139.

⁷⁵ cfr. R. Gibellini, "Editoriale" a: M. Horkheimer, *La nostalgia del totalmente altro*, trad. it. R. Gibellini, Queriniana, Brescia 1990, pp. 11-12.

⁷⁶ G. Rinaldi, op. cit., pag. 137.

Arthur Schopenhauer. Nell'ultimo paragrafo della sua opera più importante, infatti, quest'ultimo dice che la filosofia, in quanto riflessione razionale, può fornire solo una descrizione negativa dell'asceti, il solo status che consenta all'uomo un completo superamento della volontà, e dunque dell'oscillazione fra dolore e noia cui soggiace la vita: "Finché noi personificheremo la volontà di vivere, non potremo concepire, né caratterizzare il nulla, se non in maniera affatto negativa; poiché l'antico principio di Empedocle: 'il simile non viene conosciuto che dal simile', c'impedisce ogni conoscenza del nulla; come, viceversa, è l'unico mezzo che ci renda possibile la conoscenza di tutta la nostra realtà attuale, cioè del mondo come rappresentazione, come oggettività del volere [...]. Se, tuttavia, si volesse a qualunque costo avere un'idea positiva di ciò che la filosofia non può esprimere che in maniera negativa, con il termine di negazione della volontà, non ci sarebbe altro mezzo che riportarsi a ciò che provano coloro che giunsero a una piena negazione del volere, a ciò che si designa col nome di estasi, di rapimento, di piena illuminazione, di unione con Dio, ecc. [...]. Noi, però, noi che ci atteniamo scrupolosamente al punto di vista della filosofia, noi dobbiamo qui contentarci della nozione negativa, e sentirci felici di esserci potuti spingere fino alla frontiera estrema della conoscenza positiva"⁷⁷.

Ora, però, lo stesso Schopenhauer individua una prima forma di superamento della volontà, per quanto momentanea e precaria, nella contemplazione estetica: "Finché [...] siamo soggetti del volere, non ci saranno concessi né felicità duratura né riposo [...]. Ma quando un'occasione esterna o una disposizione intima ci strappa con impeto subitaneo dal torrente infinito del volere, e libera la conoscenza dalla sottomissione che la vincola alla volontà, allora la nostra attenzione non sarà più diretta sui motivi del volere, ma concepirà le cose indipendentemente dalla relazione con la volontà, cioè le

⁷⁷ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. N. Palanga, Mursia, Milano 1991, pp. 452-453.

considererà senza interesse, senza soggettività, ovvero in modo puramente oggettivo [...]. Allora quella calma che nel primo periodo di asservimento alla volontà cercavamo con assillo pungente senza poterla mai conseguire, sorriderà di un tratto l'animo nostro [...]. Ma un simile stato è precisamente quello che ho innanzi descritto come condizione indispensabile per la conoscenza dell'idea"⁷⁸. "Quale sarà dunque la specie di conoscenza in cui sia contemplato il vero essenziale del mondo, [...] in cui siano contemplate le idee [...]? Questa speciale conoscenza è l'arte"⁷⁹.

Ebbene, da parte sua Adorno, pur sostenendo che "nessuna emancipazione è possibile senza l'emancipazione della società"⁸⁰, per cui solo nella società liberata si potrà pervenire ad una perdurante conciliazione fra l'io e il tu, fra il soggetto e l'oggetto, fra l'uomo e la natura, tuttavia pensa anch'egli, in modo analogo a Schopenhauer, che nell'ambito della totalità negativa esiste una dimensione che può fornire un'immagine, per quanto flebile e caduca, della possibile conciliazione futura, e anch'egli, come Schopenhauer, ritiene che questa dimensione sia quella estetica, sia l'arte. L'analogia, su questo punto, del pensiero di Adorno con quello schopenhaueriano risulta evidente allo stesso filosofo francofortese, che la segnala infatti nel seguente passo di *Teoria estetica*: "l'esperienza estetica, come sapeva Schopenhauer, spezza la signoria di una caparbia autoconservazione e diviene modello di una situazione della coscienza in cui la felicità non consisterebbe più negli interessi dell'io, in definitiva nella sua riproduzione"⁸¹.

In altri luoghi della stessa opera Adorno valorizza anche l'idea schellinghiana dell'arte come "organo della filosofia"⁸², cioè la visione dell'arte come forma di conoscenza che può conciliare ciò che neppure la conoscenza filosofica può conciliare del tutto (per lo

⁷⁸ Ivi, pag. 235.

⁷⁹ Ivi, pag. 223.

⁸⁰ T. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., pp. 204-205.

⁸¹ ID., *Teoria estetica*, cit., pp. 581-582. cfr. anche ivi, pp. 27-28.

⁸² Cfr. ivi, pagg. 131, 221 e 577. Schelling esprime questo concetto in: F. W. J. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, a cura di G. Temerari, Laterza, Bari 1965, pag. 301.

Schelling del *Sistema dell'idealismo trascendentale* solo l'intuizione estetica coglie obiettivamente l'Assoluto, del quale l'intuizione intellettuale, filosofica, fornisce solo un conoscenza soggettiva⁸³). Più appropriato appare, tuttavia, il collegamento istituito in proposito da Adorno fra il suo pensiero e quello di Schopenhauer, poiché, come quest'ultimo, il filosofo francofortese non reputa l'arte capace di condurre alla conciliazione finale e duratura, ma solo di fornirne un'anticipazione momentanea e precaria.

Alla luce di queste osservazioni, comunque, comincia a emergere il senso della seguente asserzione di Adorno: “il bello naturale è la traccia del non-identico nelle cose sottoposte alla signoria dell'identità universale”⁸⁴. Nel mondo amministrato (*verwaltete Welt*), nel quale tutto soggiace alla pressione affermativa dell'esistente, qualsiasi ente che tenda a rappresentare un mondo diverso, l'utopico, viene represso, cancellato: esso si rifugia nella sfera estetica, in cui il soggetto cessa di essere ciò che è sempre stato nella civiltà occidentale dai suoi albori ad oggi, ossia il dominatore della natura, l'entità che ai fini della propria autoconservazione mira irresistibilmente ad un sempre maggiore dominio della natura esterna ma anche interna, dunque anche dei propri istinti. Nell'arte, invece, l'uomo “cede” all'oggetto, alla natura, si abbandona a questa in un rapporto che Adorno definisce *mimetico*: “Nelle opere d'arte lo spirito non è più il vecchio nemico della natura: si placa, diventa conciliante [...]. Lo spirito non identifica il non-identico: al contrario, identifica se stesso con quello. Per il fatto che l'arte tien dietro alla propria identità con se stessa, essa si fa uguale al non-identico: questo è il grado attuale della sua natura mimetica”⁸⁵.

Adorno sottolinea inoltre che il fare artistico, pur presentandosi, analogamente alla produzione lavorativa, come elaborazione compiuta dal soggetto sull'oggetto, come

⁸³ Cfr. *ivi*, pp. 301-307.

⁸⁴ *Ivi*, pag. 124.

⁸⁵ *Ivi*, pag. 227.

agire dell'uomo sulla natura, si differenzia tuttavia dal lavoro finalizzato all'autoconservazione per il fatto che nell'attività poetica dell'artista il dominio dell'oggettività si configura solo come strumento atto a realizzare la conciliazione con il soggetto: “anche se lo spirito può seguitare ad esercitare in essa [nell'arte] il suo dominio, tuttavia nella obbiettivazione lo spirito si libera dagli scopi dominatori”⁸⁶.

Quanto qui viene asserito come tesi generale sull'arte, Adorno lo aveva comunque già sostenuto in riferimento ad espressioni artistiche particolari: riguardo al canto, per esempio, egli aveva affermato che “in questo gesto risuona altresì la speranza della conciliazione con la natura [...]. Nel canto gli uomini percepiscono se stessi anche come ciò contro cui si ostina il loro essere preda della natura, cioè come natura [...]. La loro libertà non risiede nello spirito che si innalza sovranamente sopra la creazione. Ma in quanto musica lo spirito diventa simile alla natura e, in forza di questa somiglianza, rigetta la sua essenza dominatrice”⁸⁷.

Inoltre, a proposito di alcuni versi di Hölderlin, il filosofo francofortese aveva detto che in essi “viene abbandonato il dominio mitico sui miti, il dominio idealistico dell'uno sul molteplice. La conciliazione è quella dell'uno col molteplice. E questa è la pace”⁸⁸.

In realtà, quest'ideale Adorno lo preconizza anche nei suoi lavori più propriamente filosofici, dai *Minima moralia* alla stessa *Dialettica negativa*.

Nel testo degli anni Quaranta il filosofo francofortese afferma infatti che “una società emancipata non sarebbe lo stato unitario, ma la realizzazione dell'universale nella conciliazione delle differenze”⁸⁹.

Concetti del tutto analoghi egli li esprime anche nell'opera scritta venti anni dopo: “lo stato conciliato non annetterebbe con imperialismo filosofico l'estraneo, bensì sarebbe

⁸⁶ Ivi, pag. 193.

⁸⁷ ID., *Immagine dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, cit., pag. 35.

⁸⁸ ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 166.

⁸⁹ ID., *Minima moralia*, cit., pag. 114.

felice che resti nella vicinanza assicurata il diverso, al di là dell'eterogeneo e del proprio"⁹⁰.

Sempre riguardo a *Dialettica negativa*, si tenga presente anche quanto si è detto sopra a proposito dell'idea di "nesso di distinti", che Croce contrappone all'hegeliana dialettica degli opposti: allora si è osservato che Adorno contesta al filosofo italiano il fatto che quest'ultimo attribuisca a un mero errore concettuale di Hegel (e non alla struttura della società) l'incapsulamento dei "distinti" nella totalità sistematica. Nell'obiezione di Adorno è però implicito il riconoscimento che il crociano "nesso di distinti" costituisca un'anticipazione (per quanto deformata idealisticamente) dell'utopia sociale propugnata dallo stesso filosofo francofortese, della "conciliazione dell'uno col molteplice", della "conciliazione delle differenze" della coesistenza pacifica dei diversi.

Nonostante tutti questi cenni, resta fermo, per Adorno, che la riflessione filosofica può solo discorrere concettualmente, dunque *negativamente*, dell'utopia: solo la mimesi estetica riesce a fornirne un'anticipazione nell'esperienza concreta.

Comprendiamo così finalmente in che senso le conclusioni cui egli perviene in *Dialettica negativa*, opera considerata pressoché unanimemente il suo testamento filosofico, rendano necessaria la svolta verso la teoria estetica: la dialettica negativa – lo si è visto – non può acquietarsi presso di sé; lo stato della conciliazione si configurerebbe come mimesi fra soggetto e oggetto, che solo nell'esperienza estetica l'uomo può realizzare *già qui e ora*.

A questo punto, a scanso di equivoci, si rende d'obbligo una precisazione: il fatto che nella mimesi estetica sia anticipata in qualche modo quella che sarebbe la relazione fra spirito e natura, fra io e tu, in un mondo finalmente liberato dal dominio, non significa affatto che per Adorno le opere d'arte possano riprodurre positivamente l'utopia in immagine nel loro contenuto: al contrario, egli afferma sempre che anch'esse devono

⁹⁰ ID., *Dialettica negativa*, cit., pag. 171.

rispettare il divieto biblico d'immagini: "La proibizione veterotestamentaria delle immagini ha, accanto al lato teologico, un lato estetico [...]. L'arte è fedele al manifestarsi della natura unicamente lì dove illustra il paesaggio esprimendone la negatività"⁹¹. "L'arte può concretizzare l'utopia tanto poco quanto lo può la teoria: nemmeno negativamente"⁹².

Gli stessi concetti possono essere riformulati col dire che Adorno, riprendendo la distinzione operata da Benjamin fra simbolo e allegoria, attribuisce all'opera d'arte una natura allegorica: l'opera d'arte non può assurgere a simbolo dell'utopia, non può in alcun modo pretendere di realizzare in sé, positivamente, la sintesi fra particolare e universale, non può esprimere positivamente in sé l'universale; essa è allegoria, è un ente intimamente dilacerato nella sua particolarità e caducità, ma che proprio nella sua caducità rimanda, negativamente, alla pienezza dell'universale, a una dimensione altra dalla quale si sente irrimediabilmente staccata, all'utopico⁹³: è nella sua negatività, nell'espressione del dolore, che essa tiene viva la speranza (muta) nell'avvento di un mondo in cui regni la felicità⁹⁴.

Sulla visione adorniana della negatività dell'arte, comunque, si avrà modo di tornare più avanti.

⁹¹ ID., *Teoria estetica*, cit, pag. 115.

⁹² Ivi, pag. 56.

⁹³ Questo aspetto dell'estetica adorniana costituisce il tema centrale di un saggio di Roberto Nebuloni a cui si è già fatto riferimento in precedenza (cfr. R. Nebuloni, "L'opera d'arte fra simbolo ed enigma", cit., pp. 272-331).

⁹⁴ Alessandro Arbo ha mostrato come da questo punto di vista Adorno consideri esemplare la musica di Schubert, benché a quest'ultimo il filosofo dedichi meno attenzione rispetto a quella che egli riserva ad altri musicisti come Beethoven, Mahler, Wagner o Schönberg: "nonostante compaia in modo fugace [...], la figura di Schubert assume, nel contesto della filosofia della musica di Adorno, un significato nulla affatto marginale e secondario; il suo ruolo è quello di indicare [...] le possibilità di emancipazione della musica moderna, indagate nel sincero riconoscimento del dolore, della sofferenza, dell'abbandono quali paradossali punti di forza da cui dipanare il sottile filo della speranza. L'utopia, la conciliazione [...], sembrano il correlato di una forma di gestualità debole e indifesa; quella del pianto" (A. Arbo, "Il cristallo, il pianto e la conciliazione. Nota su Schubert nella filosofia della musica di Adorno", in: "Rivista di estetica", Rosenberg & Sellier, n. 33, anno XXIX, Torino 1991).

Paragrafo 2. Sulla mimesi

Riprendendo il discorso sui temi del non-identico e della mimesi estetica, non si può dire certamente che essi siano trattati da Adorno solo nelle sue due ultime opere.

Per quanto concerne il primo dei due argomenti in questione, Rolf Wiggershaus rileva, nella sua monumentale storia della Scuola di Francoforte, che Adorno adoperava per la prima volta l'espressione "non identico" nel senso che diverrà usuale nella sua filosofia più tarda già in una lettera del 1941⁹⁵. Segnaliamo, poi, un testo redatto da Adorno fra il 1953 e il 1958, "Il saggio come forma", ove per l'appunto viene esaltata la forma del saggio (in contrapposizione al sistema filosofico tradizionale) proprio per la sua frammentarietà, che dà voce al non-identico: "esso [il saggio] tiene conto della coscienza della non-identità anche se nemmeno la enuncia: è radicale nel rifiuto di ogni radicalismo, nell'astenersi da qualsiasi riduzione a un unico principio, nel porre l'accento sul particolare contrapposto alla totalità, nella frammentarietà [...]. La sua debolezza testimonia proprio della non-identità che esso deve esprimere, dell'eccedere dell'intenzione sulla cosa, e con ciò di quell'utopia che l'articolazione del mondo in cose eterne e cose caduche storna"⁹⁶.

Nel primo dei *Tre studi su Hegel*⁹⁷, inoltre, è rintracciabile l'idea della *mimesi* come conciliazione fra soggetto e oggetto, alla quale – dice Adorno in quell'occasione – si avvicinerrebbe già la filosofia hegeliana: "Se [...] non ci fosse nulla di affine fra soggetto e oggetto, se entrambi stessero l'uno verso l'altro in assoluta immediatezza, come è nei desideri del positivismo estremo, non solo non ci sarebbe verità alcuna, ma

⁹⁵ Cfr. R. Wiggershaus, *La Scuola di Francoforte. Storia, sviluppo teorico, significato politico*, trad. it. P. Amari e E. Grillo, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pag. 324.

⁹⁶ ID., "Il saggio come forma", trad. it. A. Frioli rivista da E. De Angelis, in: ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, pagg. 13 e 15.

⁹⁷ ID., "Aspetti della filosofia hegeliana", in: ID., *Tre studi su Hegel*, trad. it. F. Serra, Il Mulino, Bologna 1973, pp. 73-74. Come segnala lo stesso Adorno nella sua "premessa" all'opera (cfr. *ivi*, pp. 23-25), tale saggio fu scritto nel 1956, mentre invece gli altri due che completano il testo risalgono rispettivamente al 1958 e all'inverno 1962-63.

neppure ragione, né pensiero. Il pensiero che avesse completamente estirpato il suo impulso mimetico [...] finirebbe nel vaneggiamento [...]. Il concetto speculativo hegeliano salva il risovvenimento a sé dello spirito: ‘verità’ non *adaequatio* ma affinità”⁹⁸.

A ciò si aggiunga che, come fa notare Stefan Müller-Doohm, in molte lettere scritte nei primi anni Sessanta Adorno comunica ai suoi interlocutori che l’elaborazione di una filosofia del non-identico costituisce in quel periodo la sua principale occupazione di studioso⁹⁹.

A quegli anni risale anche il saggio che chiude i *Tre studi su Hegel*, “Skoteinos”, nel quale sono rintracciabili dei cenni molto espliciti a quelli che sarebbero divenuti i temi dominanti delle ultime due opere adorniane (d’altronde la stesura di *Dialettica negativa* allora era stata già avviata¹⁰⁰). In “Skoteinos”, infatti, non solo viene già enunciato l’ideale di una filosofia del non-identico – vi è scritto, per esempio, che “la filosofia potrebbe definirsi, sempre che sia definibile, come sforzo di dire ciò di cui non si può parlare; di aiutare il non-identico ad esprimersi”¹⁰¹ – ma è anticipata, seppure *en passant*, anche la sua idea del rapporto fra la filosofia da una parte e l’arte (e la mimesi) dall’altra: “la filosofia è, nel complesso, alleata con l’arte – nella misura in cui essa vorrebbe salvare nel *medium* dei concetti la mimesi da essa rimossa”¹⁰².

Contemporanee a questo saggio sono le lezioni sulla terminologia filosofica, ove Adorno afferma che lo scopo della filosofia non è tanto quello di trovare la “verità”, quanto quello di esprimere nel modo più genuino e sostanziale l’esperienza che il soggetto ha del mondo. Da qui l’affinità della filosofia col momento mimetico: “in questo senso la filosofia è legata assai profondamente al momento dell’espressione, al

⁹⁸ Ivi, pag. 74.

⁹⁹ Cfr. S. Müller-Doohm, op. cit., pag. 482.

¹⁰⁰ *Dialettica negativa* fu scritta da Adorno fra il 1959 e il 1966.

¹⁰¹ T. W. Adorno, op. cit., pag. 148.

¹⁰² Ivi, pag. 172.

momento che nella *Dialettica dell'illuminismo* Horkheimer ed abbiamo definito come mimetico”¹⁰³. Da qui, ancora, l'affinità della filosofia con l'arte, affinità che nella storia del pensiero è in qualche modo emersa anzitutto nella visione schellinghiano dell'arte come “organo della filosofia” – alla quale, come si è visto in precedenza, Adorno si rifarà anche nella *Teoria estetica* -, ma anche nella pretesa di Hegel che il suo sistema esprima in se stesso l'Assoluto¹⁰⁴. Il filosofo della Scuola di Francoforte rileva però che fra l'arte e la filosofia sussiste una differenza fondamentale, consistente nel fatto che la prima non può comunque fuoriuscire dalla sfera concettuale: “bisogna [...] anche indicare il confine che separa la filosofia dall'arte. In contrasto con quest'ultima, la filosofia rappresenta il non-concettuale sempre e soltanto mediante il concetto”¹⁰⁵.

Parole come queste lasciano già intravedere in cosa consista, per Adorno, il limite della filosofia critica, tema del quale egli discuterà in modo esteso nella *Dialettica negativa*. E' poi significativo il fatto che sia nel passo sopraccitato di *Terminologia filosofica*, sia in nota al brano ripreso in precedenza da “Skoteinos”¹⁰⁶, Adorno rimandi a *Dialettica dell'illuminismo*, opera nella quale, come del resto il filosofo ricorda in uno dei due passi in questione, egli e Horkheimer avevano già sviluppato una teoria della mimesi.

Prima di affrontare questo tema, comunque, è forse opportuno segnalarne la complessità, dovuta al fatto che, come rileva Mirian Hansen, la categoria di mimesi assume in Adorno, anche nella trattazione piuttosto ampia che ne viene fatta in *Dialettica dell'illuminismo*, “una serie di significati diversi e potenzialmente contrastanti, che variano a seconda delle costellazioni entro cui viene utilizzata”¹⁰⁷. Ciò

¹⁰³ ID., *Terminologia filosofica*, cit., vol. I, pag. 78.

¹⁰⁴ Cfr. ivi, vol. I, pp. 81-82.

¹⁰⁵ Ivi, pag. 82. Su quest'aspetto del pensiero adorniano, cfr. W. Beierwaltes, op. cit., in part. pagg. 351-352, 356 e 360.

¹⁰⁶ Cfr. ID., *Tre studi su Hegel*, cit., pag. 172.

¹⁰⁷ M. Hansen, “La cultura di massa come geroglifico”, trad. it. C. Demaria, in: “Th. W. Adorno. Mito, mimesis, critica della cultura”, n. 121-122 della rivista “Nuova Corrente”, Tilgher, Genova 1998, pp. 315-344). Il passo citato è a pag. 328. In termini pressoché identici si è espresso sull'argomento Werner Beierwaltes (cfr. W. Beierwaltes, op. cit., pag. 343).

premessi – e venendo quindi alla trattazione che del concetto in questione viene fatta in *Dialettica dell'illuminismo*¹⁰⁸ – ricordiamo che, com'è noto, il tema portante dell'opera comune dei due capi storici della Scuola di Francoforte è costituito dalla tesi secondo cui la storia della civiltà occidentale – che da essi è per l'appunto definita, in senso lato, “illuminismo” – debba essere intesa come uno sviluppo volto ad un sempre maggiore dominio degli uomini sulla natura. Questo sviluppo trarrebbe origine dall'istinto umano di autoconservazione, ovvero dal bisogno del genere umano di difendersi dalle minacce che pone loro di fronte l'ambiente naturale. Ebbene, secondo questa filosofia della storia, se la razionalità scientifico-tecnologica è lo strumento più avanzato tramite il quale gli uomini riescono a dominare la natura, la mimesi deve invece essere intesa come forma primigenia, prerazionale, di rapporto fra uomo e natura: davanti alle minacce presenti nel proprio ambiente naturale, gli uomini primitivi si difendevano non tentando di dominare la natura, bensì cercando di assimilarsi ad essa, cioè appunto attraverso la *mimesi*. Una forma, per quanto già regolata, di questo impulso mimetico, è ravvisabile nella magia, che nelle tribù primitive svolge appunto il ruolo che sarebbe poi stato assunto, negli stadi più evoluti della civiltà occidentale, dalla scienza e della tecnica: “La magia è, come la scienza, rivolta a scopi, ma li persegue mediante la mimesi, non in un crescente distacco dall'oggetto [...]. La ‘fiducia incrollabile nella possibilità di dominare il mondo’ che Freud attribuisce anacronisticamente alla magia, corrisponde solo al dominio del mondo secondo il principio di realtà ad opera della scienza posata e matura”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Forse esagerando un poco, Fredric Jameson sostiene che anche in *Dialettica dell'illuminismo* – come d'altronde accade, a suo avviso, in tutta l'opera di Adorno, il concetto di mimesi viene continuamente evocato, ma “mai chiaramente definito o discusso” (F. Jameson, *Tardo marxismo*, cit., pag. 74). Esso sarebbe “sempre oggetto di allusione, come se preesistesse a tutti i testi” (*ibidem*), “come se già sapessimo di che cosa si tratta” (ivi, pag. 115).

¹⁰⁹ M. Horkheimer e T. W. Adorno, op. cit., pp. 18-19. La frase qui citata del fondatore della psicoanalisi è ripresa da: S. Freud, *Totem e tabù*, trad. it. in: *Opere 1912-1914*, Boringhieri, Torino 1975, pag. 91.

In un altro brano dell'opera, inoltre, i due autori asseriscono che “a posto dell'adesione organica all'altro, del mimetismo propriamente detto, la civiltà ha introdotto dapprima, nella fase magica, l'uso regolato della mimesi, e poi, nella fase storica, la prassi razionale, il lavoro [...]. L'io [...] si è forgiato nell'indurimento. Con la sua formazione si ha il passaggio dal riflesso mimetico alla riflessione controllata. Al posto dell'adeguazione fisica alla natura subentra la 'ricognizione nel concetto', l'assunzione del diverso sotto l'identico”¹¹⁰.

Orbene, Horkheimer e Adorno sostengono che, se è vero che la ragione scientifico-tecnologica è indiscutibilmente superiore alla mimesi come strumento di autoconservazione, è però altrettanto vero che siffatto modello di ragione consegue questo scopo – come si è già detto – solo mediante il dominio della natura, vale a dire per mezzo della repressione della natura esterna all'uomo, ma anche della naturalità interna all'uomo stesso, dunque dei suoi istinti primari. Per i due filosofi francofortesi, pertanto, “la storia della civiltà è la storia dell'introversione del sacrificio. In altre parole: la storia della rinuncia”¹¹¹.

Ancora nelle lezioni sulla metafisica tenute nel 1965, Adorno dirà che “tutto quello che chiamiamo civiltà (*Kultur*) consiste nella repressione della natura e delle tracce della natura dominata”¹¹², vale a dire di ciò che è propriamente umano, se è vero che, come egli aveva scritto nei *Minima moralia*, coevi alla *Dialettica dell'illuminismo*, “l'umano è nell'imitazione: un uomo diventa uomo solo imitando altri uomini. In questo atteggiamento, che è la forma elementare dell'amore”, si possono individuare “le tracce dell'utopia che potrebbe scuotere il sistema del dominio”¹¹³: la mimesi non è intesa da Adorno solo come la forma più adeguata di relazione fra uomo e natura, ma anche come relazione priva di dominio fra uomo e uomo.

¹¹⁰ Ivi, pag. 195.

¹¹¹ Ivi, pag. 62.

¹¹² T. W. Adorno, *Metafisica. Concetto e problemi*, cit., pag. 142.

¹¹³ ID., *Minima moralia*, cit., pag. 182.

A questo punto, però, pur non essendo questo il tema del presente lavoro, è forse opportuno precisare che il giudizio di Adorno sull'“illuminismo” non è unilateralmente negativo. Anche in *Dialettica dell'illuminismo*, che è certamente l'opera in cui si esprime in modo più pessimistico sull'argomento, egli dice tuttavia: “oggi il macchinario mutila gli uomini, anche se li sostiene. Ma nella forma delle macchine la *ratio* estraniata si muove in direzione di una società che concilia il pensiero, cristallizzato in apparato materiale e intellettuale, con l'essere vivente liberato, e lo riferisce alla società stessa come al suo oggetto reale [...]. Oggi, con la trasformazione del mondo in industria, la prospettiva dell'universale, la realizzazione sociale del pensiero, è talmente vicina e accessibile, che proprio a causa di questa prospettiva il pensiero è rinnegato, dai padroni stessi, come mera ideologia”¹¹⁴. E ancora: “Ogni progresso ha rinnovato, col dominio, anche la prospettiva di placarlo”¹¹⁵.

Pensieri del genere sono ripresi e approfonditi da Adorno in una conferenza del 1962 sul tema “Progresso”: “le devastazioni che il progresso determina, eventualmente sono di nuovo da riparare con le forze proprie del progresso, ma mai mediante la restaurazione delle condizioni precedenti”¹¹⁶.

Il giudizio complessivo di Adorno sul progresso è dunque, manco a dirlo, *dialettico*. Secondo il filosofo francofortese, nonostante tutti gli aspetti repressivi dello sviluppo conosciuto dalla civiltà occidentale nella sua storia, sono solo i risultati da esso raggiunti che rendono oggi concretamente possibile il superamento del dominio. Per Adorno il male non deriva dal progresso tecnico, solo il quale dà luogo alle condizioni oggettive che rendono possibile l'avvento della società liberata, bensì dai rapporti sociali di produzione, che incatenano la scienza e la tecnica ai propri scopi: “Tutto ciò non deve essere addebitato alla tecnica in quanto tale. Essa è solo una delle forme

¹¹⁴ M. Horkheimer e T. W. Adorno, op. cit., pag. 45.

¹¹⁵ Ivi, pag. 47.

¹¹⁶ T. W. Adorno, “Progresso”, in: T. W. Adorno e altri, “Progresso e feticismo”, in: “Millepiani”, Milano, n. 21/2002, pag. 20.

assunte dalla forza produttiva umana, è un prolungamento del braccio umano anche nelle macchine cibernetiche, e quindi è solo un momento nella dialettica delle forze produttive e dei rapporti di produzione, e non una terza entità autonoma e demoniaca”¹¹⁷. In altri termini, “fatale non è la tecnica, ma il suo intreccio con i rapporti sociali, di cui è prigioniera”¹¹⁸.

Tornando al tema che qui più ci interessa, quello della mimesi, secondo la concezione della storia delineata da Horkheimer e Adorno, gli impulsi mimetici non sono soltanto combattuti dalla ragione strumentale, che ai fini dello sviluppo tende a rimuoverli: essa, anzi, mira a incorporarli a sé, al fine renderli funzionali ai propri scopi. Nella visione dei due teorici francofortesi una conseguenza necessaria dello sviluppo conosciuto dalla civiltà occidentale, in particolare nella sua fase odierna, è costituito dalla reificazione della coscienza, concetto tipico della critica di matrice marxista, e in particolare lukacsiana, della società capitalistica.

Lukács sviluppa il tema della “reificazione” della coscienza, fenomeno prodotto dal feticismo delle merci analizzato da Marx nel Libro I del *Capitale*, in *Storia e coscienza di classe*¹¹⁹, opera che poi egli ripudierà in nome dell’adesione al marxismo sovietico, che aveva giudicato idealistiche le concezioni ivi formulate dal filosofo ungherese¹²⁰. Adorno, che non ha mai risparmiato critiche al Lukács maturo, riconoscerà invece sempre il debito che il suo pensiero ha nei confronti delle teorie del Lukács giovane. Riguardo al concetto di “reificazione”, ripreso e utilizzato costantemente da tutti i principali esponenti della teoria critica francofortese, Adorno sottolinea che Lukács, in

¹¹⁷ ID., *Scritti sociologici*, trad. it. A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1976, pag. 10.

¹¹⁸ Ivi, pag. 322.

¹¹⁹ Cfr. G. Lukács, *Storia e coscienza di classe. Studi sulla dialettica marxista*, a cura di G. Piana, SugarCo, Milano 1967

¹²⁰ Cfr. la “prefazione” all’opera del 1967.

Storia e coscienza di classe, “per la prima volta, da materialista dialettico, applicò in linea di principio alla problematica filosofica la categoria della reificazione”¹²¹.

Esemplare del modo in cui la categoria di reificazione è ripresa nell’ambito della Scuola di Francoforte è il seguente brano di *Dialettica dell’illuminismo*: “l’estraniamento degli uomini dagli oggetti dominati non è solo il prezzo pagato per il dominio: con la reificazione dello spirito sono stati stregati i rapporti interni fra gli uomini, anche quelli di ognuno con se stesso [...] L’animismo aveva vivificato le cose; l’industrialismo reifica le anime”¹²²

Orbene, secondo i due esponenti della Scuola di Francoforte, la reificazione della coscienza consiste in sostanza nell’assimilazione della soggetto umano a un che di morto (qual è appunto realizzata, sempre a loro parere, dalla scienza e dalla tecnica), una forma chiaramente regressiva (per quanto fino a una certa fase di sviluppo storicamente necessaria) di rapporto mimetico: “la *ratio* che scaccia la mimesi non è solo il suo opposto. E’ essa stessa mimesi: mimesi del morto. Lo spirito soggettivo che dissolve l’animazione della natura, domina la natura disanimata solo imitando la sua rigidità e dissolvendo come animistico anche se stesso. L’imitazione entra al servizio del dominio”¹²³.

Questi sono invece i pensieri che i due filosofi esprimono in proposito riguardo alla scienza e alla tecnica: “La formula matematica è regressione impiegata consapevolmente, come già il rito magico; è la forma più sublimata di mimetismo. La

¹²¹ T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pag. 239. Paolo Pellegrino rileva come l’influenza del Lukács di *Storia e coscienza di classe* si senta in particolar modo nel saggio di Adorno significativamente intitolato “Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell’ascolto”, ove l’intellettuale di Francoforte mette in evidenza come la reificazione della coscienza si mostri ampiamente, nella società capitalista contemporanea, nel tipo di ascolto della musica dominante fra le masse (Cfr. ID., “Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell’ascolto”, in: ID., *Dissonanze*, trad. it. G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1990, pp. 7-51; sull’osservazione di Pellegrino cfr. invece P. Pellegrino, op. cit., pag. 24), argomento che in questa sede sarà di discusso più oltre.

¹²² M. Horkheimer e T. W. Adorno, op. cit., pp. 35-36.

¹²³ Ivi, pag. 64.

tecnica realizza l'adattamento al morto ai fini dell'autoconservazione, non più, come la magia, con l'imitazione materiale della natura esterna, ma con l'automatizzazione dei processi spirituali, con la loro trasformazione in ciechi decorsi"¹²⁴.

Anche per quanto concerne la reificazione, tuttavia, vale quanto si è detto sopra riguardo al progresso tecnico-scientifico. Infatti, poiché – come si diceva poc'anzi - è solo quest'ultimo a rendere pensabile l'avvento di una società liberata, la reificazione connessa alla scienza e alla tecnica viene considerata da Adorno sì un male, ma un male necessario per il progresso verso un ordinamento sociale migliore. In merito il filosofo si pronuncia in modo molto chiaro in *Dialettica negativa*: “Con l'esplosione della scienze naturali la reificazione e la coscienza reificata produssero anche il potenziale di un mondo senza scarsità”¹²⁵.

In ogni caso, la forma più moderna di integrazione regressiva degli impulsi mimetici è realizzata dal sistema vigente attraverso l'industria culturale. Sulla questione, teniamo presente anzitutto la tesi freudo-marxista della Scuola di Francoforte secondo cui fin dalle proprie origini la civiltà occidentale ha teso a rimuovere le pulsioni primarie degli uomini al fine di riutilizzarle, debitamente trasformate, in base alle proprie esigenze di conservazione e di sviluppo: ora, il fatto che una notevole quantità dell'energia pulsionale degli uomini venga deviata dalla sua meta originaria verso il lavoro è considerato da Freud una necessità comune ad ogni forma di civiltà; gli esponenti della Scuola di Francoforte, invece, ricollegandosi in questo allo storicismo dialettico marxiano, ritengono che in una società altamente sviluppata dal punto di vista tecnologico qual è quella odierna la necessità del lavoro umano sia molto diminuita: in modo conseguente e proporzionale sarebbe diminuita a sua volta anche la necessità della repressione delle pulsioni libidiche, la persistenza della quale, pertanto, è oggi in

¹²⁴ Ivi, pp. 195-196.

¹²⁵ ID., *Dialettica negativa*, cit., pag. 171.

realtà funzionale solo alla riproduzione del sistema sociale vigente, e dunque, in ultima istanza, agli interessi della classe dominante¹²⁶. Ebbene, sulla base di questa teoria, Adorno sostiene che l'odierna industria culturale riesce a inculcare nella psiche delle masse i propri modelli culturali mediante la manipolazione degli impulsi mimetici rimossi: "L'industria culturale è modellata sulla regressione mimetica, sulla manipolazione degli istinti mimetici repressi: essa si serve del metodo di anticipare la propria imitazione da parte dello spettatore e di fare apparire come già esistente l'intesa che mira a creare"¹²⁷.

Dalle pagine di *Dialettica dell'illuminismo* viene dunque fuori come gli impulsi mimetici repressi possano assumere, in un contesto sociale di dominio, una funzione altamente regressiva. Nel mondo contemporaneo, anzi, essi svolgono quasi esclusivamente una funzione di questo tipo, giacché il sistema sociale attuale riesce a deviare sistematicamente tali impulsi dalla loro meta originaria, in modo da riutilizzarli ai fini della propria conservazione e riproduzione.

Da questo punto di vista può essere utile tenere presente l'interpretazione che del concetto adorniano di mimesi fornisce Vincenzo Cuomo nel suo saggio introduttivo ad una raccolta di testi musicologici di Adorno¹²⁸. Cuomo, dopo aver osservato anch'egli

¹²⁶ Nella misura in cui destoricizza la necessità della repressione, per i francofortesi la teoria freudiana risulta dunque ideologica. Sugli sviluppi che questa teoria ha conosciuto nell'opera di Freud e sulla ripresa in chiave dialettico-materialista che ne è operata da parte di Horkheimer e Adorno, in Italia si è soffermato soprattutto il già menzionato Stefano Petrucciani (cfr. S. Petrucciani, *Ragione dominio. L'autocritica della ragione occidentale in Adorno e Horkheimer*, Salerno Editrice, Roma 1984, pp. 159-161). E' poi evidente, su questo argomento, la coincidenza del pensiero di Horkheimer e Adorno con la tesi portante di *Eros e civiltà*, una delle maggiori opere di Marcuse, il terzo grande fautore della Teoria Critica "classica", ove viene distinta una repressione "fondamentale" delle pulsioni, che è stata (e in misura molto limitata continua ancor oggi ad essere) necessaria per la conservazione e lo sviluppo della civiltà, e una repressione "addizionale", esclusivamente funzionale al persistere del dominio, ovvero dei rapporti sociali capitalistico-borghesi (cfr. H. Marcuse, *Eros e civiltà*, trad. it. L. Bassi, Einaudi, Torino 1967, in part. pp. 79-82). Quest'argomento costituisce il tema centrale di uno studio di Luciano Frascioni (cfr. L. Frascioni, *Ideale e reale. Nichilismo, disincanto e disagio della civiltà nell'analisi della 'Scuola di Francoforte'*, Unicopli, Milano 1999).

¹²⁷ ID., *Minima moralia*, cit., pag. 241-242.

¹²⁸ Cfr. V. Cuomo, "Tecnica, arte e critica dei *media* in Adorno", in T. W. Adorno, *La musica, i media, la critica*, trad. it. M. Buovolo Ulrich, Tempolungo, Napoli 2002, pp. 7-40.

che il filosofo francofortese non ha “dedicato alcuno specifico scritto di chiarificazione a tale concetto, lasciando agli interpreti il compito di ricostruirne una teoria generale”¹²⁹, asserisce che in quel concetto adornianamente inteso si può riscontrare una doppia ambivalenza, per cui esso può essere letto, in sostanza, secondo quattro diverse accezioni di significato, solo la quarta delle quali risulta avere una valenza progressiva. Da una parte, infatti, la mimesi si configura in Adorno tanto come tendenza istintiva a tornare all’indistinzione naturale – primo significato -, quanto, al contrario, come impulso alla conservazione del Sé rispetto alle minacce provenienti dal proprio ambiente – secondo significato; dall’altra, invece, essa è intesa dal teorico di Francoforte sia come impulso assimilatorio del Sé all’ambiente e dell’ambiente al Sé – terzo significato, che poi è riconducibile al primo -, sia come somiglianza, come relazione di affinità fra il Sé e l’altro. Ebbene, è evidente che solo in quest’ultima forma la mimesi assume una valenza progressiva, consistente nell’anticipazione di una possibile relazione alternativa, finalmente libera da dominio, fra l’io e la natura, fra l’io e l’altro uomo¹³⁰. Ciò che non emerge dalla lettura di Cuomo, per il resto condivisibile, è il fatto – qui rilevato poc’anzi - che per Adorno le forme regressive di mimesi (tre, secondo l’interpretazione dello studioso italiano) sono in realtà il frutto della rimozione degli impulsi mimetici veramente connaturati all’uomo, dunque della deviazione dalla loro meta originaria operata dal sistema sociale al fine di riutilizzarli ai propri fini. In altri termini, nella visione di Adorno le forme regressive di mimesi, talmente dominanti nel mondo odierno da sembrare appartenenti alla stessa natura umana, sono invece il prodotto storico della repressione sociale¹³¹: anche su questo punto l’antropologia adorniana manifesta il suo carattere negativo, storico-dialettico.

¹²⁹ Ivi, pag. 20.

¹³⁰ Cfr. ivi, pp. 20-25.

¹³¹ Uno studio dal quale invece questo aspetto è posto bene in evidenza è quello già menzionato poc’anzi di Luciano Frascioni (cfr. L. Frascioni, op. cit., in part. pp. 88-93).

In ogni caso, come fa notare lo stesso Cuomo, secondo la concezione adorniana una delle poche dimensioni in cui gli impulsi mimetici riescono a ravvivare ancora il loro potenziale liberatorio – e sicuramente la più elevata fra di esse – è l’arte. A questa conclusione si accenna già in *Dialettica dell’illuminismo*, allorché Adorno e Horkheimer, nel mostrare come degli impulsi mimetici non irreggimentati si esprimano ancora soltanto negli uomini che sono in qualche modo fuori dall’ordine sociale costituito, finanche nel delinquente, di quest’ultimo dicono che “egli rappresentava una tendenza profondamente innata al vivente, e il cui superamento è il contrassegno di ogni sviluppo: quella a perdersi nell’ambiente anziché affermarsi attivamente in esso, la tendenza a lasciarsi andare, a ricadere nella natura. Freud l’ha chiamata istinto di morte, Caillois ‘le mimétisme’. Una morbosità del genere pervade tutto ciò che si oppone al progresso rettilineo, dal delitto che non sa seguire la via più lunga attraverso le forme attuali di lavoro, fino all’opera d’arte più sublime. La cedevolezza verso le cose, senza la quale non esiste arte, non è poi così lontana dalla violenza contratta del delinquente”¹³².

¹³² M. Horkheimer e T. W. Adorno, op. cit., pag. 245. In nota i due autori menzionano il luogo in cui Caillois adopera l’espressione “mimétisme” (R. Caillois, *Le mythe et l’homme*, Paris 1938, pag. 125). In un altro luogo di *Dialettica dell’illuminismo* Horkheimer e Adorno ricordano inoltre, sempre in nota, le tesi degli antropologi Henry Hubert e Marcel Mauss sul carattere mimetico del linguaggio (Cfr. M. Horkheimer e T. W. Adorno, op. cit., pag. 23). E’ noto, inoltre, che la teoria della mimesi dei due filosofi francofortesi deve molto anche alla psicoanalisi freudiana e a Benjamin, autore di un breve scritto significativamente intitolato “Sulla facoltà mimetica” (Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 70-74). Per quanto riguarda l’evidente idealizzazione della figura del delinquente che viene fuori dal passo sopraccitato, essa deve essere letta in connessione con l’interpretazione francofortese del sistema carcerario dell’era borghese, visto quale manifestazione e dimostrazione di potere che il sistema di dominio esercita nei confronti di coloro che, per un motivo o per l’altro, esso non è riuscito a integrare a sé in modo perfetto (cfr. M. Horkheimer e T. W. Adorno, op. cit., pp. 243-247). Una teoria, questa, che anticipa in modo sorprendente quella più nota (e più ampiamente sviluppata) sostenuta da Foucault nella *Storia della follia nell’età classica*, ove per “età classica” si intende quella che viene in genere definita l’era moderna, cioè in sostanza l’epoca dell’ascesa della borghesia: la società borghese – questa la tesi di Foucault – interna tutti coloro che non si assoggettano alla sua “ragione”, associando quindi i malati mentali, gli omosessuali, ecc... ai delinquenti propriamente detti. Per evidenziare l’assonanza di queste tesi foucaultiane con quelle sostenute sull’argomento dalla Scuola di Francoforte, citiamo a mo’ di esempio i due seguenti passi della summenzionata opera dello studioso francese: “Nella repressione del pensiero e nel controllo dell’espressione,

La tesi secondo cui oggi è nell'arte che viene conservato il potenziale emancipatorio insito negli impulsi mimetici viene da lui argomentata in modo chiaro ed esaustivo, nonostante i cenni sull'argomento disseminati in tutta la sua produzione precedente (e *in primis*, appunto, nella *Dialettica dell'illuminismo*), soltanto nella tarda *Teoria estetica*. In quest'opera, infatti, egli afferma che "l'arte è il rifugio del comportamento mimetico"¹³³, che essa "è l'organo della mimesi dai tempi del tabù mimetico"¹³⁴.

Occorre precisare, su questo punto, che la "mimesi estetica" di cui parla Adorno solo in un senso molto particolare può essere intesa come imitazione della natura, e cioè non – nell'accezione più comune in cui quest'espressione è adoperata nella storia dell'estetica – quale imitazione degli *oggetti* naturali, dei prodotti della natura, bensì quale imitazione dei processi naturali nel loro differenziarsi dagli atti umani, intenzionali. Christoph Wulf commenta quest'aspetto dell'estetica adorniana col dire, con linguaggio spinoziano, che secondo questa concezione il fine dell'arte è quello di imitare non la *natura naturata*, bensì la *natura naturans*¹³⁵.

Questa concezione Adorno la desume probabilmente dal poeta e teorico dell'arte Paul Valere, alle cui tesi sulla questione egli si riferisce infatti in modo esplicito: "La coscienza divoratrice di Valery [...] lo fa esplodere attraverso l'interpretazione dell'arte come linguaggio di natura peculiare. Esso è imitazione; non di un oggetto naturale, bensì di un comportamento mimetico"¹³⁶.

l'internamento [...] ha un significato preciso, e deve avere una funzione particolare: quella di richiamare alla verità per mezzo della coercizione morale" (cfr. M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, trad. it. F. Ferrucci, Rizzoli, Milano 1998, pag. 101). "La psicopatologia del XIX secolo (e forse ancora la nostra) crede di situarsi e di prendere le sue misure in rapporto a un uomo "nature", a un uomo normale dato anteriormente a ogni esperienza della malattia. In realtà quest'uomo normale è una creazione" (ivi, pag. 134).

¹³³ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 91.

¹³⁴ Ivi, pag. 188.

¹³⁵ Cfr. C. Wulf, "Il ritorno della mimesis", trad. it. A. Corsari, in: "Th. W. Adorno. Mito, mimesis, critica della cultura", cit., pag. 166.

¹³⁶ Ivi, pag. 189.

Adorno argomenta questa sua interpretazione con la citazione di brani di Valery come il seguente: “Le arti del fuoco pertanto sarebbero fra tutte le più degne di venerazione, poiché imitano così esattamente l’operazione trascendente di un demiurgo”¹³⁷.

In parole come queste Adorno vede annidarsi l’idea che “l’arte è imitazione non di ciò che è creato bensì dell’atto della creazione stessa. Questa speculazione”, prosegue il filosofo, “sta dietro la concezione di Valery [...] per cui il processo di produzione artistica sarebbe contemporaneamente il vero oggetto dell’arte: *‘Perché non concepire come opera d’arte l’esecuzione di un’opera d’arte?’*”¹³⁸.

Che Adorno faccia propria questa visione dell’arte, per l’appunto rintracciabile già in Valere, lo si evince in modo chiaro dalle seguenti considerazioni sulla musica di Webern presenti in *Teoria estetica*: “nelle creazioni più autentiche di Anton Webern il puro suono, cui esse si riducono in forza della sensibilità soggettiva, si capovolge in suono naturale [...], nel linguaggio della natura, non nel copiare un frammento di natura [...]. L’arte cerca di imitare un’espressione che non sia un’intenzione umana”¹³⁹.

Sempre sulla visione adorniana della mimesi estetica, segnaliamo pure la lettura di Carlo Gentili, che considera la teoria adorniana della mimesi una riproposizione di quella formulata da Aristotele nella *Poetica*¹⁴⁰. A un collegamento del genere, in realtà, avevano già fatto riferimento altri due studiosi: Norbert Zimmermann¹⁴¹ e il già menzionato Werner Beierwaltes. Zimmermann aveva sostenuto inoltre che Adorno risolverebbe un problema che, come sottolinea lo studioso di filosofia antica Manfred Fuhrmann, era stato lasciato insoluto dalla dottrina aristotelica, e cioè come si possa parlare, riguardo all’arte, di imitazione della natura, visto che l’arte trasforma sempre,

¹³⁷ P. Valery, *Scritti sull’arte*, trad. it. V. Lamarque, TEA, Milano 1972, pag. 72, cit. in: T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pag. 189.

¹³⁸ *Ibidem*. Il passo di Valery è in P. Valery, op. cit., pag. 171.

¹³⁹ T. W. Adorno, op. cit., pag. 132.

¹⁴⁰ Cfr. C. Gentili, “L’‘assurdo’ canto delle sirene”, ivi, pp. 119-120.

¹⁴¹ Cfr. N. Zimmermann, *Der ästhetischer Augenblick*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1989, pp. 32-36.

almeno in una certa misura, l'oggetto che intende imitare. La soluzione della questione si troverebbe nei seguenti passi di *Teoria estetica*: “Niente è nell'arte, neanche nella più sublimata, che non provenga dal mondo; niente ne proviene senza mutamenti. Tutte le categorie estetiche vanno determinate tanto nel loro riferimento al mondo quanto nella liberazione da esso”¹⁴².

Secondo Beierwaltes, invece, la tesi di Adorno secondo cui l'arte trasforma la natura imitata si porrebbe pienamente nel solco del pensiero di Aristotele, giacché già nella *Poetica* si afferma che “l'arte non solo imita la natura (non solo si conforma ad essa), ma la perfeziona (la porta a compimento)”¹⁴³. Anche Beierwaltes riporta un brano di *Teoria estetica* per suffragare questa sua interpretazione: “ciò che la natura invano vorrebbe fare, lo compiono le opere d'arte: spalancano gli occhi”¹⁴⁴.

Per questo interprete, l'elemento che più avvicina la posizione di Adorno a quella del filosofo stagirita consiste nel fatto che entrambi rilevano una profonda connessione dell'arte con la verità filosofica: secondo la visione aristotelica, infatti, la poesia sarebbe più filosofica della storia giacché, a differenza di quest'ultima, la prima non descrive i fatti come essi sono realmente accaduti nella loro particolarità, ma mira bensì a esprimere l'universale, “come dovrebbe o potrebbe essere stato”, secondo il principio del verosimile e del necessario. Una concezione, questa, che contrasta con la svalutazione della mimesi estetica che contraddistingue il pensiero di Platone, che concepisce l'arte come imitazione del mondo della doxa, dunque come imitazione dell'imitazione, che allontana perciò dalla verità filosofica. Ebbene, per Beierwaltes,

¹⁴² T. W. Adorno, op. cit., pag. 234. Ovviamente Zimmermann cita il passo dall'originale edizione tedesca - che costituisce il volume 7 dei *Gesammelte Schriften* adorniani -, in cui è a pag. 209 (cfr. N. Zimmermann, op. cit., pag. 36).

¹⁴³ W. Beierwaltes, op. cit., pag. 349. In nota, l'autore rimanda a: Aristotele, *Phys.* 199 a 15 ss.

¹⁴⁴ T. W. Adorno, op. cit., pag. 112.

nell'idea adorniana secondo cui l'apparenza estetica recherebbe in sé un "contenuto di verità" sarebbe evidente l'eredità aristotelica¹⁴⁵.

Per concludere su questo tema, rileviamo che, a parere di Adorno, la sua idea di mimesi, intesa nel più lato senso gnoseologico di affinità fra soggetto e oggetto della conoscenza, nel pensiero antico avrebbe un antecedente non solo in Aristotele, ma anche in Parmenide e Platone, pensatori per i quali la possibilità stessa del rapporto conoscitivo, come avrebbe sostenuto appunto anche Adorno, presuppone l'affinità fra conoscente e conosciuto: solo il simile può conoscere il simile. E' una tesi che il teorico francofortese avanza in una nota al testo del suo lavoro su Husserl¹⁴⁶, una nota che termina con le seguenti parole: "la conoscenza stessa non può essere concepita senza un'aggiunta – comunque questa sia sublimata - di *mimesis*: senza la quale la frattura fra soggetto e oggetto sarebbe assoluta e la conoscenza impossibile"¹⁴⁷.

Subito dopo, nel testo principale, Adorno aggiunge che "la conoscenza non riesce mai ad espellere senza residuo il suo momento mimetico, l'assimilazione del soggetto alla natura che questo vuole dominare e che scaturì dalla conoscenza stessa"¹⁴⁸.

In *Teoria estetica*, inoltre, il filosofo chiarisce come debba essere interpretato il rapporto fra mimesi estetica e *ratio*.

Dall'analisi fin qui condotta della "connessione immanente" fra *Dialettica negativa* e *Teoria estetica* è emerso che, nella visione dello studioso francofortese, solo all'arte è dato di esprimere il particolare, il molteplice sensibile, cui invece la teoria, in quanto critica dell'universale inestricabilmente impigliata nell'universale stesso, può soltanto anelare, fornendone una descrizione *negativa, concettuale*, adoperando il *concetto* del "non-identico": "la categoria di non-identità obbedisce pur sempre al criterio

¹⁴⁵ Cfr. W. Beierwaltes, op. cit., pp. 334-335.

¹⁴⁶ Cfr. T. W. Adorno, *Sulla metacritica della gnoseologia*, cit., pag. 150.

¹⁴⁷ *Ibidem*. Su quest'aspetto si è soffermato il menzionato Wulf (cfr. C. Wulf, "Il ritorno della mimesis", cit., pag. 167).

¹⁴⁸ *Ivi*, pag. 151.

dell'identità"¹⁴⁹, ammette Adorno. La dialettica negativa, critica del concetto essa stessa concettuale, dichiara quindi necessario il passaggio in un "al di là" di se stessa.

Su questa conclusione dell'itinerario filosofico adorniano si è soffermato anche Habermas, il quale, nel parlare dell'"architettura della tarda filosofia di Adorno"¹⁵⁰, asserisce che "*Dialettica negativa e Teoria estetica* si sostengono reciprocamente – l'una, che dispiega il concetto paradossale del non-identico, rimanda all'altra, che decifra il contenuto mimetico camuffato nelle opere d'arte avanzate"¹⁵¹.

Per restare ad Habermas - esponente della seconda generazione della "Teoria Critica" -, fra le tappe che segnano il percorso di allontanamento del suo pensiero da quello dei primi "francofortesi", sono da sottolineare proprio le interpretazioni della nozione adorniana di "mimesi" formulate in due fondamentali opere della sua maturità, quali *Teoria dell'agire comunicativo* e *Il discorso filosofico della modernità* (da cui è stata tratta la precedente citazione). Nella prima Habermas sostiene che il difetto principale della dialettica negativa adorniana consisterebbe nel fatto che essa critica la filosofia soggettivistica senza tuttavia riuscire ad emanciparsi del tutto dal paradigma della filosofia del soggetto: "la critica della ragione strumentale, che resta legata alle condizioni della filosofia del soggetto, denuncia come difetto quel che essa, nella sua difettosità, non è in grado di spiegare poiché manca ad essa una concettualizzazione sufficientemente flessibile per l'integrità di ciò che viene distrutto dalla ragione strumentale"¹⁵².

D'altronde lo stesso Adorno, prima di Habermas, segnala la presenza di questo aspetto – ovviamente senza considerarlo un difetto - all'interno del suo pensiero. Nella "premessa" a *Dialettica negativa*, egli asserisce infatti che "da quando l'autore [cioè

¹⁴⁹ ID., *Dialettica negativa*, cit., pag. 172.

¹⁵⁰ J. Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, trad. it. E. Agazzi, Laterza, Bari 1988, pag. 132.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² J. Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*, trad. it. P. Rinaudo, Il Mulino, Bologna 1984, pag. 519.

egli stesso] confidò nei propri impulsi intellettuali, sentì come proprio compito spezzare con la forza del soggetto l'inganno di una soggettività costitutiva"¹⁵³.

Habermas riconosce che nel concetto di "mimesi" teorizzato da Adorno si può intravedere un'anticipazione del superamento del paradigma soggettivistico: l'utopia della "mimesi" quale libero accordo fra diversi preconizzerebbe infatti l'ideale teorizzato dallo stesso Habermas maturo, quello di un agire comunicativo razionale, libero da dominio: "Si fa qui [nel concetto adorniano di "mimesi"] allusione a una relazione nella quale l'alienazione dell'uno al modello dell'altro non significa la perdita di sé, bensì un guadagno e un arricchimento"¹⁵⁴.

Con questa osservazione Habermas, pur essendosi staccato dall'orizzonte dialettico del pensiero di Horkheimer e Adorno, continua dunque a riconoscere, almeno parzialmente, la derivazione della sua versione matura della "teoria critica" da quella originaria dei suoi ex maestri. Tale riconoscimento è tuttavia limitato in modo drastico dallo stesso Habermas, in primo luogo col sottolineare che in Adorno l'ideale della comunicazione del differenziato sarebbe solo accennato: "Ma nelle prestazioni mimetiche il nocciolo si può manifestare soltanto se si abbandona il paradigma della filosofia della coscienza. Il paradigma di un soggetto che *rappresenta* gli oggetti e si arrovela attorno ad essi lascia il posto al paradigma della filosofia del linguaggio, della intesa intersoggettiva o della comunicazione e inserisce la dimensione parziale cognitivo-strumentale in una più ampia *razionalità comunicativa*. Questo mutamento di paradigma è quasi tangibile nei pochi passi in cui Adorno si decide ad esplicitare le idee complementari di conciliazione e libertà"¹⁵⁵.

In secondo luogo, poi – e ciò che è più importante –, Habermas ritiene che la mimesi sarebbe intesa dal suo ex maestro come istanza assolutamente opposta alla ragione, il

¹⁵³ T. W. Adorno, op. cit., pag. XII.

¹⁵⁴ J. Habermas, op. cit., pag. 519.

¹⁵⁵ Ivi, pag. 520. A questi cenni Habermas fa riferimento anche in altra sede (cfr. ID., *Dialettica della razionalizzazione*, cit., pag. 227).

che sarebbe dovuto, per l'appunto, al fatto che il concetto adornoiano di ragione continuerebbe ad essere legato al paradigma della filosofia del soggetto. A parere di Habermas, cioè, la ragione sarebbe intesa da Adorno esclusivamente come ragione strumentale, come strumento di dominio della natura, a questa costituzionalmente contrapposto, per cui, “poiché la facoltà mimetica si sottrae ai concetti di relazione soggetto-oggetto determinata in senso cognitivo-strumentale, essa viene considerata come il palese opposto della ragione, come impulso”¹⁵⁶.

Sudette critiche vengono sostanzialmente ribadite da Habermas nel *Discorso filosofico della modernità*, ove inoltre il riconoscimento della derivazione del concetto di “agire comunicativo razionale” da quello adornoiano di mimesi appare più sfumato¹⁵⁷. Viene invece ribadita la tesi secondo cui la mimesi sarebbe concepita da Adorno come istanza unilateralmente contrapposta alla ragione: “questa facoltà mimetica si sottrae a una concettualità che è improntata unicamente dalla relazione soggetto-oggetto; perciò la *mimesis* si manifesta come puro impulso, come il semplice opposto della ragione. La critica della ragione strumentale non può far altro che denunciare come difetto ciò che non è però in grado di spiegare nel suo carattere difettoso”¹⁵⁸.

Come si può notare, Habermas adopera qui più o meno le stesse parole utilizzate nella *Teoria dell'agire comunicativo*. La conclusione cui egli perviene è che la “contraddizione performativa” in cui Adorno incorre col criticare la ragione per mezzo della ragione stessa (contraddizione di cui Adorno stesso è consapevole¹⁵⁹), obbligherebbe l'autore di *Dialettica negativa* a cercare la soluzione di quest'aporia –

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Cfr. ID., *Il discorso filosofico della modernità*, cit., pag. 69.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 69-70.

¹⁵⁹ Scrive Habermas in merito: “Adorno era perfettamente consapevole di questa contraddizione performativa della critica totalizzata. La *Dialettica negativa* di Adorno si legge come una continua spiegazione del perché dobbiamo ruotare, anzi dobbiamo persistere, in questa *contraddizione performativa*, perché solo lo sviluppo incessante e insistente di questo paradosso apre la prospettiva su quella ‘anamnesi’ della natura del soggetto, quasi magicamente evocata” (ivi, pp. 122-123).

insanabile sul piano filosofico - nella mimesi estetica, che pertanto sarebbe da lui considerata fonte superiore di conoscenza rispetto alla riflessione filosofico-razionale: “Per mezzo della sua *Dialettica negativa* Adorno tenta di determinare ciò che non si può esporre discorsivamente; e con la sua *Teoria estetica* suggella la cessione della competenza conoscitiva all’arte”¹⁶⁰.

Rilievi analoghi sono mossi nei confronti della concezione di Adorno anche dal successore di Habermas all’università di Francoforte, Axel Honneth.

Attribuendo fondamentale rilevanza all’“aporia in cui, in linea di principio, si imbatte l’impresa di una critica del pensiero concettuale elaborata concettualmente”¹⁶¹, qual è quella consapevolmente avviata da Adorno, Honneth sostiene che questi, “in certo modo con estrema coerenza, ha infine obbligato la Teoria critica all’aperta ammissione che la forza cognitiva dell’opera d’arte è superiore a quella della riflessione teorica”¹⁶².

In verità, una lettura di questo genere del rapporto fra filosofia e arte nel pensiero adorniano è avanzata da molti altri studiosi. Fra di essi ricordiamo Rüdiger Bubner, il quale scorge nella pensiero di Adorno un “*esodo della teoria nell’estetica*”¹⁶³.

Bubner ritiene che in Adorno “la verità come penetrazione dell’apparenza non si può dare in fondo da nessun’altra parte che nell’arte”¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Ivi, pag. 70. L’analisi delle obiezioni rivolte dallo Habermas maturo nei confronti di Adorno è il tema del saggio di Gerardo Cunico “Critica della ragione e utopia del non-identico” (in: “Th. W. Adorno: mito, mimesis, critica della cultura”, cit., pp. 206-222), in cui l’autore prende sostanzialmente le parti di Adorno. Cunico fa notare tra l’altro che anche l’interpretazione della mimesi come anticipazione dell’ideale di una comunicazione libera da dominio, il solo punto su cui Habermas è “apparentemente benevolo” nei confronti di Adorno, risulta peraltro “sostanzialmente capzioso”, in quanto la mimesi è intesa da Adorno come immagine di una diversa modalità di relazione, libera dal dominio della razionalità strumentale, non solo fra l’uomo e l’uomo, ma anche fra gli uomini e le cose, salvaguardate finalmente nella loro irriducibile alterità (cfr. ivi, pag. 219-220).

¹⁶¹ A. Honneth, *Critica del potere. La teoria della società in Adorno, Foucault e Habermas*, trad. it. M. T. Sciacca, Dedalo, Bari 2002, pag. 128.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ R. Bubner, *Esperienza estetica*, trad. it. M. Ferrando, Rosenberg & Seiller, Torino 1992, pag. 102.

¹⁶⁴ Ivi, pag. 39.

La peculiarità della posizione di Bubner sta nel fatto che, a suo parere, l'“autorinnegamento” della teoria in cui finisce per debordare la dialettica negativa in nome di un primato dell'arte come istanza conoscitiva, riduce però l'arte stessa a uno stato di eteronomia. In altri termini, argomenta Bubner, sono i limiti che Adorno ravvisa nella teoria a indurlo a una svolta verso l'arte, che in quest'ottica viene quindi a configurarsi quale luogo sommo della verità, e cioè, in definitiva, quale sostituta della teoria. In tal senso, paradossalmente, nell'ambito della visione adorniana la teoria conserva un primato sull'arte, giacché quest'ultima viene asservita alla realizzazione della funzione conoscitiva che la teoria non riesce ad assolvere: “Il percorso filosofico che incomincia con il nesso universale di accecamento e passa attraverso il dogma dell'opposizione tra arte e realtà, fa dell'arte, in ultimo, un adempimento vicario delle intenzioni della teoria critica. In quanto queste non sono, dal punto di vista della loro esplicabilità, capaci di articolazione, vengono calate nelle opere al punto che le reazioni restano determinabili. La teoria domina ancora, dunque, nell'atto del suo autorinnegamento estetico”¹⁶⁵.

Da questo punto di vista, perciò, Bubner collega la teoria dell'arte adorniana anzitutto all'ermeneutica di Heidegger e Gadamer, la quale concepisce a sua volta l'arte come luogo del manifestarsi della verità, celata al (e dal) pensiero concettuale: “per entrambe, infatti, l'arte vale come luogo di una verità che proprio per la filosofia acquista un significato paradigmatico”¹⁶⁶. Queste concezioni, poi, sempre secondo Bubner, si pongono nel solco dell'interpretazione dell'arte caratteristica del pensiero di Hegel, poiché già quest'ultimo attribuisce all'arte una funzione conoscitiva: “I progetti estetici contemporanei presi in esame [...], nella misura in cui, con l'aiuto del concetto di verità, portano l'estetica nel più stretto rapporto di affinità con la filosofia, stanno,

¹⁶⁵ Ivi, pag. 104.

¹⁶⁶ Ivi, pag. 19.

volenti o nolenti, al seguito di Hegel”¹⁶⁷. Su questo punto, la differenza fra la filosofia hegeliana da una parte e quella heideggeriana e adorniana dall’altra consisterebbe esclusivamente nel fatto che in queste ultime il rapporto fra arte e filosofia risulta invertito rispetto a come era inteso nell’idealismo hegeliano: mentre per Hegel l’arte è l’“apparenza sensibile dell’idea”, per cui essa costituisce uno stadio inferiore del disvelamento del vero, il quale si attua in modo completo nel concetto filosofico, al contrario – argomenta Bubner – tanto in Heidegger e Gadamer quanto in Adorno è l’arte, come si è visto, a configurarsi quale luogo sommo della verità. In tal senso, Bubner propone perciò un altro accostamento, al quale in questa sede si è già fatto riferimento, quello col pensiero di Schelling, che concepisce l’arte come “organo” filosofia: “per una filosofia che deve trasferire le sue più profonde intenzioni nel medium dell’arte, è la filosofia dell’arte di Schelling a rappresentare l’istanza cui legittimamente richiamarsi”¹⁶⁸.

Un collegamento del genere è proposto anche da Beierwaltes, il quale, dopo aver asserito che in Adorno “la filosofia sta del tutto in funzione del concetto di arte”, prosegue con le seguenti considerazioni: “L’arte è di fatto [...] ‘documento e organo’ della filosofia, senza l’obbligo ad un assoluto, a meno che l’arte stessa in quanto tale assoluto, con una funzione analoga a quello di Schelling, la sostituisca inesprensamente”¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Ivi, pag. 25.

¹⁶⁸ Ivi, pag. 90. Comunque sia, nella lettura di Bubner queste visioni sono accomunate dal fatto che tutte teorizzano l’asservimento dell’arte alla verità, alla funzione conoscitiva. Contro concezioni del genere, egli rivendica l’autonomia dell’arte, dell’esperienza estetica, e propone quindi una rivalutazione dell’estetica di Kant, il quale appunto, diversamente dai summenzionati filosofi a lui posteriori (da Schelling e Hegel a Gadamer e Adorno), tiene a salvaguardare l’autonomia della dimensione estetica (cfr. ivi, in part. pp. 39-40 e 101-102, nonché l’intero capitolo “Per l’analisi dell’esperienza estetica”, pp. 61-77). Sulla questione, la distanza di Adorno da Bubner è esemplificata dalla seguente affermazione del teorico francofortese: “Se l’arte viene percepita in maniera strettamente estetica allora essa, viste le cose secondo l’estetica, non viene propriamente percepita” (T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 12).

¹⁶⁹ W. Beierwaltes, op. cit., pag. 358.

E' innegabile che obiezioni come quelle avanzate nei confronti di Adorno da Habermas, Honneth, Bubner e Beirwaltes presentino quantomeno un fondo di verità. Malgrado ciò, esse appaiono unilaterali se si considera il complesso delle argomentazioni sul rapporto ragione-mimesi e arte-filosofia che il maestro della "vecchia" Teoria Critica propone soprattutto in *Teoria estetica*.

Senza dubbio dalla lettura di quest'opera si deduce – lo ribadiamo ancora - che per il filosofo francofortese nel mondo attuale solo la mimesi estetica può conciliare, seppure in modo temporaneo e precario, il soggetto e l'oggetto, per cui solo nel suo ambito il sensibile perverrebbe a un'espressione positiva. Adorno osserva, però, che l'arte – e in questo sta il suo limite – non è capace di descrivere quest'espressione, non è capace di "dirla": per "dirla", per darne conto in modo cosciente, essa deve rimandare ancora una volta alla riflessione filosofico-concettuale, qual è, per l'appunto, la teoria estetica. Ecco come il teorico francofortese descrive nell'opera omonima questo sviluppo, che conduce dalla filosofia all'arte, e da questa, ancora una volta, necessariamente, alla filosofia: "l'arte ha bisogno della filosofia, che la interpreta, per dire ciò che essa [la filosofia] non può dire e che può essere detto solo dall'arte, che lo dice tacendolo"¹⁷⁰.

Il senso di queste parole diviene più chiaro in un altro luogo di *Teoria estetica*, piuttosto lontano dal precedente: "Il momento paralinguistico dell'arte è il suo aspetto mimetico [...]. Il paradosso artistico del dirlo e tuttavia non dirlo ha a fondamento il fatto che quell'aspetto mimetico attraverso cui essa lo dice, al contempo, in quanto opaco e particolare, si oppone al dire"¹⁷¹.

Oltre che nei suddetti brani, Adorno tratta in modo esteso l'argomento in questione nella parte dell'opera che i curatori hanno posto come "protointroduzione". Ivi il filosofo chiarisce che il fine dell'estetica è quello di creare un ponte fra intuizione e

¹⁷⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 123.

¹⁷¹ Ivi, pp. 343-344.

concetto, fra sensibilità e intelletto, appunto fra arte e filosofia, discipline (e facoltà) scisse nel mondo odierno (e passato) da una divisione del lavoro imposta socialmente: “Qualsiasi opera ha bisogno, per essere esperita, di un pur rudimentale pensiero e, poiché questo non si lascia fermare, propriamente ha bisogno della filosofia quale atteggiamento pensante che non si interrompe secondo prescrizioni da divisione del lavoro [...]. All’idea di un’estetica inerisce il proposito di liberare l’arte, mediante la teoria, dall’indurimento inflittole da una divisione del lavoro che non può evitare”¹⁷².

Anche Honneth nota invero che “la *Teoria estetica*, a cui Adorno ha lavorato nei suoi ultimi anni di vita [...] vuole adempiere alla funzione di decifrare la logica della conoscenza, propria dell’arte, per collegarla alla Teoria critica”¹⁷³.

A sua volta Bubner riconosce che, secondo la concezione adorniana, “la percezione di ciò che è contemplato, l’ascolto dei suoni, non dischiudono, presi puramente per sé, il contenuto di verità dell’opera”, per cui “esperienze originarie dell’arte necessitano già della teoria”¹⁷⁴.

Evidentemente, però, i due interpreti non danno importanza al fatto che la teoria estetica adorniana rimane comunque *teoria*, riflessione concettuale, o quantomeno tendono a negarle tale connotazione, come accade in modo esplicito nella lettura di Bubner: a parere di quest’ultimo, infatti, Adorno riconoscerebbe la funzione dell’interpretazione filosofica dell’arte solo nella misura in cui questa tenda a negare se stessa, assimilandosi all’opera d’arte col far proprio l’impulso mimetico: “ciò che le opere hanno da dire completamente da sé si apre su di uno sfondo di sapere filosofico, se questo sapere insegna a rinunciare a sé. La filosofia deve sistematicamente dimenticare ciò che essa apporta all’interpretazione [...] Il ritorno all’atteggiamento mimetico deve risarcire da

¹⁷² Ivi, pag. 588.

¹⁷³ A. Honneth, op. cit., pag. 127.

¹⁷⁴ R. Bubner, op. cit., pag. 95.

parte filosofica i danni che la tirannia del concetto aveva prodotto”¹⁷⁵. Tale lettura sarebbe avvalorata dal seguente brano di *Dialettica negativa*: “Il concetto può sostenere la causa di ciò che ha rimosso, della mimesi, solo appropriandosi nei modi di atteggiarsi qualcosa di essa, senza perdervisi. In questo senso il momento estetico non è accidentale per la filosofia, anche se per tutt’altra ragione che in Schelling”¹⁷⁶.

Si è però avuto modo di constatare che per Adorno la “mutezza” delle opere d’arte impone la “necessitazione all’estetica” soltanto nella misura in cui quest’ultima costituisce una riflessione concettuale sull’esperienza estetica. Si può dunque sostenere, con Honneth, che nel pensiero di Adorno “il monopolio della conoscenza critica deve infine spettare all’esperienza estetica”¹⁷⁷, solo in quanto non si distingue - come invece Adorno fa in modo molto chiaro - fra *esperienza* estetica e *teoria* estetica: la seconda costituisce la *riflessione filosofico-concettuale* sulla prima, ad essa intimamente necessaria. Egli afferma che “l’estetica [...] non è una filosofia applicata ma filosofia in sé”¹⁷⁸, aggiungendo poco dopo, nello stesso contesto, che “l’arte ha bisogno della filosofia affinché si possa dispiegare il proprio contenuto”¹⁷⁹.

Secondo il filosofo francofortese, così come i limiti insanabili della teoria che critica il concetto tramite il concetto possono essere superati solo in quell’al di là del della teoria, del concetto, che è l’esperienza estetica, allo stesso modo, affinché questa non resti muta e cieca, bisogna tornare ancora una volta alla teoria, al concetto. Axel Honneth mette ben in evidenza il primo passaggio, ma non dà alcun rilievo al secondo.

E’ tuttavia bene precisare, riguardo al modello di teoria estetica proposto da Adorno, che egli considera inaccettabile anche in questo campo qualsiasi riflessione filosofica che pretenda di fondarsi su principi assoluti e inamovibili, imposti quindi dall’esterno

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pag. 14. Su questo passo, e sul senso che ad esso si attribuisce in questa sede, si tornerà poco più avanti.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ T. W. Adorno, op. cit., pag. 155.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

all'opera d'arte. Per il filosofo francofortese l'estetica assolve realmente il suo scopo solo nella misura in cui assume quale suo unico, precario, punto di partenza teorico l'analisi immanente di quell'ente particolare che è l'opera d'arte stessa: "Se l'estetica, per essere più che non chiacchiericcio, vuole andare all'aperto e allo scoperto, le si impone il sacrificio di qualunque sicurezza presa in prestito dalle scienze [...]. Poiché l'estetica non deve giudicare dell'arte dall'alto ed esternamente bensì deve aiutare le sue tendenze interne a giungere alla coscienza teoretica, non può installarsi in una zona di sicurezza che viene smentita da ogni opera che in qualche modo soddisfa i propri principi"¹⁸⁰.

"Il contenuto di verità di una opera ha bisogno della filosofia [...]. La via per arrivarvi è quella della riflessione sull'immanenza delle opere, non l'applicazione esteriore di filosofemi"¹⁸¹.

Affermazioni come queste mostrano l'erroneità dell'ipotesi, avanzata da Bubner, secondo cui Adorno limiterebbe la portata filosofico-concettuale dell'interpretazione dell'opera d'arte: occorre invece intendere l'estetica dialettica di Adorno, in modo assolutamente identico alla dialettica negativa *tout-court*, quale critica immanente delle creazioni artistiche.

Detto questo, si è comunque chiarito che con l'espressione "necessitazione all'estetica", titolo di un fondamentale paragrafo della "Prointroduzione" a *Teoria estetica*¹⁸², Adorno non si riferisce al passaggio dall'universale concettuale cui resta incatenata ogni filosofia, anche quella critica, all'espressione positiva del sensibile quale si ha nell'arte – un passaggio che pure egli ritiene necessario e fondamentale, come qui si è ripetuto

¹⁸⁰ Ivi, pag. 593.

¹⁸¹ Ivi, pag. 573 (cfr. anche ivi, pag. 592). Su quest'aspetto della teoria estetica adorniana si sono soffermati, fra gli altri, seppur brevemente, Martin Jay (cfr. M. Jay, *Theodor W. Adorno*, cit., pag. 167) e, in Italia, Mario Perniola (cfr. M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997, pag. 108).

¹⁸² Cfr. ivi., pp. 573-576.

più volte -, bensì a quello che si potrebbe definire il “movimento di ritorno” dalla dimensione propriamente estetica al discorso filosofico-concettuale¹⁸³.

Se questo aspetto del pensiero di Adorno non è notato (o per lo meno è ritenuto poco importante) da una certa linea interpretativa, rappresentata per esempio da Axel Honneth e Rüdiger Bubner, al contrario altri studiosi, quali Norbert Zimmermann e Gerhard van den Bergh, lo pongono invece al centro della loro lettura del pensiero adorniano. Sia Zimmermann che van den Bergh contestano radicalmente la tesi secondo cui la teoria critica adorniana, nel riconoscere i propri limiti, affermerebbe il primato dell'arte quale forma superiore di conoscenza¹⁸⁴. Essi evidenziano come per Adorno *ratio* e mimesi rimandino necessariamente l'una all'altra: ognuna delle due cerca nell'altra il superamento delle proprie carenze¹⁸⁵. In effetti, la pari dignità fra queste due forme di conoscenza, nonché la necessità della mediazione fra di esse, è argomentata da Adorno come segue: “nella costituzione dell'uomo sentimento e intelletto non sono qualcosa di assolutamente diverso e anche nella loro separazione restano dipendenti l'uno dall'altro. I modi di reagire sussunti sotto il concetto di sentimento diventano

¹⁸³ Paolo Pellegrino, pur sapendo benissimo che con l'espressione “necessitazione all'estetica” Adorno si riferisce al secondo passaggio sopra descritto – come si evince dalla lettura del suo saggio “Adorno e la teoria della letteratura”, in: “Theodor W. Adorno (1903-2003). L'estetica, l'etica, l'industria culturale”, Atti del convegno omonimo pubblicati in: “Idee”, Micella, Lecce 2005, Anno XX, n. 58, pag. 127 -, tuttavia la adopera anche per indicare il passaggio obbligato alla trattazione di temi estetici cui è condotta una teoria filosofico-politica che non vede sbocchi innanzi a sé (cfr. ID., *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, cit., pag. 55).

¹⁸⁴ Nel criticare quest'interpretazione, Zimmermann ne ricorda comunque altri fautori, quali Baumeister, Kulenkampff e Kaiser (Cfr. N. Zimmermann, op. cit., pag. 211).

¹⁸⁵ Cfr. ivi, in part. pp.22-29 e G. van der Bergh, *Adornos philosophischen Deuten von Dichtung*, Bouvier Verlag, Bonn 1989, in part. il capitolo V della prima parte dell'opera, significativamente intitolato “Kunst und Philosophie” e il successivo breve “Exkurs: Bemerkungen zum Stellenwert der Ästhetik in Adornos Oeuvre”, pp. 86-105. Anche van der Bergh, come Zimmermann, rammenta un autore che, in maniera analoga ai vari Honneth, Bubner, ecc., “spiega l'estetica di Adorno quale ‘centro della sua filosofia’” (“erklärt Adornos Ästhetik zum ‘Zentrum seiner Philosophie’”, ivi, pag. 105): Martin Lüdke. Sempre nello stesso testo, inoltre, van der Bergh riconosce il debito che la propria lettura del pensiero adorniano deve a quella di Friedemann Grenz (cfr. ivi, in part. pag. 104). Significativa è la frase lapidaria con cui van der Bergh conclude il discorso sull'argomento qui in discussione: “Adornos Weg zur Kunst ist keine Einbahnstrasse”: “il cammino di Adorno verso l'arte non è una strada a senso unico” (ivi, pag. 105). In questo caso, e per le tutte le citazioni da opere in tedesco, o in francese, e delle quali non esista una traduzione italiana, la traduzione è mia.

riserve mentali di un sentimentalismo che arriva alla nullità non appena quelli si precludono al riferimento al pensiero e fanno i ciechi nei confronti della verità; tuttavia il pensiero si avvicina alla tautologia se si ritrae dalla sublimazione dell'atteggiamento mimetico. La mortale separazione di questi due è risultato di un processo ed è revocabile. Una 'ratio' senza mimesis nega se stessa"¹⁸⁶.

Del resto, che alla ragione sia intrinseco un elemento mimetico, la cui rimozione mutilerebbe la ragione stessa, Adorno lo aveva sostenuto già in *Dialettica negativa*, ove egli aveva affermato la necessità di supporre l'affinità fra soggetto e oggetto come condizione imprescindibile del processo conoscitivo: "Nel [...] postulato [...] della capacità di esperienza dell'oggetto [...] trova riparo il momento mimetico della conoscenza, quello dell'affinità elettiva di conoscente e conosciuto [...]. Se questo momento venisse completamente cancellato, la possibilità che il soggetto conosca l'oggetto diventerebbe assolutamente incomprensibile, la razionalità scatenata irrazionale. A sua volta però il momento mimetico sulla via della sua secolarizzazione si fonde con quello razionale"¹⁸⁷.

Adorno, peraltro, tiene fermamente a distinguere questa affinità dall'identificazione idealistica di natura e spirito, che riduce la prima a mera proiezione del secondo: "Quanto più decisamente il soggetto, secondo l'uso idealistico, si assimila la natura, tanto più si allontana da ogni uguaglianza con essa [...]. Essa si rovescia in accecamento [...], appena taglia via completamente l'affinità. Senza di essa non c'è verità: ciò è stato caricaturato dall'idealismo nella filosofia dell'identità"¹⁸⁸.

Che in *Dialettica negativa* Adorno prospetti l'idea dell'essenza mimetica della ragione è notato, fra gli interpreti italiani, da Giacomo Rinaldi, il quale però sostiene che questa visione sarebbe abbandonata in *Teoria estetica*, testo in cui invece sarebbero teorizzati

¹⁸⁶ T. W. Adorno, op. cit., pag. 552.

¹⁸⁷ ID., *Dialettica negativa*, cit., pag. 40.

¹⁸⁸ Ivi, pag. 242.

la scissione fra mimesi e ragione, fra arte e filosofia, nonché il primato dell'istanza mimetico-artistica su quella razionale-filosofica¹⁸⁹. Una lettura, quella dello studioso italiano, che su questo punto si ricollega in modo palese a quella qui già discussa di Honneth, e che non tiene conto a sua volta di brani dell'ultima opera adorniana come quelli citati poc'anzi, nei quali si afferma con chiarezza che “una ‘ratio’ senza ‘mimesis’ nega se stessa”.

Questa frase di Adorno fanno comprendere che la critica da lui mossa nei confronti della ragione strumentale non deve essere intesa come critica della ragione tout-court. La ragione strumentale, che è poi la forma di ragione che ha dominato nella civiltà occidentale fino ad oggi, è criticata da Adorno *non in quanto ragione*, bensì, proprio al contrario, per il fatto che essa, col reprimere la mimesi, come dice il passo sopraccitato, *nega se stessa*. D'altronde, già nel discutere i giudizi emessi da Adorno sull'intuizionismo di Bergson si è avuto modo di osservare che il filosofo francofortese rifugge da ogni forma di antirazionalismo: la critica *immanente* della ragione strumentale ha per lui il fine di far emergere gli aspetti non-razionali di questa, in nome di una razionalità più alta. Estremamente significativo al riguardo è quanto egli dice nel seguente brano: “Attraverso un più e non attraverso un meno di ragione è possibile guarire le ferite che lo strumento ragione nel tutto irrazionale infligge all'umanità”¹⁹⁰. Parole con le quali collimano in modo perfetto le seguenti, pronunciate in altro contesto: “la filosofia è sempre una sorta di processo razionale di revisione e correzione della razionalità”¹⁹¹.

L'aspetto qui considerato della pensiero di Adorno è colto e sintetizzato da Marc Jimenez: “La critica della ragione da parte della ragione non è il alcun modo assimilabile a un anti-razionalismo [...]. Essa è effettuata in nome dell'*Aufklärung* [...]”.

¹⁸⁹ Cfr. G. Rinaldi, op. cit., pp. 49-5 e 67-69.

¹⁹⁰ ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pag. 115.

¹⁹¹ ID., *Terminologia filosofica*, cit., vol. I, pag. 82.

Il processo di delucidazione (critica) della ragione da parte della ragione è diretto contro la sua ‘deviazione strumentale’¹⁹².

Tali precisazioni consentono inoltre di tenere nettamente distinta la teoria critica adorniana dalla filosofia dell’Essere di Heidegger, cui pure è sovente accostata. Ciò che differenzia in modo sostanziale e decisivo le rispettive posizioni dei due filosofi è anzitutto il fatto che, mentre Heidegger attribuisce i mali dell’epoca contemporanea al dominio della tecnica in sé (da lui interpretato come esito inevitabile del soggettivismo che contraddistingue la metafisica occidentale, la quale col suo razionalismo oblia l’Essere, riducendolo a ente dominato per l’appunto dal soggetto¹⁹³), al contrario Adorno sostiene, con Marx, che i mali del mondo odierno dipendono dall’organizzazione economica della società, dai rapporti di produzione capitalistico-borghesi. Egli mette dunque in guardia tanto dalla critica della tecnica in se stessa, quanto dal concepire una qualsiasi forma di pensiero quale elemento fondante primario della strutturazione di una società: da questo punto di vista, anzi, egli considera eccessivo il rilievo che nell’analisi sociale viene attribuito dal Lukács di *Storia e coscienza di classe* alla concetto di reificazione della coscienza, nonostante l’importanza filosofica che lo stesso Adorno riconosce a quest’opera e a questo concetto per la genesi della sua stessa teoria critica: “la reificazione stessa è la forma riflessa della falsa oggettività; centrare su di essa, una forma della coscienza, la teoria, rende idealisticamente accettabile la teoria critica alla coscienza dominante e all’inconscio collettivo [...]. Non è privo d’ironia il fatto che i funzionari primitivi e brutali che

¹⁹² M. Jimenez, “L’esthétique d’Adorno: sauvetage ou déclin de la modernité artistique?”, in S. Zurletti (a cura), *Th. W. Adorno 1903-2003. Una ragione per la musica*, cit., pp.131-138. Il passo citato è a pp. 132-133. Tito Perlini osserva a sua volta che nella visione adorniana “la ragione va combattuta, negata, superata ed inverata dalla ragione stessa [...]. E’ questa, del resto - come indicato da Adorno - la grande lezione di Kant, nel quale la ragione si afferma attraverso l’esercizio dell’autocritica” (T. Perlini, op. cit., pag. 108).

¹⁹³ Secondo tale concezione, il soggettivismo della metafisica occidentale, che ha le sue più lontane origini nel razionalismo platonico, giunge a maturazione nell’era moderna, con l’assunzione dell’ego *cogitans* a principio della filosofia operata da Cartesio (Cfr. in part. M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, trad. it. P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 83-101).

dichiararono eretico più di quarant'anni fa Lukács a causa del capitolo sulla reificazione nel suo importante libro *Storia e coscienza di classe*, avessero colto l'elemento idealistico della sua concezione [...] Il male sta nei rapporti, che condannano gli uomini all'impotenza e all'apatia eppure devono essere mutati da loro; non principalmente negli uomini e nel modo in cui i rapporti gli appaiono. Di fronte alla possibilità della catastrofe totale la reificazione è un'epifenomeno, e senz'altro lo è l'alienazione ad essa collegata, lo stato della coscienza soggettiva, che le corrisponde”¹⁹⁴.

Che gli interpreti che tendono ad associare la dialettica negativa alla neoontologia di Heidegger non tengano affatto conto di passi del genere, lo si può evidenziare dalla lettura di un recente saggio di Herbert Schnädelbach, nel quale le due concezioni sono equiparate con l'argomentazione che, per lo meno a partire da *Dialettica dell'illuminismo*, le differenze fra di esse, a dispetto di quanto pretende Adorno, si possono considerare esclusivamente terminologiche. La filosofia della storia che emerge dall'opera comune di Horkheimer e Adorno sarebbe sostanzialmente assimilabile alla visione heideggeriana della storia come “destino dell'essere”, così come il senso del concetto lukacsiano (e adorniano) di “reificazione” sarebbe da reputarsi identico a quello dell'heideggeriano “oblio dell'essere”: entrambi deriverebbero dall'influenza della filosofia della vita di ascendenza nietzschiana, un'influenza che Heidegger da una parte e Lukács e Adorno dall'altra cercherebbero vanamente di nascondere per mezzo delle loro rispettive terminologie¹⁹⁵.

Quanto questa tesi di Schnädelbach sia discutibile si evidenzia, a mio parere, proprio rammentando le argomentazioni che egli propone contro la critica adorniana della

¹⁹⁴ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pag. 170. Tenendo presente un brano come questo, pertanto, non si può essere d'accordo nemmeno con Marzio Vacatello, allorché questi dice, a proposito di Adorno, che “il concetto di reificazione (e di reificazione della coscienza) conserva nel suo pensiero la medesima centralità che esso aveva in *Storia e coscienza di classe*” (M. Vacatello, *Th. W. Adorno. Il rinvio della prassi*, La Nuova Italia, Firenze 1972, pag. 39).

¹⁹⁵ Su tutto ciò, cfr. H. Schnädelbach, “Fare filosofia dopo Heidegger e Adorno”, in: AA.VV., *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, cit., in part. pp. 189-190.

“reificazione”. Identificando su questo punto la posizione di Adorno con quella di *Storia e coscienza di classe*, Schnädelbach sostiene che tanto Lukács quanto Adorno, perfettamente in linea con il vitalismo di Simmel, valorizzerebbero in modo assoluto il “dinamico”, contrapponendolo in modo unilaterale allo “statico”, al cosale, che entrambi concepirebbero come il “morto”, come istanza esclusivamente negativa: “la voce reificazione trae [...] la sua forza critica da una generale e metafisica preferenza del processuale di contro al cosale, del dinamico di contro allo statico, che in ultima analisi risale all’adesione da parte di Nietzsche alla lezione di Eraclito [...]. Tendenzialmente Marx non avrebbe mai criticato la reificazione, ed è per questo che in lui non si trova nemmeno l’espressione ‘coscienza reificata’. Questo indica che il modello della reificazione, così come appare in Lukács e in Adorno, rimanda molto più a Nietzsche che non a Marx, e se si va alla ‘tragedia della cultura’ di Simmel diventa chiara la misura in cui *Storia e coscienza di classe* parafrasa temi cari alla critica della cultura dal punto di vista della filosofia della vita, solo in senso marxista. All’interno della cultura, per Simmel il vivente combatte tragicamente con il senza vita, per Lukács e per Adorno il pensiero dialettico con la coscienza reificata”¹⁹⁶.

Ora, però, si è constatato poc’anzi che Adorno si allontana da *Storia e coscienza di classe* proprio in quanto considera eccessivamente idealistica, soggettivistica, la critica della “reificazione” avanzata da Lukács in quell’opera. Ciò emerge in maniera ancora più chiara se si leggono alcuni altri brani di *Dialettica negativa* nei quali il filosofo francofortese, sempre contro *Storia e coscienza di classe*, propone una difesa del “cosale” - contrapposto all’assolutizzazione dell’elemento dinamico tipica di ogni filosofia soggettivistica - nella sostanza identica a quella espressa da Schnädelbach, nel passo sopraccitato, contro Lukács e lo stesso Adorno: “Colui per il quale il cosale è il radicalmente cattivo, chi vorrebbe dinamizzare in pura attualità tutto ciò che è, tende

¹⁹⁶ Ivi, pp. 191-192.

all'ostilità verso l'altro, l'estraneo [...]. L'assoluta dinamica sarebbe quel gesto che si soddisfa violentemente in se stesso e abusa del non identico come sua mera occasione [...]. Con l'esplosione delle scienze naturali la reificazione e la coscienza reificata produssero anche il potenziale di un mondo senza scarsità; già prima il cosalmamente deumanizzato fu condizione di umanità; o comunque essa si accompagnò a forme cosali della coscienza, mentre l'indifferenza per le cose, che vengono considerate come puro mezzo e ridotte al soggetto, servì a minare l'umanità [...]. Il Marx della maturità [...] distingue lo stato di libertà dall'immediatezza primordiale. Nel momento del pianificare, dal quale egli sperava di ottenere produzione per i viventi invece che per il profitto, in certo senso restituzione di immediatezza, è conservato il cosalmamente estraneo”¹⁹⁷.

La “rivalutazione” della reificazione da parte del tardo Adorno si può desumere inoltre anche dalle lezioni sulla metafisica che egli tenne nel 1965, dunque nello stesso periodo in cui egli si avvia a terminare la lunga e faticosa stesura di *Dialettica negativa*, pubblicata, lo ricordiamo ancora, dopo sette anni di lavoro, nell'autunno del 1966¹⁹⁸.

E' evidente che questi testi, e in particolare le critiche di Adorno all'opera lukacsiana degli anni Venti, sono trascurati da Schnädelbach, il quale scorge sì, in *Dialettica negativa*, un allontanamento del pensiero adorniano da *Storia e coscienza di classe*, ma lo interpreta nel senso opposto a quello prospettato in questa sede, e cioè non come riavvicinamento alla più genuina prospettiva oggettivo-materialistica del pensiero del Marx maturo, bensì, proprio al contrario, come definitivo abbandono di ogni residuo collegamento con la teoria sociale marxiana (di cui invece resta ancora qualche traccia in *Storia e coscienza di classe*): “La divisione del lavoro, la ‘società di scambio’, la differenza tra valore d'uso e valore di scambio – queste sono mere reminescenze del

¹⁹⁷ T. W. Adorno, op. cit., pp. 170-172.

¹⁹⁸ Cfr. ID., *Metafisica. Concetto e problemi*, cit., pp. 172-173.

contesto teorico marxiano, che tanto più viene puntualmente evocato quanto meno è vicino all'essere realizzato; nella *Dialettica negativa* Adorno non esprime più ciò che per lui è filosoficamente decisivo con i mezzi di *Storia e coscienza di classe*¹⁹⁹.

Comunque, dai brani di Adorno citati poc'anzi emerge come l'equiparazione della dialettica negativa alla neoontologia heideggeriana risulti pretestuosa. Certo, si deve ammettere che il superamento della dialettica soggetto-oggetto prospettato da Adorno nella mimesi estetica, nella quale il soggetto non si presenta più come il dominatore dell'oggetto, ricorda l'idea heideggeriana dell'abbandono dell'uomo all'essere quale superamento del dominio del soggetto sull'oggetto della conoscenza (e della produzione tecnologica), un abbandono che oggi può essere compiuto, per Heidegger, nel porsi in ascolto della parola poetica, quindi nella dimensione estetica²⁰⁰. Tuttavia, la mimesi non è concepita da Adorno come passivo abbandono del soggetto innanzi a una verità che si autodisvela, dunque come superamento delle stesse idee di soggetto e oggetto. La mimesi estetica, anticipazione dell'utopica società liberata, è da intendersi invece come "comunicazione del differenziato": "Se fosse lecita la speculazione sullo stato della salvezza, in essa non ci si potrebbe immaginare né l'indifferenziata unità di soggetto e oggetto, né la loro ostile antitetività: piuttosto la comunicazione del differenziato"²⁰¹.

Un ideale, questo, che Adorno tiene a distinguere in modo netto dall'idealizzazione filosofica di mitiche epoche arcaiche in cui la differenziazione fra soggetto e oggetto non era ancora stata posta: "il soggetto fagocita l'oggetto, dimenticando che esso stesso è oggetto. L'immagine di una condizione temporalmente ed extratemporalmente

¹⁹⁹ H. Schnädelbach, op. cit., pag. 190.

²⁰⁰ Un altro aspetto, questo, sottolineato da Schnädelbach per suffragare la sua interpretazione (cfr. *ivi*, pag. 188). Per quanto concerne i luoghi in cui Heidegger sostiene queste tesi, cfr. in part. M. Heidegger, "Perché i poeti?", in: ID., *Sentieri interrotti*, pp. 247-297. Su questo punto, tra l'altro, con la lettura di Schnädelbach concorda sostanzialmente Werner Beierwaltes (cfr. W. Beierwaltes, op. cit., pp. 356-357 e 362-363).

²⁰¹ T. W. Adorno, *Parole chiave*, cit., pag. 214. Questo passo, tra l'altro, si aggiunge a quelli citati in precedenza in cui Adorno esprime il suo ideale utopico della coesistenza pacifica fra i diversi, appunto della "comunicazione del differenziato".

originaria di felice identità di soggetto e oggetto è però romantica; in certi momenti è stata la proiezione del desiderio, oggi è soltanto una menzogna. L'inseparabilità, prima che il soggetto si costituisse, era il terrore del contesto naturale cieco, era il mito [...]. Il nuovo orrore, quello della scissione, trasfigura per coloro che lo vivono l'orrore antico, il caos, ma entrambe le cose sono il sempre uguale”²⁰².

Egli si oppone a ogni filosofia dell'origine, a ogni esaltazione antistorica dell'arcaico, qual è ravvisabile *in primis* proprio nella neoontologia di Heidegger: “Heidegger procede secondo il motto: il primo è stato il più prossimo alla verità; l'intera storia non è dunque altro che caduta. Ma perché questi presocratici, che pure nelle loro vedute, ad esempio sulla medicina e l'anatomia, tradiscono un'ottusità inaudita, devono essere stati più vicini di noi alla verità? [...] Il tentativo di cercare l'unità della filosofia nell'arcaico è condannato al naufragio”²⁰³.

Infine, quando Adorno dice che solo “attraverso un più e non attraverso un meno di ragione è possibile guarire le ferite che lo strumento ragione nel tutto irrazionale infligge all'umanità”, non si potrebbe pensare a delle parole che si contrappongano in modo più radicale alla famosa affermazione di Heidegger secondo cui “il pensiero incomincerà solo quando ci si renderà conto che la ragione glorificata da secoli è la più accanita nemica del pensiero”²⁰⁴.

²⁰² Ivi, pag. 213.

²⁰³ ID., *Il concetto di filosofia*, trad. it. P. Ciccarelli, Manifestolibri, Roma 1999, pag. 86.

²⁰⁴ M. Heidegger, pag. 246. Un altro interprete che, non cogliendo questa distinzione, associa le rispettive filosofie di Adorno e Heidegger, riscontrando tra l'altro in esse una comune critica al marxismo, è Franco Volpi (cfr. F. Volpi, “Adorno e Heidegger: soggettività e catarsi”, “Nuova Corrente”, n. 81, Tilgher, Genova, 1980, pp. 91-121). Di convergenze fra i due pensatori tedeschi, in particolare riguardo al giudizio sulla scienza e la tecnica e sul rapporto di queste con la filosofia e l'arte, parlano anche Vincenzo Cuomo (cfr. V. Cuomo, op. cit., pp. 12-16) e David Roberts, il quale ultimo considera il pensiero heideggeriano e la teoria critica adorniana le massime espressioni della critica neoromantica dell'illuminismo (cfr. D. Roberts, “Arte e mito. Adorno e Heidegger”, trad. it. L. Villa, in “Th. W. Adorno: mito, mimesis, critica della cultura”, cit., pp. 42-70, in part. pag. 46-49). Ricordiamo infine quanto sostiene sulla questione Piero Di Giovanni, il quale, pur tenendo presenti le profonde divergenze esistenti fra la filosofia di Heidegger e quella di Adorno, le accomuna per il fatto che entrambe sosterebbero la superiorità dell'arte sulla filosofia: in Adorno, in particolare, questa sarebbe assorbita da quella (cfr. P. Di Giovanni, “L'anti-idealismo di Adorno”, in: “Theodor W. Adorno. L'estetica, l'etica”, pp. 53-60,

Agli studiosi che interpretano il pensiero adorniano come critica indiscriminata della ragione e della tecnica, assimilandolo così alla filosofia di Heidegger e alle tante altre critiche contemporanee del “logocentrismo” occidentale (dunque *in primis* al decostruzionismo di Derrida), si contrappone anche Stefano Petrucciani. Quest’ultimo ritiene che Adorno attribuisca tanto al pensiero filosofico quanto all’arte il compito di tener desta l’“apertura” verso l’Altro, senza istituire alcuna gerarchia fra le due sfere. A parere dello studioso italiano, cioè, per Adorno “la filosofia e l’arte, come forme di quella conoscenza che è possibile nel mondo inconciliato, dicono lo stesso; nessuna delle due ha priorità sull’altra; entrambe convergono, ciascuno nel suo modo specifico, l’una con i mezzi del concetto, l’altra con quelli della mimesi, nell’intenzionare quel Diverso che nessuna delle due possiede compiutamente”²⁰⁵.

Ciononostante, Petrucciani reputa colpevole di aver favorito quelle errate interpretazioni della dialettica negativa il linguaggio adoperato da Adorno, ritenuto dallo studioso italiano ricercato e criptico oltre il necessario, zeppo di paradossi e “formule secche e folgoranti”²⁰⁶, elementi che hanno finito “per oscurare il suo pensiero più di quanto non riescano a chiarirlo e a comunicarlo”²⁰⁷. In questo senso deve essere inteso quindi anche ciò che in proposito Petrucciani dice altrove *en passant*, e cioè che, se Adorno “è stato molto spesso capito male”, ciò è avvenuto “anche per sua responsabilità”²⁰⁸.

Lo stesso Petrucciani, peraltro, sempre a questo proposito rileva che una notevole differenza di linguaggio si può constatare fra la tesi di dottorato di Adorno,

in part. pp. 58-60). Sulla questione, la lettura del pensiero di Adorno proposta da Di Giovanni può essere accostata a quelle di Habermas e Honneth, delle quali in questa sede si è cercato di mostrare l’unilateralità.

²⁰⁵ S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno*, Laterza, Bari 2007, pp. 136. Sull’argomento cfr. anche ID., *Introduzione a: T. W. Adorno, Metafisica. Concetto e problemi*, cit., pag. XXVI.

²⁰⁶ Ivi, pag. IX.

²⁰⁷ Ivi, pp. IX-X.

²⁰⁸ ID., “Un pensiero inattuale? La critica sociale di Adorno”, in: “Theodor W. Adorno. L’estetica, l’etica”, “Cultura tedesca” n. 26, Donzelli, Roma 2004, pag. 73. Il saggio in questione è a pp. 73-82. Sullo stesso tema cfr. anche ID., “Cosa significa ‘dialettica negativa’? La filosofia critica di Adorno”, in: AA. VV., *Adorno e Heidegger*, cit., pag. 206.

Kierkegaard. La costruzione dell'estetico, già nella quale si possono riscontrare i suddetti limiti stilistici, e il saggio *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, scritto nello stesso periodo, che si contraddistingue invece per una notevole chiarezza nell'esposizione, tanto che "chi legga questo saggio insieme al coevo libro su *Kierkegaard* potrebbe avere l'impressione di trovarsi di fronte a due autori diversi"²⁰⁹.

La ragione di tale differenza sarebbe la seguente: "quando scrive per la rivista di Horkheimer, Adorno adotta uno stile meno personale e idiosincratico, più chiaro e comunicativo, ricco di riferimenti ai concetti del materialismo storico, in una parola, più consono a una rivista di scienza sociale"²¹⁰.

Petrucciani constata un'analogia chiarezza anche nel linguaggio adoperato da Adorno nelle sue lezioni universitarie, la cui pubblicazione viene dunque considerata da questo studioso uno strumento di notevole utilità per la decifrazione degli aspetti più criptici dei testi filosofici adorniani: "il docente Adorno è molto diverso dallo scrittore filosofico che conosciamo: non manca quasi mai di chiarezza e limpidezza"²¹¹.

Tuttavia, c'è anche chi, come Martin Seel, valorizza altamente lo stile linguistico dei testi filosofici ed estetici adorniani: esso sarebbe la forma più adeguata di espressione per un pensiero dialettico inteso a far emergere i nessi esistenti fra la singola riflessione e la totalità, e contemporaneamente volto a salvaguardare l'autonomia del singolo, del particolare, rispetto alle pretese di dominio della totalità sociale: "E' il sapere intorno

²⁰⁹ S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno*, cit. pag. 26.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ ID., "Un lascito da esplorare: i corsi universitari di Adorno", in: "La Cultura. Rivista di filosofia, letteratura e storia", Il Mulino, Bologna 2007, n. 3, pp. 503-517. Il passo riportato è a pag. 505. Su questo punto, dunque, Petrucciani dissente profondamente da Rüdiger Bubner, il quale considera invece la pubblicazione dei suddetti corsi addirittura un "vile inganno" perpetrato nei confronti del francofortese, giacché essa presenta come pensiero di quest'ultimo ciò che in verità è solo parte di una fase preparatoria, di gestazione, del lavoro teorico. Ad avviso di Bubner, Adorno avrebbe affidato il suo pensiero definitivo, in forma completa e coerente, determinata e conclusiva, soltanto alle opere che egli stesso ha concepito come tali per la pubblicazione, per cui solo di quanto si può leggere in queste Adorno avrebbe piena responsabilità (cfr. R. Bubner, "Adorno come classico", trad. it. A. Rossi, in: AA. VV., *Adorno e Heidegger*, cit., pp. 337-344). Di questa diversità di vedute dà conto lo stesso Petrucciani (cfr. S. Petrucciani, op. cit., pag. 504).

alla natura olistica della determinatezza dei concetti, ciò per cui è così importante lo stile dei testi filosofici di Adorno. Lo scrivere per costellazioni, che egli pratica, va compreso come un'indicazione costante dei nessi di linguaggio e di pensiero nei quali si trovano le riflessioni. Al tempo stesso esso tenta di mostrare il modo in cui si compie un'approssimazione conoscitiva ai fenomeni che sia in grado di custodirli anche nella loro autonomia”²¹².

Valutazioni dal senso analogo sono proposte su questo tema da Beierwaltes, il quale ipotizza che Adorno adoperi un'ortografia molto particolare perché in essa scorgerebbe uno strumento più adeguato per far emergere in qualche modo il non-identico. Inoltre, come lascerebbe intuire anche quanto Adorno dice sull'uso della paratassi da parte di Hölderlin, la consistente presenza di questo tipo di costruzione del periodo negli stessi scritti adorniani potrebbe alludere, sempre secondo Beierwaltes, a una critica nei confronti del 'determinismo' che caratterizza il pensiero deduttivo-causale: “L'uso d'una *ortografia* inusuale o mutevole può essere di maniera, ma forse anche intendere ad un 'non-identico', ad es. *Antezipation* o *Naivetät*. I passaggi paratattici, la cui fondazione (penso premeditata), immanente al senso, sopprime la congiunzione quale espressione di tale fondazione, possono essere intesi come 'espressione' polemica contro la deduzione 'coercitiva' e 'violenta', contro il principio causale e, quindi, contro il sistema d'identità (la caratterizzazione fatta da Adorno dello stile hölderliniano permette, in modo eminente, di dare uno sguardo all'autocomprensione dello stile proprio di Adorno”²¹³.

Del resto, le ragioni che inducono Adorno a usare il linguaggio molto particolare che caratterizza soprattutto i suoi scritti di carattere più strettamente filosofico o estetico sono spiegate da lui stesso, in un brano di *Dialettica negativa* qui già citato in

²¹² M. Seel, “Conoscenza come riconoscimento. Una teoria normativa dell'uso dei concetti”, in: AA. VV., *Adorno e Heidegger*, cit., pag. 235.

²¹³ W. Beierwaltes, op. cit., pag. 361.

precedenza, ove egli asserisce che “il concetto può sostenere la causa di ciò che ha rimosso, della mimesi, solo appropriandosi nei modi di atteggiarsi qualcosa di essa, senza perdervisi. In questo senso il momento estetico non è accidentale per la filosofia, anche se per tutt’altra ragione che in Schelling”²¹⁴.

Ciononostante il teorico di Francoforte, forse rendendosi conto della deriva estetizzante cui possono condurre considerazioni del genere, sente subito la necessità di mostrare, dialetticamente, l’altro lato della questione, il limite di ogni pensiero filosofico che voglia tradursi esso stesso in arte. Egli prosegue infatti nel modo seguente: “E’ però anche suo [della filosofia] compito toglierlo [il momento estetico] nel rigore delle sue conoscenze del reale [...]. La filosofia, che volesse imitare l’arte, che volesse diventare di per sé opera d’arte, cancellerebbe se stessa”²¹⁵.

I due lati della problema sono discussi ed evidenziati da Adorno anche qualche pagina più avanti, allorché egli dice che “l’esposizione non è indifferente o estrinseca per la filosofia, bensì immanente alla sua idea. Il suo momento espressivo integrale, mimetico-aconcettuale, viene oggettivato tramite l’esposizione – il linguaggio. La libertà della filosofia non è altro che la capacità di articolarne l’illibertà. Se il momento espressivo si erige come qualcosa più di questo, degenera in concezione del mondo; se si spoglia del momento espressivo e dell’obbligo di esposizione, essa viene assimilata alla scienza”²¹⁶. Sulla base di brani come questi, e di altri anch’essi rintracciabili in *Dialettica negativa*, anche Fredric Jameson constata in Adorno “un’assoluta differenziazione del pensiero filosofico dalla produzione artistica”²¹⁷, una radicale opposizione alla “trasformazione

²¹⁴ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pag. 14

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ivi*, pag. 17.

²¹⁷ F. Jameson, *Tardo marxismo*, cit., pag. 76. In conseguenza di ciò Jameson considera “l’evocazione di Schelling” suggerita da Bubner (e da Beierwaltes), certamente “suggestiva”, ma anche “ben poco decisiva” (cfr. *ivi*, pag. 260). Del resto, Jameson critica in maniera esplicita l’interpretazione del pensiero di Adorno avanzata da Bubner (cfr. *ibidem*).

della filosofia in letteratura”²¹⁸, degli elementi che consentono di distinguere in modo netto la teoria critica adorniana dal post-strutturalismo, in particolare dal decostruzionismo di Derrida²¹⁹. Comunque, se anche l’importanza conferita da Adorno agli aspetti stilistici dell’esposizione di un testo filosofico può essere considerata eccessiva, nonché deleteria per la comprensione della sostanza del suo pensiero, tuttavia ciò non può bastare a fare della dialettica negativa adorniana una filosofia irrazionalistica. La stessa categoria adorniana di mimesi non può (e non deve) essere interpretata in senso antirazionalistico: per Adorno *ratio* e mimesi si completano vicendevolmente, l’una rimanda necessariamente all’altra, necessita dell’altra. Verrebbe da dire, parafrasando uno dei detti kantiani più famosi, che per il filosofo francofortese l’intuizione estetica, la mimesi, senza *ratio* è cieca, mentre una *ratio* che escluda la mimesi – qual è, per lui, la razionalità strumentale, oggi dominante – è da considerarsi vuota. Lo stesso Adorno, in *Dialettica negativa*, afferma che “la riflessione filosofica si accerta del non-concettuale nel concetto; altrimenti esso, secondo l’espressione kantiana, sarebbe vuoto”²²⁰.

Per restare all’analogia con la *Critica della ragion pura*, o per lo meno con la terminologia di questa fondamentale opera di Kant, assume poi una notevole rilevanza, dal punto di vista del tema in esame, la tesi di un altro interprete tedesco di Adorno, Wolfgang Schoberth, secondo il quale la teoria estetica dell’autore francofortese deve

²¹⁸ Ivi, pag. 79. Ciò non toglie che Jameson colga a sua volta la rilevanza riconosciuta da Adorno all’esposizione delle argomentazioni filosofiche, come attestato per esempio dall’osservazione che nel leggere i testi adorniani “la forma delle frasi va vista [...] come una forma del filosofare a tutti gli effetti” (*ibidem*).

²¹⁹ In verità, quello di mostrare le radicali differenze fra l’anti-razionalismo del pensiero post-moderno (e heideggeriano) da una parte e, dall’altra, la teoria critica adorniana, ritenuta fedele espressione del razionalismo dialettico-materialista, è l’intento dell’intera opera summenzionata di Jameson. Quest’ultimo, quindi, nella lettura del pensiero di Adorno concorda per molti aspetti con Petrucciani, mentre dissente in maniera netta da Habermas, il quale invece in *Il discorso filosofico della modernità* teorizza appunto l’accostamento fra dialettica negativa e decostruzionismo, sostenendo che queste due espressioni del pensiero novecentesco sarebbero accomunate dalla contraddizione performativa di condurre una critica totalizzante della ragione adoperando gli strumenti propri della ragione medesima, ossia della (contestata) logica concettuale (cfr. J. Habermas, op. cit.).

²²⁰ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pag. 11.

“essere intesa al tempo stesso come teoria dell’esperienza, giacché – sempre a parere di Schoberth – essa collega il tema dell’estetica trascendentale di Kant con la filosofia dell’arte”²²¹. Secondo l’interpretazione di questo studioso tedesco, infatti, “per Adorno può valere come autentica solo l’esperienza purificata artisticamente; solo un’esperienza del genere può essere in grado di resistere alla reificazione”, cui non sfugge dunque – aggiungiamo noi – neppure la teoria critica. Pertanto, conclude Schoberth su questo punto, “l’oggetto proprio dell’arte è l’esperienza autentica”²²².

Giova ricordare che in Kant il termine estetica non indicava la disciplina filosofica che si occupa del bello e dell’arte, bensì, per l’appunto, la dottrina della conoscenza sensibile, tema che viene affrontato da Kant nella parte della *Critica della ragion pura* che appunto io titolo di “estetica trascendentale”. Tuttavia, volendo essere più precisi, se l’estetica trascendentale kantiana, in quanto mirata ad analizzare le condizioni, le possibilità e i limiti della conoscenza sensibile (intesa questa in senso esclusivamente teoretico), non ha nulla a che vedere con la suddetta disciplina, per la verità nella filosofia tedesca del Settecento prima di Kant si era avuta una congiunzione fra i due significati del termine “estetica”. Infatti, riprendendo la tesi leibniziana secondo cui esisterebbe un continuum fra la conoscenza sensibile e la conoscenza razionale (in base il principio che la natura non fa salti), Alexander Baumgarten, nel soffermarsi sulla prima di queste due forme di conoscenza, sostiene che essa viene a coincidere con la sfera del bello e delle arti, cioè di ciò che oggi – come fa proprio Baumgarten per primo – viene considerato oggetto dell’estetica. Egli definisce questa disciplina nei seguenti termini: “L’estetica (ovvero teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del

²²¹ “Darum ist Adornos ästhetische Theorie [...] zugleich als Theorie der Erfahrung konzipiert; sie verbindet das Thema der transzendentalen Ästhetik Kants mit der Kunstphilosophie” (Cfr. W. Schoberth, *Das Jenseits der Kunst*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1988, pag. 51).

²²² “Nach Adorno kann nur die künstlerisch gereinigte Erfahrung als authentische gelten; nur sie kann in der Lage sein, der Verdinglichung zu widerstehen. Der eigentliche Gegenstand der Kunst ist daher die authentische Erfahrung” *Ibidem*.

pensare bello, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensitiva"²²³.

Si può essere perciò d'accordo, su questo punto, col già più volte menzionato Paolo Pellegrino, il quale afferma che l'estetica di Adorno si inserisce nella tradizione teorica avviata in Germania da Baumgarten, da molti considerato non a caso il fondatore dell'estetica moderna²²⁴. Sul legame dell'estetica di Adorno con la tradizione teorica tedesca, Pellegrino asserisce che "le radici dell'estetica adorniana sono in quella linea teorica che da Baumgarten – per il quale l' 'aesthetica [...] est scientia cognitionis sensitivae' – arriva a Hegel – che teorizza l'arte come 'apparenza sensibile dell'idea' [...]. Se all'arte compete soprattutto un effetto di conoscenza, si compie una tendenziale assimilazione tra teoria critica e teoria estetica"²²⁵.

Affermazioni, queste, con le quali qui si concorda, almeno nella misura in cui "la connessione immanente di dialettica negativa e teoria estetica"²²⁶ è intesa nel senso che si è visto nelle pagine precedenti.

²²³ A. Baumgarten, *Estetica*, cit.: S. Zecchi e E. Franzini (a cura), *Storia dell'estetica. Antologia di testi*, Il Mulino, Bologna 1995, pag. 261.

²²⁴ Questa tesi è sostenuta, fra gli altri, dall'italiano Massimo Modica, nel suo testo *Che cos'è l'estetica?*, ove tra l'altro sono riferite anche le altre principali ipotesi sull'argomento, quelle che fanno risalire la nascita dell'estetica rispettivamente a Vico - come fa, per es., Croce - o a Kant - come fa invece, fra gli altri, Gadamer - (cfr. M. Modica, *Che cos'è l'estetica?*, Editori Riuniti, Roma 1987, in part. pagg. 70-73 e 120-146). Sulla linea interpretativa di Modica si sono posti, più di recente, fra gli altri, Leonardo Amoroso (cfr. L. Amoroso, *Ratio & aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, Edizioni ETS, Pisa 2000) e Romeo Bufalo (cfr. R. Bufalo, *L'esperienza precaria. Filosofie del sensibile*, Il Melangolo, Genova 2006, pag. 168).

²²⁵ P. Pellegrino, op. cit., pag. 27.

²²⁶ Ivi, pag. 75.

Paragrafo 3. L'arte vicaria della praxis – Critica del godimento artistico

Dopo aver analizzato il nesso dialettico che Adorno istituisce fra la dimensione estetica e quella filosofica, fra l'arte e la teoria, vediamo ora in quale rapporto l'arte debba essere pensata invece, secondo il filosofo francofortese, rispetto all'altro concetto polare del pensiero dialettico-materialista: la prassi.

E' noto che Adorno nutre un profondo pessimismo riguardo alla possibilità dell'avvento di una praxis trasformatrice della realtà sociale, vista la pressoché completa integrazione del proletariato che il sistema vigente è riuscito a effettuare anzitutto mediante il miglioramento della situazione economica degli operai, ma soprattutto grazie alla manipolazione delle coscienze attuata dall'industria culturale.

Ebbene, se l'arte – come qui si è visto – è chiamata da Adorno a supplire alle carenze intrinseche al pensiero teorico, ad essa il filosofo francofortese affida anche il compito di sopperire all'impossibilità, nella società odierna, di una vera praxis liberatrice. L'artista è il vicario di quel soggetto sociale che nella totalità storica attuale non esiste (e non può esistere): "L'artista che è supporto dell'opera d'arte non è il singolo che di volta in volta la produce, bensì col suo lavoro, con la sua passiva attività egli diventa vicario del soggetto sociale complessivo. Assoggettandosi alla necessità dell'opera d'arte, egli elimina da questa tutto ciò che si potrebbe dovere alla semplice casualità della sua individuazione. Ma insieme con tale posizione, che sta per tutto il soggetto sociale, appunto di quell'uomo intero e non scisso al quale si appella l'idea che Valéry ha del bello, si pensa contemporaneamente una situazione che fa giustizia del destino del cieco isolamento, in cui alla fine si realizza socialmente il soggetto complessivo.

L'arte che arrivasse a se stessa traendo le conseguenze dalla concezione di Valéry, oltrepasserebbe l'arte stessa e si adempirebbe nella vita giusta degli uomini”²²⁷.

L'arte realizza questo suo scopo “pratico” nella misura in cui si oppone al conformismo sociale, alla pressoché totale omologazione delle coscienze quale si registra nella società capitalistica contemporanea.

Prima di approfondire questo discorso, si rendono però necessarie delle precisazioni.

C'è da dire, anzitutto, che Adorno non pensa affatto (e non dice in nessun luogo) che l'arte possa sostituirsi alla prassi, che possa essere essa stessa la prassi che conduce all'avvento della società liberata. Ciò emerge, in primo luogo, paradossalmente proprio dalla tesi adorniana secondo cui la prassi deve essere rinviata: se si parla di necessità di rinviare la prassi (e si definisce disperata una situazione sociale in cui ciò accade), evidentemente la si ritiene indispensabile per il mutamento sociale, come risulta evidente anche dai seguenti pensieri formulati in *Dialettica negativa*: “Molte cose parlano nel senso che non vi è molta beatitudine nemmeno nella conoscenza, quando la sua possibile relazione con la prassi che trasforma il mondo è paralizzata almeno temporalmente. La prassi viene rinviata e non può attendere: di ciò soffre anche la teoria [...]. Un pensiero sulla prassi che si rinvia ha sempre qualcosa di fuori posto, anche se la rinvia per nuda costrizione”²²⁸.

In un altro contesto egli chiarisce inoltre che la sola prassi che possa apportare dei concreti mutamenti alla realtà sociale è una prassi collettiva, dunque politica. In questo senso resta un punto fermo per Adorno la critica di Hegel all'etica kantiana dell'interiorità (per quanto di questa debba essere salvaguardato il principio dell'autonomia della riflessione individuale, repressa nell'“Intero” hegeliano): “Hegel,

²²⁷ T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 119-120. Il passo in questione è posto a conclusione di un saggio su Valéry intitolato per l'appunto “L'artista come vicario” (cfr. *ivi*, pp. 109-120).

²²⁸ ID., *Dialettica negativa*, cit., pag. 219.

estendendo il concetto del ‘morale’ al ‘politico’, risolve quello in questo. Da allora in poi nessuna riflessione apolitica sulla prassi può più venir accolta come valida”²²⁹.

Il teorico francofortese, per di più, non manca mai di puntualizzare che lo “spirito”, la cultura, non può portare, da sé, ad alcun mutamento nella struttura della società: “la critica immanente non cessa di porre in evidenza che fino ad oggi tutto lo spirito è paralizzato da un sortilegio. Esso non è in grado di eliminare con le sue sole forze le contraddizioni da cui è travagliato. Persino alla riflessione più radicale sul proprio fallimento è posto il limite che essa non resta che riflessione, senza trasformare l’esistenza di cui testimonia il fallimento dello spirito. Per questo la critica immanente non può acquietarsi al proprio concetto. Essa non è [...] abbastanza presuntuosa da equiparare lo sprofondamento nello spirito direttamente all’evasione dalla sua prigionia”²³⁰.

Questo discorso vale tanto per la teoria quanto per l’arte: “L’arte può concretizzare l’utopia tanto poco quanto lo può la teoria: nemmeno negativamente”²³¹.

Adorno considera addirittura “menzognere” le opere d’arte, anche quelle intrinsecamente critiche nei confronti della società, proprio per il fatto che esse preannunciano una prassi che esse stesse, in quanto apparenza, non possono essere, una prassi della quale non si può neppure dire con certezza che un giorno effettivamente si realizzerà: “Perfino nell’arte radicale vi è menzogna nella misura in cui essa manca di produrre la possibilità da essa prodotta come apparenza, e la manca proprio per questo.

²²⁹ ID., *Parole chiave*, cit., pag. 240. Un’interpretazione analoga a quella qui sostenuta del pensiero adorniano sulla prassi è portata avanti da Tito Perlini (cfr. T. Perlini, op. cit., pp. 167-172), il quale però ritiene che nell’ultimo Adorno la teoria venga scissa non da una prassi deformata, bensì dalla prassi in quanto tale, per cui tale scissione trarrebbe origine non da una situazione storico-sociale specifica, bensì da «un fondamento assoluto, prospettandosi come differenza qualitativa» (ivi, pag. 170).

²³⁰ T. W. Adorno, *Prismi*, cit., pag. 20.

²³¹ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 56.

Le opere d'arte attraggono credito su una prassi che non è ancora cominciata e di cui nessuno può dire se onorerà le cambiali”²³².

In altri termini, è vero che Adorno nutre forti dubbi sul fatto che un giorno la tanto agognata prassi trasformatrice si realizzerà, ma è altrettanto vero che nella sua visione non ci può essere altra prassi trasformatrice al di fuori di un agire concretamente politico. Oltre a ciò, egli attribuisce poi all'arte un altro limite insuperabile: il suo essere intrinsecamente connessa all'esistente. Neppure l'arte sfugge al nesso di colpa. Il tema dell'instirpabilità della colpa dell'arte costituisce anzi, come nota Jameson, “un basso profondo che risuona in tutte le riflessioni estetiche di Adorno senza mai interrompersi”²³³. Adorno constata che da sempre la produzione artistica (nonché la stessa fruizione dell'arte) è stata riservata a una minoranza di privilegiati: l'esistenza stessa dell'arte, pertanto, ha avuto a suo fondamento, almeno fino ad oggi, lo sfruttamento del lavoro altrui da parte di una minoranza, dunque il rapporto di classe. Adorno lo dice della musica, la forma d'arte che egli conosce e ama maggiormente: “Oggi la musica [...] riscuote il debito antichissimo già insito nella separazione dello spirito dalla fisicità, del lavoro spirituale da quello manuale: il debito del privilegio”²³⁴. Lo ripete per la poesia: “la soggettività poetica deve se stessa al privilegio che solo a pochissimi uomini è stato mai permesso dalla pressione delle necessità della vita di afferrare l'universale sprofondando in se stessi, anzi di svilupparsi a soggetti autonomi, padroni della libera espressione di se stessi”²³⁵. E lo ribadisce, infine, nella sua ultima opera, riguardo alla produzione artistica in generale: “l'arte presuppone il privilegio dell'istruzione e il rapporto di classe”²³⁶.

²³² Ivi, pag. 142.

²³³ F. Jameson, op. cit., pag. 148.

²³⁴ T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. G. Manzoni, Einaudi, Torino 1959, pag. 25.

²³⁵ ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pag. 55.

²³⁶ ID., *Teoria estetica*, cit., pp. 202-203.

Su questo punto egli è dunque d'accordo con le seguenti considerazioni di Benjamin: "tutto ciò che dell'arte e della scienza egli [il materialista storico] può controllare ha sempre un'origine che egli non può considerare se non con orrore. Perché tutto ciò deve la sua esistenza non soltanto alla fatica dei grandi geni che l'hanno creato, ma anche, in maggior o minor misura, all'anonima servitù dei loro contemporanei. Non è mai documento di cultura senza essere insieme un documento di barbarie"²³⁷.

A parere di Adorno, inoltre, non può essere sottaciuto neppure il fatto che l'arte e la cultura in genere non hanno impedito che si realizzasse la barbarie culminata ad Auschwitz. E' per questo che egli definisce grandioso un passo di Brecht secondo il quale "il suo [della cultura] palazzo è costruito sulla merda di cane"²³⁸: "Anni più tardi dopo che fu scritta tale frase, Auschwitz ha dimostrato inconfutabilmente il fallimento della cultura. Il fatto che potesse succedere in mezzo a tutta la tradizione della filosofia, dell'arte e delle scienze illuministiche, dice molto di più che essa, lo spirito, non sia riuscito a mutare gli uomini [...]. Tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa la critica urgente ad essa, è spazzatura"²³⁹.

Ricordiamo, poi, che anche in un passo già citato poc'anzi ad altro proposito Adorno parla non solo del fallimento della cultura, ma anche del fallimento della stessa cultura critica, che riflette su tale fallimento: "persino alla riflessione più radicale sul proprio fallimento è posto il limite che essa non resta che riflessione, senza trasformare l'esistenza di cui testimonia il fallimento dello spirito"²⁴⁰.

Considerazioni di questo tipo inducono l'intellettuale francofortese a porre in dubbio lo stesso diritto all'esistenza dell'arte. La *Teoria estetica* inizia non a caso con le seguenti, significative parole: "E' ormai ovvio che niente più di ciò che concerne l'arte è ovvio né

²³⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 90-91.

²³⁸ ID., *Dialettica negativa*, cit., pag. 331.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ ID., *Prismi*, cit., pag. 20.

nell'arte stessa né nel suo rapporto col tutto; ovvio non è più nemmeno il suo diritto all'esistenza"²⁴¹.

Tuttavia, per Adorno, l'arte, nonostante il male radicale che l'avvince (e che d'altronde essa condivide con la cultura critica, finanche – si è visto – con la dialettica negativa), ha non solo il diritto, bensì anche (e soprattutto) il dovere di esistere, nella misura in cui essa continua a presentarsi quale “antitesi sociale della società”²⁴², quale protesta sociale. E' però evidente che in base a una concezione del genere Adorno non può che giudicare colpevole qualsiasi teoria o pratica dell'arte che consideri unico scopo di questa la produzione di un godimento sensibile immediato in coloro che ne fruiscono: la definizione di Stendhal dell'arte come promessa di felicità è accettabile, per il filosofo francofortese, solo in un senso molto particolare, cioè nella misura in cui l'arte concorra alla realizzazione della felicità reale (cioè della società liberata), il che essa può farlo solo col suscitare nausea nei confronti delle felicità illusorie concesse dalla società attuale, a cominciare, ovviamente, da quelle propinate agli uomini dall'industria culturale al fine di renderli incoscienti del persistere dell'antagonismo sociale: “Stendhal parlava di ‘promesse du bonheur’; il suo detto significa che l'arte ringrazia l'esistenza con l'accentuare quel che in essa preannuncia l'utopia. Ma tali preannunci diventano sempre di meno, l'esistenza è sempre più uguale semplicemente a se stessa [...]. Poiché tutta la felicità provata per il sussistente al suo interno è surrogato ed è falsa, per restare fedele alla promessa l'arte deve romperla”²⁴³.

Le ragioni di questa conclusione di Adorno sono comprensibili: se – come si è detto – il patrimonio culturale e artistico prodotto dalla civiltà occidentale non è riuscito a evitare che dal seno di questa nascesse l'orrore di Auschwitz; o, ancor peggio, se si pensa al fatto che la cultura e l'arte occidentali sono figlie di quella stessa civiltà che ha generato

²⁴¹ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 3.

²⁴² Ivi, pag. 15.

²⁴³ T. W. Adorno, op. cit., pag. 520.

Auschwitz, allora la pretesa che, dopo tutto quanto è accaduto, possa ancora esistere un'arte piacevole e serena costituisce un insulto nei confronti delle vittime di tali orrori storici. A dire il vero – com'è d'altronde ben noto – nell'immediatezza di quegli eventi le suddette argomentazioni avevano condotto Adorno a una conclusione ancora più radicale: poiché l'arte è parte integrante di una civiltà che ha generato Auschwitz, qualunque sua espressione non può che essere considerata colpevole, da cui la tragica conseguenza che “scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie”²⁴⁴.

Tale affermazione di Adorno diede avvio a un ampio dibattito nella cultura tedesco-occidentale degli anni Cinquanta. Müller-Doohm, che nella sua biografia di Adorno riferisce di questo dibattito, sottolinea che studiosi come Alfred Andersch, Hans Magnus Enzensberger e Wolfgang Hildesheimer “interpretarono la provocazione lanciata da Adorno nei termini di una richiesta di abolire del tutto l'arte e la letteratura”²⁴⁵.

Contro questa lettura, il biografo di Adorno ricorda che nell'aforisma “il bagno col bambino dentro”, scritto nel 1944, quindi anche prima del saggio ove è pronunciata quella frase, il filosofo francofortese aveva detto: “Che la cultura abbia finora fallito il suo compito, non è una buona ragione per promuovere questo fallimento, e fare come Caterinetta, che, dopo aver versato la birra, versa anche tutta la farina”²⁴⁶.

Comunque, se è vero che, come vuole Müller-Doohm, la posizione di Adorno sull'arte è in larga misura chiarita dalle idee formulate in questo passo sulla cultura in generale, è altrettanto vero che fu lo stesso teorico della Scuola di Francoforte ad avvertire il problema suscitato dalla frase che egli aveva pronunciato nel 1949, tanto da sentirsi obbligato a inserirsi a sua volta in quel dibattito, che in lui si trasformò, negli anni

²⁴⁴ ID., *Prismi*, cit., pag. 22.

²⁴⁵ S. Müller-Doohm, op. cit., pag. 539.

²⁴⁶ T. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., pag. 41.

Sessanta, in un tormentato dialogo con se stesso, in un continuo ritorno su quella tragica affermazione e sulle sue conseguenze.

Una prima precisazione del filosofo francofortese è rinvenibile in un suo brano citato dallo stesso Müller-Doohm, tratto da un saggio del 1962: “Il concetto di una cultura risorta dopo Auschwitz è ingannevole e assurdo, e per questo ogni nuova creazione che ancora sorgerà dovrà pagare un prezzo amaro. Dal momento, però, che il mondo è sopravvissuto alla sua rovina, ha tuttavia bisogno dell’arte in quanto sua storiografia inconscia”²⁴⁷.

In una conferenza radiofonica tenuta nello stesso anno, inoltre, Adorno si riferisce direttamente alla frase in questione e alla discussione cui essa aveva dato vita: “Non vorrei attenuare una cosa da me detta, cioè che è da barbari scrivere ancora lirica dopo Auschwitz [...]. Un personaggio di *Morts sans sépulture* chiede: ‘ha senso vivere quando ci sono uomini che picchiano finché le ossa non si frantumano?’ ciò è anche chiedere se è in generale ancora consentito all’arte di esistere [...]. Resta però valida anche la replica di Enzensberger, secondo il quale la poesia deve appunto tener testa a questo verdetto, essere dunque tale da non consegnarsi al cinismo seguitando semplicemente a esistere dopo Auschwitz. E’ la sua situazione a essere paradossale e non soltanto il modo di rapportarsi a essa. La smisurata sofferenza non tollera oblii [...]. Ma quella sofferenza [...] richiede anche l’arte, che pur proibisce; in nessun’altra sede, praticamente, la sofferenza trova ancora una voce a essa propria, la consolazione che non la tradisca ipso facto”²⁴⁸.

Adorno ripete poi praticamente gli stessi concetti nel corso delle lezioni sulla metafisica tenute nel 1965. In tale contesto, dopo aver ricordato la frase del 1949, nonché il dibattito che ne seguì (a suo parere sorto da un’interpretazione della frase troppo

²⁴⁷ ID., *Jene zwanziger Jahre*, cit. in: S. Müller-Doohm, op. cit., pag. 538.

²⁴⁸ T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pp. 102-103.

letterale, che poco si addice alla riflessione filosofica), egli spiega il senso del suo pensiero sulla questione nel modo seguente: “Ammetterei volentieri, quasi come ho detto, che dopo Auschwitz *non* si possa più scrivere *alcuna* poesia – frase con cui ho voluto indicare il vuoto della cultura risorta -, d’altra parte, *si debbono però* ancora scrivere delle poesie, nel senso della frase dell’*Estetica* di Hegel secondo cui, finché tra gli uomini c’è una coscienza del dolore, ci deve essere appunto anche l’arte come forma oggettiva di questa coscienza”²⁴⁹.

Proseguendo su questa linea, in *Dialettica negativa*, opera pubblicata – lo ripetiamo – nel 1966, Adorno giunge a una conclusione che ribalta quanto da lui sostenuto nel 1949: “Il dolore incessante ha tanto diritto ad esprimersi quanto il martirizzato di urlare; perciò forse è falso aver detto che dopo Auschwitz non si può più scrivere una poesia”²⁵⁰.

Queste parole sono presentate da Müller-Doohm come il giudizio definitivo di Adorno sulla poesia dopo Auschwitz²⁵¹. In realtà, però, il teorico francofortese torna ancora almeno due volte sull’argomento. In una prima occasione, l’affermazione summenzionata contenuta in *Dialettica negativa* viene rimessa in discussione, diciamo così, nell’attimo stesso in cui viene pronunciata. Infatti, negli stessi giorni in cui termina il manoscritto della sua grande opera filosofica, Adorno tiene una conferenza sul tema “L’arte e le arti”²⁵², a conclusione della quale egli sostiene ancora la sostanziale aporeticità dell’esistenza dell’arte nella società odierna: “la situazione non consente più

²⁴⁹ ID., *Metafisica. Concetto e problemi*, cit., pag. 133.

²⁵⁰ ID., *Dialettica negativa*, cit., pag. 327.

²⁵¹ Cfr. S. Müller-Doohm, op. cit., pag. 538.

²⁵² Tale conferenza è tenuta da Adorno all’Akademie der Künste di Berlino il 23 luglio 1966. *Dialettica negativa* sarà pubblicata solo nel novembre dello stesso anno, ma la stesura del manoscritto è completata proprio alla fine luglio (cfr. S. Müller-Doohm, op. cit., pag. 581).

l'arte – questo voleva dire la frase sull'impossibilità dell'arte dopo Auschwitz – ma al tempo stesso ha bisogno dell'arte”²⁵³.

Sulla questione il filosofo torna ancora un anno dopo, nel 1967: “Il dire che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie non ha validità assoluta, è però certo che dopo Auschwitz, poiché esso è stato possibile e resta possibile per un tempo imprevedibile, non ci si può più immaginare un'arte serena”²⁵⁴.

In poche parole, l'esistenza dell'arte nel mondo che viene dopo l'Olocausto si giustifica, per Adorno, solo se essa mantiene desta la memoria del dolore passato ed esprime e contesta quello ancora vigente: in questi limiti (e solo in questi limiti), l'arte ha non solo il diritto, ma anche il dovere di continuare ad esistere.

E' tuttavia evidente che, come si diceva poc'anzi, nell'ambito di una concezione del genere il piacere procurato dall'arte in colui che la recepisce non può che essere condannato: esso è colpevole in quanto dimentico del dolore passato, nonché ideologico in quanto occulta il persistere del dolore nel mondo odierno, finendo così per conciliare il soggetto con l'esistente. Da questo punto di vista, il godimento artistico non ha nella società attuale una funzione diversa da quella svolta dall'industria culturale. Adorno lo paragona addirittura al piacere procurato dai prodotti gastronomici. Egli parla al riguardo di “arte culinaria”, la polemica contro la quale costituisce una costante del suo pensiero estetico, dai suoi esordi di critico musicale ventenne fino alla tarda *Teoria estetica*. L'opposizione del filosofo a questo genere di produzione artistica si evidenzia infatti già dal suo commento ai concerti della settimana di musica da camera tenutisi a

²⁵³ T. W. Adorno, *Parva aethetica*, pag. 193. Pensieri pressoché identici, d'altronde, Adorno li esprime anche riguardo alla filosofia: “dopo tutto quello che è accaduto non c'è più nulla di innocuo e neutrale. Dopo che sono stati assassinati milioni di uomini innocenti, filosofare come se ci fosse ancora qualcosa di innocuo, su cui è possibile discutere [...], anziché filosofare in modo da non doversi vergognare di fronte alle vittime, mi sembra che questo comportamento sarebbe una trasgressione contro quella memoria, quella Mnemosyne che già Platone ha considerato come il nervo vitale della filosofia” (ID., *Terminologia filosofica*, cit., vol. I, pag. 159).

²⁵⁴ ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 277.

Francoforte nell'estate del 1923, in cui l'organizzatore del festival, Hermann Scherchen, viene da lui elogiato perché "questo festival [...] si è limitato a condurre una discussione su temi seriamente artistici, senza fare concessioni a quella concezione volgarmente godereccia della musica propria di gran parte del pubblico"²⁵⁵.

Nell'ambito della produzione matura di Adorno il rifiuto dell'arte culinaria, "godereccia", sarà sempre ribadito con fermezza. Ancora nella sua ultima opera egli afferma infatti che "l'esperienza artistica è autonoma unicamente quando rigetta il gusto godereccio. La via ad esse conduce attraverso il disinteresse: l'emancipazione dell'arte dai prodotti della cucina o della pornografia è irrevocabile [...] Nel mondo falso ogni ήδονή (piacere) è falsa. Per amore della felicità si rinuncia alla felicità"²⁵⁶.

Adorno sostiene che le opere d'arte dovrebbero suscitare qualcosa di analogo al sentimento del sublime di cui parla Kant, un sentimento che peraltro quest'ultimo ascrive esclusivamente all'esperienza che l'uomo vive di fronte ad alcuni eventi naturali: "All'edonismo estetico andrebbe obbiettato con una passo della dottrina kantiana del sublime (che nel suo imbarazzo Kant esime dall'arte): la felicità che danno le opere d'arte è se mai il sentimento del tener duro"²⁵⁷.

In un altro luogo di *Teoria estetica*, inoltre, Adorno non esita a dire che le opere d'arte devono essere "crudeli": "Quanto più pura la forma, quanto più alta l'autonomia delle opere, tanto più crudeli esse sono. Gli appelli ad un contegno più umano delle opere

²⁵⁵ T. W. Adorno, *Kammermusikwoche in Frankfurt am Main*, cit. in: S. Müller-Doohm, op. cit., pag. 61.

²⁵⁶ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 23.

²⁵⁷ Ivi, pag. 28. Osserviamo, per inciso, che la filosofia del romanticismo estenderà il discorso sul sublime anche all'arte. Si pensi, per es., a Schelling: questi concorda con Kant sul fatto che, allorché si parla di sublime riguardo alla natura, ci si riferisce in realtà al sentimento suscitato nell'uomo dalla contemplazione dell'immensamente grande (il sublime matematico kantiano) o dall'immensamente terribile (il sublime "dinamico" kantiano), e non a quegli stessi oggetti o eventi naturali; a differenza di Kant, però, Schelling sostiene che si può parlare di sublime anche riguardo all'arte e che anzi, in questo caso, sublime può essere definito l'oggetto stesso, l'opera d'arte: "solo nell'arte è sublime l'oggetto stesso; la natura invece non è sublime in se stessa, giacché in questo secondo caso l'atteggiamento o il principio mediante il quale il finito è adattato a simbolo dell'infinito si trova solo nel soggetto" (F. W. J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, pag. 150).

d'arte, ad un adeguarsi agli uomini in quanto loro pubblico virtuale, annacquano regolarmente la qualità, ammorbidiscono la legge della forma”²⁵⁸.

“Il borghese desidera che l'arte sia voluttuosa e la vita ascetica; il contrario sarebbe meglio”²⁵⁹, afferma ancora Adorno, in modo lapidario, in un passo considerato paradigma di ogni critica del godimento artistico da Hans Robert Jauss, studioso che è invece un acceso difensore della dignità di tale forma di godimento, e che quindi è fortemente critico nei confronti dell'estetica di Adorno.

Nel suo libro *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, in cui la summenzionata frase di Adorno viene citata per ben due volte²⁶⁰, Jauss definisce il filosofo francofortese il teorico più rilevante dell'“estetica della negatività”²⁶¹, oggetto di critica del secondo capitolo dell'opera. Anche nel capitolo successivo, “Il piacere estetico e le esperienze fondamentali di ‘poiesis, ‘aisthesi’ e ‘katharsis’”²⁶², Jauss si pronuncia in tal senso: “La critica più decisa di ogni esperienza dell'arte fondata sul godimento si trova [...] in Adorno”²⁶³.

Giova comunque precisare, a questo punto, che una teoria estetica materialistico-dialettica, come lo stesso Adorno definisce la sua estetica²⁶⁴, non può intendere questi giudizi sul godimento artistico in senso assoluto e atemporale: il filosofo di Francoforte ammette infatti che in determinate epoche storiche l'edonismo estetico può avere – ed ha effettivamente avuto – un ruolo fondamentale come forma di opposizione al dominio della cultura ascetica: “in periodi che seguono ad epoche ascetiche, come nel Rinascimento, il piacere dei sensi fu organo della liberazione e fu vivace; similmente

²⁵⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 85.

²⁵⁹ Ivi, pag. 24.

²⁶⁰ Cfr. H. R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, trad. it. B. Argenton, Il Mulino, Bologna 1987, vol. I, pagg. 78 e 95.

²⁶¹ Cfr. ivi, pp. Cfr. ID., “Critica dell'estetica della negatività di Adorno”, capitolo II di H. R. Jauss, op. cit., vol. I, pp. 55-85.

²⁶² Cfr. ivi, vol. I, pp. 87-107.

²⁶³ Ivi, vol. I, pag. 95.

²⁶⁴ Cfr. ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 6.

nell'impressionismo, in quanto antivittoriano; a volte [...] lo stimolo erotico permeava le forme”²⁶⁵.

Egli riconosce pure che è impossibile estirpare del tutto l'elemento di piacere dalla sfera artistica, giacché se l'arte non desse una qualche forma di piacere il senso del suo stesso porsi diventerebbe problematico: “Ma se l'ultima traccia di godimento fosse estirpata, la domanda per che fine mai ci siano le opere d'arte metterebbe in imbarazzo”²⁶⁶, dice Adorno in un brano che non a caso viene altamente valorizzato dal già menzionato Jauss.

In realtà, nella produzione di Adorno si possono rinvenire altri passi dal senso sostanzialmente analogo, come per esempio il seguente, nel quale, a parziale correttivo della sua critica del piacere artistico, egli asserisce che “tuttavia l'insulsaggine sulla serenità dell'arte ha il suo *quantum* di verità. Se per gli uomini essa non fosse una fonte di piacere, per quanto mediata, non avrebbe potuto conservarsi nella semplice esistenza. E ciò non le è per nulla esterno ma parte della sua stessa definizione”²⁶⁷.

Il teorico di Francoforte sostiene anche che la genesi dell'impulso artistico è intimamente connessa al principio del piacere: “Se dei prodotti di artificio, per quanto modificati, non venissero giudicati belli, l'interesse per loro sarebbe incomprensibile e cieco e nessuno, né l'artista né l'osservatore, avrebbero motivo di compiere quel movimento tratto dalla sfera dei fini pratici, cioè dalla sfera dell'autoconservazione e del principio del piacere, che l'arte per sua stessa costituzione pretende”²⁶⁸.

Ora, il fatto che lo stesso Adorno sia stato costretto ad ammettere la sterilità di un'arte che non procuri alcun piacere sensibile dimostrerebbe, a parere di Jauss, l'insostenibilità delle tesi generali sull'arte espresse dal filosofo francofortese²⁶⁹.

²⁶⁵ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 26.

²⁶⁶ ID., *Filosofia della musica moderna*, cit., pag. 23.

²⁶⁷ T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 274.

²⁶⁸ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 91.

²⁶⁹ Cfr. H. R. Jauss, op. cit., in part. pag. 79.

Col passare del tempo, peraltro, il giudizio di Jauss nei confronti dell'estetica di Adorno tende alquanto a migliorare, il che non è nascosto dallo stesso studioso della "Scuola di Costanza", il quale segnala l'avvenuto mutamento nella propria valutazione dell'estetica di Adorno all'inizio della seconda parte del capitolo "Critica dell'estetica della negatività di Adorno"²⁷⁰, scritta otto anni dopo la prima parte: questa, com'è ammesso dall'autore, nell'interpretazione della *Teoria estetica* risente dei difetti tipici di un giudizio emesso troppo a caldo (*Teoria estetica* è stata pubblicata nel 1970, il testo di Jauss in questione risale al 1972).

Ebbene, pur conservando le sue riserve di fondo riguardo all'impostazione complessiva del pensiero estetico adorniano, Jauss è indotto a rivedere il giudizio iniziale, indiscriminatamente negativo, formulato su tale concezione, e ciò sostanzialmente per due motivi: in primo luogo appunto perché da un'affermazione come quella tratta da *Teoria estetica* si avverte in Adorno per lo meno un'embrionale presa di coscienza dei limiti della sua teoria (in Adorno stesso, cioè, si troverebbero gli spunti per andare oltre l'estetica adorniana)²⁷¹; e in secondo luogo perché si deve riconoscere – sempre secondo Jauss - un notevole valore storico all'estetica di Adorno, quale risposta all'emergere e alla diffusione dei piaceri preconfezionati imposti dall'industria culturale, dunque come "negazione determinata"²⁷², "condizione di resistenza contro l'onnidominante manipolazione dell'industria culturale"²⁷³: errata è solo la trasformazione di questa critica in una condanna dell'edonismo estetico in sé, la quale in ogni caso, a parere di Jauss, raggiunge le sue punte più estreme e contestabili non tanto in Adorno, quanto nei rappresentanti francesi dell'"estetica della negatività"²⁷⁴.

²⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 66.

²⁷¹ Cfr. su questo *ivi*, in part. pagg. 67, 79-80 e 85).

²⁷² Cfr. *ivi*, pag. 85.

²⁷³ *Ivi*, pag. 77.

²⁷⁴ Cfr. *ivi*, in part. pagg. 69-73, 75-76, 80-82.

Alcune di queste obiezioni nei confronti di Adorno sono fatte proprie, in Italia, da Tito Perlini, uno studioso peraltro molto vicino alla teoria critica (ed estetica) del filosofo francofortese. Perlini scorge “un pizzico di ipocrisia” nella polemica di Adorno nei confronti del godimento artistico, giacché ritiene impensabile che l’autore di *Teoria estetica*, i cui interessi artistici di altissimo livello risalivano all’infanzia, non provasse un istintivo piacere sensibile nella fruizione delle opere d’arte²⁷⁵.

Diametralmente opposta all’estetica adorniana, e alla Teoria Critica in generale, è poi la visione di Odo Marquard, allievo di Joachim Ritter: questo autore, il quale si qualifica in modo esplicito come un “tradizionalista della modernità”²⁷⁶, felice di essere borghese²⁷⁷, dunque come un difensore del mondo presente, considera la Teoria critica l’ultima espressione di “antimodernismo coniugato al futuro”²⁷⁸, cioè come l’ultima forma di condanna del mondo presente, visto quale male assoluto, in nome di un futuro paradisiaco. La Teoria critica sarebbe dunque una sovratribunalizzazione²⁷⁹ del mondo e dell’attuale forma di esistenza: “La critica sospetta tutto, accusa tutto e giudica tutto”²⁸⁰. Ad una critica del genere non si sottrae ovviamente neppure l’arte autonoma e “serena”, cioè qualsiasi espressione artistica che si presenti come fine a se stessa e votata esclusivamente a procurare un piacere sensibile nel fruitore: “Secondo la critica che vuole fare sul serio [così Marquard definisce ironicamente la Teoria Critica], tutto assume una funzione in riferimento al compito assoluto e assolutamente serio del miglioramento del mondo, a seconda che sia utile oppure no, vale a dire lo danneggia. Così la critica, commisurando la funzione effettiva dell’arte alla sua funzione obbligatoria,

²⁷⁵ Cfr. T. Perlini, “Il velo nero. Riflessioni sull’ultima produzione estetica di Adorno”, in: AA. VV., *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Roma 2005, pp. 265-294, in part. pag. 285.

²⁷⁶ O. Marquard, *Estetica e anestetica*, trad. it. G. Carchia, Il Mulino, Bologna 1994, pag. 26.

²⁷⁷ Cfr. *ivi*, pag. 32.

²⁷⁸ Cfr. *ivi*, per es. pag. 30.

²⁷⁹ Cfr. *ivi*, pag. 224.

²⁸⁰ *Ivi*, pag. 105.

la sospetta di tradimento nei confronti di quest'ultima, la taccia di insignificanza, incolpandola e pretendendo da lei tentativi di giustificazione”²⁸¹.

In effetti anche qui si è detto che l'esistenza dell'arte si giustifica per Adorno solo nella misura in cui essa rammemora il dolore accumulato nella storia e critica quello persistente nel mondo odierno. Contro una visione del genere, Marquard asserisce invece che l'arte costituisce un esilio della serenità, una sfera in cui l'uomo riesce a liberarsi dalla tribunalizzazione dell'esistenza operata dalla Teoria Critica: detto in altro modo, se Adorno, riferendosi alla frase “Seria è la vita, serena è l'arte”, con cui si conclude il prologo del *Wallenstein* di Schiller, riguardo al poeta romantico afferma che “egli anticipa segretamente quella situazione che nell'industria culturale prescrive l'arte come un'iniezione di vitalità per uomini d'affari stanchi”²⁸², significativamente Marquard cita a sua volta la suddetta frase²⁸³, ma per conferirle valore positivo: l'allievo di Joachim Ritter giudica infatti in maniera favorevole la funzione di compensazione che l'arte serena svolge rispetto alla serietà della vita²⁸⁴, quindi anche, direbbe spregiativamente Adorno, “l'arte come un'iniezione di vitalità per uomini d'affari stanchi”. Su questo punto la contrapposizione fra il filosofo francofortese e Marquard non potrebbe essere più radicale.

Il contrasto fra i due pensatori si palesa inoltre anche nella tesi di Marquard secondo cui il fine che la Teoria Critica persegue nascostamente col colpevolizzare la realtà che le si pone di fronte sarebbe quello di discolpare se stessa: “perché queste domande sul

²⁸¹ Ivi, pag. 104. Seguendo questa ipotesi di lettura, Marquard fornisce un'interpretazione molto particolare della famosa tesi hegeliana della “fine dell'arte” nel mondo moderno: con l'avvento del cristianesimo l'arte avrebbe perso la sua autonomia, divenendo ancella di una sfera superiore, per l'appunto quella religiosa, la quale finalizza a sé tutto ciò che esiste (cfr. ivi, pag. 114). L'atteggiamento del cristianesimo nei confronti dell'arte e dell'intera esistenza sarebbe stato poi fatto proprio dalla moderna “negazione escatologica del mondo”, vale a dire dalla filosofia della storia rivoluzionaria, la cui espressione più moderna sarebbe rappresentata appunto dalla Teoria Critica (cfr. *ibidem*).

²⁸² T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pp. 273-274.

²⁸³ Cfr. O. Marquard, op. cit., pag. 101.

²⁸⁴ Cfr. ancora ivi, pp. 101-103.

perché, con l'intenzione di gettare sospetto su tutto, di giudicare su tutto, di essere la coscienza morale assoluta o il Super-Io totale di tutto? A questo scopo: per sottrarsi, al cospetto della tristezza del mondo, sotto il peso della pena di chi ne ha coscienza, a questo aver coscienza, allo scopo dunque della fuga, di una fuga dall'aver coscienza all'esser coscienza [...]. Si esonera, giudicando per non essere giudicata. Incolpa ogni cosa, per discolorare se stessa”²⁸⁵.

Ora, le suddette considerazioni di Marquard appaiono discutibili per più versi. Pensiamo anzitutto alla visione secondo la quale l'arte costituirebbe un esilio della serenità, un rifugio cercato dall'uomo di fronte alle accuse mosse a lui e al mondo borghese. L'esponente della scuola di Ritter argomenta così: a partire dalla Rivoluzione francese, la tribunalizzazione del mondo operata dalla filosofia della storia rivoluzionaria si dimostra intollerabile, per cui, “in opposizione alla sovratribunalizzazione, sorge [...] a partire dalla metà del Settecento, quell'enorme bisogno di esonero che dà vita all'estetico: un'esigenza antitribunalesca di essere liberati dalla giustificazione”²⁸⁶. A parte il fatto che un'ipotesi di questo tipo presuppone un'influenza sulla società odierna da parte della moderna “negazione escatologica del mondo”²⁸⁷ che questa, in un mondo dominato dall'industria culturale, ben difficilmente potrebbe esercitare (ben più verosimile, in proposito, appare la visione francofortese dell'odierno dominio del pensiero positivo, del felice adattamento delle masse all'esistente) -, a parte questo, si diceva, non si vede davvero come si possa sostenere che l'impulso artistico dei vari Baudelaire, Van Gogh, Kafka, Picasso, Schönberg, Beckett, Francis Bacon (e, fra gli italiani, di Leopardi, Pirandello, Pasolini, ecc...), o dei fruitori delle opere di questi autori, sia suscitato, come vuole Marquard, dalla ricerca di un rifugio che difenda

²⁸⁵ Ivi, pag. 105.

²⁸⁶ Ivi, pag. 224.

²⁸⁷ “La forma moderna della negazione escatologica volta a redimere il mondo è la filosofia della storia rivoluzionaria: essa tribunalizza il mondo esistente, vale a dire lo condanna spietatamente [...] a favore di un mondo futuro del tutto diverso, che si immagina salvato” (ivi, pag. 24).

l'uomo dall'oppressione psicologica esercitata dalla critica della società, e non, come ritiene invece più plausibilmente Adorno, dalla ricerca di un rifugio contro l'oppressione, materiale e psicologica, operata sugli uomini dall'organizzazione odierna della società stessa.

Parimenti insostenibile, nonché ingenerosa, appare poi anche la tesi secondo cui la Teoria Critica accuserebbe tutto, in modo assoluto e indiscriminato, al solo scopo di assolvere se stessa. E' vero che Adorno dice che oggi costituisce una colpa già il fatto stesso di vivere. L'intellettuale francofortese parla senza mezzi termini della "colpa della vita, che come puro fatto ruba l'aria ad altra vita"²⁸⁸. Già nei *Minima moralia*, del resto, egli aveva definito una "vergogna" il "possedere ancora, nell'inferno, l'aria per respirare"²⁸⁹. Un concetto che verrà ripetuto a più riprese: lo ritroviamo nel saggio su *Finale di partita* di Beckett: "la vita è ancora e soltanto ciò di cui ci si dovrebbe vergognare"²⁹⁰, ma anche in "Per un ritratto di Thomas Mann", ove viene manifestato il "sospetto della colpa di esistere in generale, quasi privando di realtà un altro, un possibile, prendendone il posto"²⁹¹. Tuttavia, non si può sostenere in alcun modo che con parole del genere Adorno intenda esonerare se stesso dal peso della colpa. Proprio al contrario, egli manifesta sempre un tragico senso di colpa per il fatto di aver avuto, nel periodo nazista, il "privilegio" di essere stato "solo" *allontanato* dall'università, di "aver potuto" vivere *in esilio* negli Stati Uniti, di non essere stato ucciso in un campo di concentramento. Particolarmente significativo al riguardo è un brano di *Dialettica negativa*: "non è falsa la questione [...] se dopo Auschwitz si possa ancora vivere, se

²⁸⁸ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pp. 328-329. Questa visione è contestata da Marquard con duro sarcasmo: "allorché, cercando di essere cortese, mi presento: 'Permette, Marquard', la risposta dettata dalla sovratribunalizzazione sarà: 'qui non si permette nulla: con quale diritto lei è Marquard [...] che diritto ha di esistere?' Così, in un mondo sovratribunalizzato, ciascuno senza scampo deve scusarsi di esistere" (O. Marquard, op. cit., pp. 223-224).

²⁸⁹ ID., *Minima moralia*, cit., pag. 19.

²⁹⁰ ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pag. 285.

²⁹¹ ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 23.

specialmente lo possa chi vi è sfuggito per caso e di norma avrebbe dovuto essere liquidato. Il suo continuare a vivere ha ben bisogno di quel gelo, il principio basilare della soggettività borghese, senza cui Auschwitz non sarebbe stata possibile: colpa radicale del risparmiato”²⁹².

In questa sede si è rilevato, inoltre, che per il teorico francofortese tutta la cultura, dunque anche la Teoria Critica, è avvinta dal nesso di colpa: egli riconosce sempre che la critica del privilegio sociale, cui mira il suo pensiero, è essa stessa resa possibile dal privilegio sociale goduto dal suo autore: “La critica del privilegio diventa un privilegio: così dialettico è il corso del mondo”²⁹³, dice Adorno in modo lapidario in *Dialettica negativa*. Anche la critica più radicale della cultura, pertanto, come la cultura stessa, è spazzatura.

Sulla base di questi elementi, è difficile pensare a una tesi che ribalti la realtà in un modo più palese di quanto faccia riguardo ad Adorno Odo Marquard, forse egli sì, per autoassolversi. Di fronte agli orrori accaduti nel XX secolo, e a quelli che si continuano a vedere all’inizio del XXI, pienamente comprensibile (e condivisibile dal punto di vista umano) appare la “sentenza” sull’arte serena pronunciata dal “tribunale” adorniano: “L’ingiustizia che commette ogni arte serena e tutta quella di intrattenimento senza eccezioni, colpisce i morti, il dolore accumulato e privo di parole”²⁹⁴.

²⁹² T. W. Adorno, op. cit., pag. 327. Gli stessi pensieri Adorno li esprime nell’ambito del suo corso sulla metafisica del 1965 (cfr. ID., *Metafisica. Concetti e problemi*, cit., pag. 134). Di questo aspetto del pensiero di Adorno si è occupato anche Jameson (cfr. F. Jameson, *Tardo marxismo*, cit., pp. 124-125).

²⁹³ ID., *Dialettica negativa*, cit., pag. 37.

²⁹⁴ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 69.

CAPITOLO II

LA FUNZIONE PEDAGOGICA DELL'ARTE

Paragrafo 1. Critica della teoria dell'impegno

Nel paragrafo precedente si è osservato che Adorno critica l'arte che mira a procurare un piacere sensibile nei suoi fruitori. Nella società odierna l'arte piacevole si riduce per lui a branca dell'industria culturale: “Il piacere sensoriale, a volte punito da un misto di ascetismo e di autoritarismo, è divenuto storicamente nemico dell'arte; l'eufonia del suono, l'armonia dei colori, la soavità sono divenute pacchianeria e marchio dell'industria culturale”¹.

Tuttavia, si è avuto modo di vedere pure che, nella visione del teorico francofortese, l'arte continua oggi ad avere non solo il diritto, bensì anche il dovere di esistere, in primo luogo al fine di conservare la memoria del dolore passato, e in secondo luogo per supplire alla mancanza, nel sistema dell'integrazione totale, di una prassi trasformatrice della realtà sociale. Orbene, detta funzione “pratica” assegnata da Adorno all'arte deve essere intesa sostanzialmente come una funzione pedagogica. Il filosofo francofortese pretende infatti dall'arte che essa contribuisca alla formazione di una coscienza che si opponga all'esistente: è lo stesso compito che egli sostiene debba essere svolto dai processi educativi.

¹ Ivi, pag. 461. In questo brano, tra l'altro, nella puntualizzazione che in epoche passate il piacere sensoriale è stato punito da una cultura ascetica e autoritaria, si evidenzia ancora una volta che il giudizio negativo di Adorno sul godimento artistico non è assoluto: esso è intimamente legato alla situazione socio-storica odierna, in cui esso è stato integrato dall'industria culturale.

Sul quest'ultimo tema vi è da dire che Adorno, pur non essendo un pedagogista, dà molta importanza alla teoria e alla prassi pedagogiche. Egli afferma, è vero, che “le riforme pedagogiche isolate non servono, anche se sono inevitabili”², e ciò perché a suo parere, come si è visto in precedenza, in una totalità sociale antagonista non può sorgere un ente assolutamente privo di contraddizioni. Adorno asserisce pertanto che “una coscienza giusta non è possibile in un mondo falso”³: i difetti psicologici riscontrabili negli individui che vivono nella società capitalista sono da addebitarsi ai rapporti sociali in cui essi sono inseriti, e sono superabili solo con la cancellazione dell'antagonismo sociale: “nessuna emancipazione è possibile senza emancipazione della società”⁴.

E' evidente che in base a una teoria del genere non si può riconoscere all'educazione la capacità di formare, da sé, un individuo completo, un uomo razionale “onnilaterale”. Nondimeno, Adorno assegna comunque alla scienza e alla pratica pedagogiche uno scopo progressivo di alta rilevanza: quello di educare l'individuo alla resistenza contro la cattiva socializzazione, contro l'omologazione del proprio pensiero a quello dominante.

A dimostrazione di ciò sta il fatto che, nonostante i limiti oggettivi imposti all'intervento scolastico dalle potentissime spinte all'integrazione presenti nella società odierna, tuttavia Adorno considera la scuola la sola istituzione che possa dar luogo a spinte contrarie alla pressione affermativa della totalità sociale: “Il pathos della scuola d'oggi, in cui è ravvisabile la sua serietà morale, consiste nel fatto che essa soltanto, se ne è cosciente, può mirare, in mezzo al già esistente, direttamente alla debarbarizzazione dell'umanità”⁵.

² ID., *Scritti sociologici*, cit., pag. 85.

³ ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., pag. 24. Questo motivo è discusso e approfondito in ID., *Terminologia filosofica*, cit., vol. I, pp. 183-185.

⁴ ID., *Minima moralia*, cit., pag. 205.

⁵ ID., *Parole chiave*, cit., pag. 117.

Ebbene, come l'educazione, per Adorno anche l'arte ha nella società contemporanea il ruolo di condurre l'individuo fuori dal velo ideologico costruito dall'industria culturale, dalla pressione del mondo amministrato all'adattamento, al conformismo, alla "sana" normalità. Il filosofo dice che "l'arte si distacca con la sua mera esistenza dal grigiore di una normale autoconservazione borghese; il non normale è il suo a priori, la sua norma specifica"⁶.

Pertanto "l'arte [...] è obiettivamente prassi come educazione alla coscienza"⁷.

L'arte realizza questo scopo già col suo stesso porsi: ogni opera d'arte, proprio in quanto entità fine a se stessa, priva di funzioni, costituisce di per sé un'implicita critica nei confronti dell'utilitarismo dominante nella società capitalista: l'arte educa così a concepire l'idea di una società diversa, non più soggetta al principio di scambio.

Tali idee sono espresse dal teorico francofortese in modo ripetuto e costante: "Nel mezzo dell'utilità dominante l'arte ha dapprima realmente qualcosa dell'utopia in quanto è l'Altro, è quel che è esente dall'ingranaggio del processo di produzione e riproduzione della società, è ciò che non è sottoposto al principio di realtà"⁸.

E' evidente che il fine educativo attribuito all'arte da Adorno è di ordine etico. Uno scopo del genere, però, può essere realizzato solo a patto che l'arte operi sulle funzioni intellettive degli uomini. L'uomo, infatti, può concepire una diversa forma di relazioni fra sé e la natura, fra sé e l'altro uomo, solo se è condotto a comprendere che i valori dominanti nella società odierna, i quali si presentano alla coscienza delle masse odierne come ovvi, come una seconda natura⁹, sono in realtà un riflesso ideologico di questo

⁶ ID., *Parva aesthetica*, trad. it. E. Franchetti, Feltrinelli, Milano 1979, pag. 136.

⁷ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 405.

⁸ Ivi, pag. 521.

⁹ Sul concetto adorniano di "seconda natura" cfr. E. Matassi, "Th. W. Adorno e la 'seconda natura'", secondo capitolo di: ID., *Eredità hegeliane*, Morano, Napoli 1991, pp. 89-186. Questo capitolo è stato ripubblicato di recente, in forma notevolmente ridotta, come contributo al convegno qui già ricordato su "Theodor W. Adorno. L'estetica, l'etica, l'industria culturale", in: "Idee", cit., pp. 26-47). Ivi lo studioso italiano sostiene che l'uso in termini totalmente negativi che Adorno fa dell'espressione "seconda natura" deriva dall'influenza su di lui esercitata dal

stesso sistema sociale, e in quanto tali discutibili (e modificabili). Quest'aspetto è rilevato da Beierwaltes, allorché questi afferma che “la sola cosa che potrebbe e dovrebbe riuscire è la trasformazione della *coscienza* di coloro che si pongono di fronte alle opere d'arte come forme del non-identico. La costituzione d'una coscienza di quel tipo è, tuttavia, un atto di riflessione che confida nell'efficacia trasformatrice del pensiero, del concetto, della coscienza”¹⁰.

Nel corso di una lezione universitaria Adorno asserisce che lo stesso pensiero filosofico in genere, in quanto è realmente tale, mira anzitutto alla critica dell'“ovvio”, dei valori accettati senza riflessione solo perché dominanti nel contesto sociale in cui si vive: “nella misura in cui la filosofia rappresenta effettivamente la resistenza intellettuale organizzata, essa è opposizione contro le convenzioni e i clichés che sono conati dalla società. Un individuo che non ha mai provato disgusto per quello che tutti pensano e tutti dicono [...], un soggetto simile non può giungere alla filosofia. Bisogna vedere la costrizione, l'ingiustizia e la menzogna che stanno dietro le ovvietà”¹¹

Orbene, l'arte può contribuire alla formazione di una coscienza critica solo se è capace di opporsi alla “norma” fin nella propria immanenza formale: col frantumare le forme artistiche tradizionali, che Adorno considera a loro volta un riflesso ideologico della struttura del sistema sociale vigente, l'arte, che ne sia cosciente o meno, contesta le forme di vita dominanti in siffatta società.

Siffatto scopo conoscitivo e pedagogico è dunque realizzato in pieno, nella visione adorniana, solo dall'arte moderna: questa, infatti, si presenta appunto come critica dell'arte tradizionale, in modo analogo a come la teoria critica si contrappone alla teoria tradizionale: “in tutti gli aspetti provocatori dell'arte moderna opera una critica dell'arte

Lukács di *Teoria del romanzo* e dal Benjamin di *L'origine del dramma barocco tedesco*. In realtà già Marx, nel libro III del *Capitale*, parlava di “bisogni sociali storicamente sviluppati, che si trasformano in una *seconda natura*” (K. Marx, *Il Capitale*, cit., pag. 1492. Il corsivo è mio).

¹⁰ W. Beierwaltes, op. cit., pag. 341. Il corsivo è di Beierwaltes.

¹¹ T. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, cit., vol. I, pag. 125.

tradizionale; [...] ogni forma contorta smaschera quella troppo levigata appesa alle pareti dei musei [...]; [...] l'arte moderna, insomma, rifiuta l'essenza affermativa dell'arte tradizionale come menzogna, come ideologia”¹².

Analizziamo però più concretamente le ragioni che inducono Adorno a contrapporre l'arte moderna all'arte tradizionale, e a considerare immancabilmente ideologica questa seconda: ebbene, l'essenza affermativa, menzognera, ideologica delle opere d'arte tradizionali, Adorno lo individua nel fatto che esse si contraddistinguono, a livello formale, per il predominio della bella apparenza, dell'armonia, la quale – indipendentemente dal contenuto dell'opera – suscita in chi la recepisce un sentimento di conciliazione: essa lascia intendere che anche in una società antagonista come quella attuale può esistere un che di bello e armonico. Sulla base di un ragionamento del genere, per esempio, Adorno considera sommamente ideologico lo stile floreale, in cui il decorativismo non dissimula più il suo scopo ultimo, quello di fornire un'apparenza di bellezza ad una realtà in sé brutta: “La falsità di questo [dello stile floreale] consistette nel voler abbellire la vita senza mutarla; la bellezza stessa divenne con ciò un qualcosa di vuoto e come ogni negazione astratta si lasciò integrare in ciò che veniva negato. La fantasmagoria di un mondo estetico non disturbato da fini aiuta quello al di sotto dell'estetica a darsi un alibi”¹³.

Le obiezioni che Adorno avanza nei confronti dell'arte tradizionale trovano una stupenda espressione letteraria nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann, romanzo nella cui stesura lo scrittore di Lubeca, per sua stessa ammissione, deve molto alla stretta collaborazione del filosofo francofortese, definito dall'autore il suo “consigliere segreto”. Nel capitolo XXI dell'opera, il grande romanziere pone in bocca a Wendell

¹² ID., *Parva aethetica*, cit., pag. 57.

¹³ ID., *Teoria estetica*, cit., pp. 429-430.

Kretschmar, il maestro di composizione del protagonista, il musicista Adrian Leverkühn, le seguenti considerazioni sull'arte: "In ogni opera c'è molta apparenza; anzi si potrebbe dire di più e affermare che è apparente in se stessa come 'opera'. Essa ha l'ambizione di far credere che non è stata fatta, ma che è nata e sorta come Pallade Atena, nell'ornato completo delle sue armi cesellate, dalla testa di Giove. Ma questa è illusione. Mai un'opera si è presentata così: essa è lavoro, lavoro artistico, e ha per fine l'apparenza, sicché vien fatto di chiedersi se allo stato attuale della nostra coscienza, della nostra conoscenza, del nostro senso di verità, questo giuoco sia ancora lecito, ancora spiritualmente possibile, ancora da prendersi sul serio, se l'opera come tale, la forma autonoma armonica e in sé conchiusa abbia ancora qualche relazione legittima con la mancanza completa di sicurezza e di armonia, con la problematicità delle nostre condizioni sociali, e se qualsiasi apparenza, anche la più bella e proprio la più bella, non sia oggi diventata menzogna"¹⁴.

La menzogna dell'arte tradizionale viene presentata in questo brano come menzogna dell'opera d'arte *tout-court*, giacché da questa è ineliminabile il deleterio carattere di apparenza: immancabilmente l'opera d'arte, in quanto si presenta come compiuta e armonica, occulta il lavoro da cui è stata prodotta. Anche queste sono in realtà idee di Adorno, che a tal proposito, parafrasando uno dei concetti cardine del *Capitale* marxiano, parla di carattere di feticcio dell'arte¹⁵, il quale giunge ai suoi esiti più estremi e negativi nella "fantasmagoria", termine con cui Adorno qualifica l'ideale del *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale) propugnato da Wagner: "L'occultamento della produzione sotto l'apparenza del prodotto è la legge formale di Wagner. Come l'apparenza estetica non lascia più posare uno sguardo sulle forze e le condizioni della produzione reale, il suo apparire, in quanto completo, solleva pretese di appartenenza

¹⁴ T. Mann, *Doctor Faustus*, trad. it. E. Pocar, Mondadori, Milano 1980, pag. 224.

¹⁵ Cfr. in part. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 284 e 379, ma anche il famoso saggio degli anni Trenta significativamente intitolato "Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto" (cfr. ID., *Dissonanze*, cit., pp. 9-51).

all'Essere. Il compimento dell'apparenza è nello stesso tempo il compimento del carattere illusorio proprio dell'opera d'arte come realtà *sui generis* [...]. Le opere di Wagner tendono all'inganno, come Schopenhauer denomina l'«esterno della merce cattiva»: alla fantasmagoria”¹⁶.

E' in questo senso che Adorno può dire, in *Filosofia della musica moderna* (non a caso lo scritto che suscitò l'entusiasmo di Thomas Mann per la concezione del filosofo francofortese¹⁷) che “le sole opere che oggi contano sono quelle che non sono più opere”¹⁸, cioè quelle che non aspirano più alla levigata compiutezza. Nel capitolo XXV del *Doctor Faustus*, l'esposizione delle teorie filosofico-musicologiche di Adorno (e fatte proprie da Thomas Mann) viene affidata al diavolo, il quale appare a Leverkühn a seguito di un'allucinazione: “il capolavoro, l'opera compiuta in se stessa, appartiene all'arte tradizionale, mentre l'arte emancipata la rinnega”¹⁹. E ancora: “Il movimento storico del materiale musicale si è volto contro l'opera in sé conchiusa [...]. Ormai si può ammettere soltanto l'espressione non fittizia, l'espressione non esaurita, non simulata e non trasfigurata del dolore nel suo momento reale”²⁰.

Per Adorno la menzogna dell'arte viene svelata dalle creazioni artistiche moderne, nelle quali prevalgono il deforme, il brutto, la dissonanza, così che in esse viene squarciato il velo dell'apparenza: queste opere recano finalmente in superficie le contraddizioni

¹⁶ T. W. Adorno, *Wagner-Mahler. Due studi*, trad. it. M. Bortolotto e G. Manzoni, Einaudi, Torino 1975, pag. 85.

¹⁷ Fu la lettura del manoscritto (ancora non pubblicato) della prima parte del libro, quella dedicata a Schönberg, a spingere lo scrittore a chiedere il contributo filosofico-musicologico di Adorno per il *Faust*. Su questo contributo, e in generale sul rapporto fra Adorno e Thomas Mann, cfr. S. Müller-Doohm, op. cit., pp. 422-429, ma anche il carteggio fra i due autori, la cui edizione italiana è corredata da ampie note che fanno luce su molti aspetti del percorso che condusse alla genesi del romanzo (cfr. T. W. Adorno- T. Mann, *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*, trad. it. C. Mainoldi, Archinto 2003). In proposito si tenga presente, in particolare, la lettera di Mann ad Adorno del 30 dicembre 1945, ove lo scrittore teorizza appunto il metodo del montaggio, consistente nella ripresa quasi testuale, nell'ambito della propria opera letteraria, di interi brani di testi di altri autori, ovviamente *in primis* dello stesso Adorno (cfr. *ivi*, pp. 13-18).

¹⁸ T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pag. 38.

¹⁹ T. Mann, op. cit., pag. 292.

²⁰ *Ivi*, pag. 294.

sociali, il dolore dei vinti, dei calpestati; esse mantengono desta la memoria del caduco, di tutto ciò che è stato cancellato, rimosso, dalla storia universale, la quale è in realtà – come aveva visto già Benjamin – esclusivamente la storia dei vincitori: “L’arte deve far proprio tutto ciò che è bandito come brutto, non più per integrarlo, per mitigarlo o per fargli accettare di esistere ricorrendo all’umorismo, che è più repellente di tutto ciò che è repellente, bensì per denunciare, nel brutto, il mondo, che lo crea e lo riproduce secondo la propria immagine [...]. Nell’inclinazione della nuova arte per il nauseabondo e per il fisicamente ripugnante, alla quale gli apologeti del vigente non sanno contrapporre argomento più forte che la realtà è già abbastanza brutta e perciò l’arte è tenuta a una vana bellezza²¹, viene alla ribalta un motivo di critica materialistica: infatti attraverso le configurazioni autonome l’arte accusa il dominio, anche quello sublimato a principio spirituale, e rende testimonianza per ciò che da quel dominio è rimosso e rinnegato”²².

Sempre a proposito dell’arte moderna, che “mantiene fede al progresso della ragionevolezza nell’epoca illuminata”²³, Adorno asserisce ancora che “ciò che in essa si manifesta non è più ideale ed armonia, il suo aspetto liberatorio ha sede unicamente ancora nel contraddittorio e nel dissonante”²⁴.

Tuttavia, se la rottura con l’ordine tradizionale si esplicita solo con l’avvento dell’arte moderna, in realtà la tensione a esprimere ciò che è rimosso dalla razionalità dominante costituisce la tendenza segreta dell’arte in tutta la sua storia, se è vero che l’arte è sempre e comunque, per lo meno implicitamente, critica del vigente, “portavoce storico della natura repressa”²⁵. A dimostrazione di ciò Adorno adduce l’impulso alla dissonanza riscontrabile, a suo parere, in tutta la storia della musica borghese, dunque

²¹ Un inciso, questo, nel quale si può scorgere tra l’altro una critica anticipata alle tesi di autori come Marquard.

²² ID., *Teoria estetica*, cit., pp. 83-84.

²³ Ivi, pag. 143.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, pp. 409-410. Cfr. anche ivi, pag. 481.

ben prima del completo e autocosciente dispiegamento della dissonanza quale si è avuto con la libera atonalità di Schönberg. Nella visione di Adorno, quindi, la dissonanza è il segno della natura dominata e rimossa nell'inconscio dalla civiltà occidentale. Egli sostiene tutto ciò con chiarezza in una fondamentale nota al testo di *Filosofia della musica moderna*: “Forse l’emancipazione della dissonanza non è affatto – come insegna la storia ufficiale della musica – il risultato dell’evoluzione del tardo romanticismo post-wagneriano: ma piuttosto la propensione verso di essa ha accompagnato come un emisfero tenebroso tutta la musica borghese fin da Gesualdo e da Bach, e si può paragonare forse alla funzione che nella storia della *ratio* borghese ha nascostamente il concetto dell’inconscio. E qui non si tratta di semplice analogia, in quanto la dissonanza fu fin da principio veicolo di tutto ciò che si doveva soggiogare al tabù dell’ordine. Essa si fa garante per il moto degli impulsi che è stato censurato, e contiene sia un momento di libidine – in quanto è tensione – sia il lamento per la rinuncia”²⁶.

Gli stessi pensieri sono formulati da Adorno in una conferenza tenuta nel 1960²⁷, ma anche nella sua ultima opera, ove vengono estesi all’arte in genere: “Dire che l’arte di tutti i materiali ha portato da sempre l’urgenza della dissonanza ovvero dire che questa esigenza è stata oppressa solo dalla pressione affermativa della società, con cui l’apparenza estetica si alleò, è lo stesso”²⁸.

E’ dunque in ogni opera d’arte degna di questo nome, nei suoi aspetti formali più complessi e profondi, che viene scritta (e può essere letta) la storia dei vinti cui mirava Benjamin: “il contenuto di verità delle opere d’arte è storiografia inconscia, solidale con quel che fino ad oggi è sempre stato soccombente”²⁹.

L’incarnazione più profonda di tale ideale artistico Adorno la trova forse nella musica di Mahler: il filosofo francofortese sostiene infatti ripetutamente che essa si porrebbe

²⁶ ID., *Filosofia della musica moderna*, cit., pag. 156.

²⁷ Cfr. ID., “Senza modello”, in: ID., *Parva aesthetica*, cit., pag. 9.

²⁸ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 187.

²⁹ Ivi, pag. 322.

sempre, in ogni suo aspetto, dalla parte dei vinti, degli umiliati, di tutto ciò che è stato calpestato e rimosso dalla civiltà occidentale in progresso³⁰.

Da quanto si è detto fin qui, si comprende in modo chiaro in che senso debba essere intesa la riproposizione in sede estetica, da parte di Adorno, di una tesi cardine del suo pensiero teoretico, quella del “primato dell’oggetto”. L’opera d’arte è da lui paragonata alla monade di Leibniz giacché, come quest’ultima, anche quella può essere considerata un microcosmo chiuso in sé, che riproduce al proprio interno, da un particolare punto di vista, il macrocosmo, vale a dire, nel discorso adorniano, la struttura della totalità sociale: “Il processo che si compie nelle opere d’arte e che in esse viene acquietato va pensato come simpatetico con il processo sociale cui le opere d’arte sono aggiogate; secondo la formula di Leibniz esse lo rappresentano pur essendo senza finestre”³¹.

Al di là della metafora leibniziana, la tesi del collegamento strettissimo fra l’arte e la struttura della società è formulata da Adorno ripetutamente, come ad esempio nel seguente brano di *Teoria estetica*: “L’arte viene mediata dall’intero complesso sociale, cioè dalla struttura sociale di volta in volta dominante”³².

In base a una concezione del genere, la conoscenza della struttura dell’opera d’arte risulta uno strumento di straordinaria importanza per la conoscenza della struttura sociale. Fredric Jameson, anzi, in un suo saggio ormai datato sull’estetica di Adorno, in cui ricorda (e fa propria) la tesi suddetta, osserva che “considerando che l’elemento

³⁰ cfr. ID., *Mahler*, cit., in part. pagg. 172, 179 e 286; ID., “Mahler. Discorso commemorativo di Vienna”, in: ID., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, cit., in part. pag. 90). Sul concetto benjaminiano di “storia dei vinti” cfr. W. Benjamin, “Tesi di filosofia della storia”, in: ID., *Angelus Novus*, trad. it. R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 75-86, dalla cui lettura si può osservare quanto debbano a Benjamin, anche dal punto di vista linguistico, dei brani di Adorno come quelli citati sopra.

³¹ Ivi, pag. 394. cfr. anche ivi, pagg. 10, 75 e 302, nonché ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., pag. 252.

³² ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 352.

culturale è molto meno complesso di quello economico, esso può servire come un'utile introduzione al reale su scala ridotta e semplificata"³³.

Jameson sottolinea inoltre che un discorso del genere era già stato fatto, con riferimento all'opera Balzac, da Engels, il quale aveva asserito di aver ritrovato nei romanzi del grande scrittore a lui contemporaneo la "completa storia della società francese dalla quale, persino nei dettagli economici (ad esempio, il riordinamento della proprietà reale e personale dopo la rivoluzione), egli ha imparato molto di più che non da tutti i sedicenti storici, economisti e statisti dell'epoca presi insieme"³⁴. Con la differenza che, mentre Engels riteneva di trarre tale conoscenza "storiografica" dal contenuto dell'opera, invece Jameson, seguendo Adorno, la ricerca nella struttura formale dei prodotti artistici: "ciò che Engels ha imparato dal contenuto, una critica letteraria marxista moderna dovrebbe essere capace di mostrarlo operante all'interno della stessa forma"³⁵.

Adorno concepisce dunque l'estetica come analisi immanente della monade-opera d'arte, della struttura più profonda di questo particolarissimo oggetto. Il filosofo francofortese rifiuta ogni teoria estetica che si limiti all'analisi delle intenzioni perseguite dall'autore di un'opera o dei sentimenti che questa suscita in colui che la recepisce, elementi che in realtà restano entrambi esterni all'oggetto-opera d'arte: "Ciò che conta nell'opera d'arte è la sua forma e le sue implicazioni, e non le condizioni soggettive del loro nascere. Cercare le intenzioni significa carpire artificiosamente qualcosa di esterno all'opera e di praticamente inaccessibile alla conoscenza come se fosse un criterio definitivo"³⁶.

³³ F. Jameson, "Le metafore storiche di Adorno", in: ID., *Marxismo e forma*, trad. it. R. Piovesan e M. Zorino, Liguori, Napoli 1975, pag. 23.

³⁴ F. Engels, citato *ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ ID., *Mahler*, trad. it. in *Wagner-Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino, pag. 252.

Per Adorno, cioè, “l’intenzione è semplicemente il veicolo dell’arte. Quanto più perfetta l’opera d’arte, tanto più le intenzioni cadono via da lei”³⁷, per cui “primato dell’oggetto significa, nella creazione estetica, primato della sostanza stessa, primato dell’opera d’arte, sia rispetto a chi la produce sia rispetto a chi la riceve”³⁸.

Anche questa idea, come quella dell’arte come imitazione dei *processi* (e non degli *oggetti*) naturali, Adorno la ritrova nella poetica di Paul Valery. In un contesto, per esempio, dopo aver sottolineato che “Valery critica in maniera tagliente ciò che è troppo debole per obiettivarsi, le semplici intenzioni; qualsiasi cosa i poeti pensino nelle opere o pongano nelle opere senza che si sia emancipata da essi e diventi qualcosa di in sé eloquente e vincolante”³⁹, Adorno cita le seguenti affermazioni del poeta: “Quando l’opera è comparsa, l’interpretazione che ne dà l’autore non ha più valore di qualunque altra, data da chicchessia [...]. La mia intenzione non è che la mia intenzione e l’opera è l’opera”⁴⁰.

Per questo motivo, inoltre, Valery loda la forma poetica del sonetto, come si evince da un altro brano significativamente citato da Adorno: “niente, in letteratura, è più adatto del sonetto a [...] far sentire la differenza tra intenzioni e impulsi e opera compiuta”⁴¹.

Lo studioso francofortese ritiene che in pensieri del genere sia prefigurata una delle tesi peculiari del proprio pensiero estetico, quella secondo cui l’opera d’arte è un “fait social”, un prodotto intimamente sociale: “Con linguaggio cifrato si è così giunti a dire che il soggetto estetico non è l’individuo produttivo nella sua casualità bensì un soggetto sociale latente, come rappresentante del quale agisce il singolo artista”⁴².

³⁷ ID., *Teoria estetica*, cit., pp. 132-133.

³⁸ Ivi, pag. 540. Sul tema del “primato dell’oggetto” nell’estetica di Adorno cfr. P. Pellegrino, *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, cit., pp. 75-83.

³⁹ T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pag. 176.

⁴⁰ P. Valery, cit. ivi, pp. 176-177.

⁴¹ P. Valery, *Scritti sull’arte*, cit., pag. 43.

⁴² Ivi, pag. 177.

Comunque sia, si può concordare con Paolo Pellegrino, allorché questi sostiene che in Adorno questa concezione costituisce il frutto dell'estensione all'arte in generale di un criterio di valutazione certamente valido per l'analisi del genere artistico più conosciuto e amato da Adorno: la musica. E' indubbio, infatti, che nelle composizioni musicali il contenuto è (e non può che essere) espresso nell'immanenza formale delle opere. Lo studioso italiano commenta la suddetta tesi adorniana come segue: "Nel linguaggio musicale la trasmissione di significati avviene attraverso la forma compositiva, non direttamente attraverso rappresentazioni o concetti. In letteratura ci troviamo davanti a un contenuto rappresentativo, ma anche qui il contenuto estetico è subordinato alla mediazione formale, sicché la differenza tra letteratura e musica è soltanto di grado, non sostanziale"⁴³.

A riprova di questa tesi interpretativa, Pellegrino cita il seguente passo adorniano, effettivamente molto significativo al riguardo: "La musica spiattella i segreti di tutta l'arte. Come in essa la società, il suo movimento e le sue contraddizioni, ci sono solo umbratilmente, da essa bensì parlanti però bisognose di identificazione, così stanno le cose con la società in ogni arte"⁴⁴.

Emergono così le ragioni che distinguono in modo netto l'estetica di Adorno dalle concezioni sull'arte più in voga nella cultura marxista del suo tempo: certamente ogni studioso dialettico-materialista, anche se non giunge ai toni drammatici e pessimistici tipici di Adorno, è d'accordo con lui sul fatto che l'arte, come qualsiasi altra espressione della cultura di un'epoca, deve essere ascritta alla sovrastruttura (in senso marxiano) della società nel cui ambito essa sorge e si sviluppa⁴⁵, e come tale risulta ideologica se non assume una funzione critica nei confronti di questa società. Ogni teorico marxista, perciò, ammette come sola giustificazione dell'esistenza dell'arte la funzione

⁴³ P. Pellegrino, op. cit., 106.

⁴⁴ T. W. Adorno, op. cit., pag. 378, cit. in: P. Pellegrino, op. cit., pag. 106.

⁴⁵ Adorno è esplicito in proposito: "La teoria critica della società attribuisce le opere d'arte alla sovrastruttura" (T. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., pag. 245).

pedagogica che essa deve far propria per contribuire alla formazione di una coscienza che si opponga alla società capitalista. Questa funzione pedagogica dell'arte è però intesa da Adorno in modo molto diverso da come è concepita più comunemente nell'ambito del marxismo a lui contemporaneo.

Da questo punto di vista, la concezione che l'estetica adorniana avversa nel modo più radicale è certamente la teoria dell'impegno sociale, i cui maggiori sostenitori sono Brecht e Sartre.

Questi autori condannano la nozione di "art pour l'art", cioè l'idea di un'arte autonoma, fine a se stessa: essi affermano che l'arte deve assumere in maniera cosciente una funzione sociale, deve essere, per l'appunto, socialmente impegnata: la letteratura e il teatro devono svolgere un compito dichiaratamente *didattico* nei confronti degli spettatori.

Le ragioni del disaccordo di Adorno rispetto a queste tesi sono facilmente comprensibili: egli vede nella teoria dell'impegno l'espressione più palese di quel genere di estetica che giudica l'opera d'arte esclusivamente in base all'ideologia portata avanti nel contenuto dell'opera, dunque in base alle intenzioni dell'autore di quest'ultima: i fautori della teoria dell'impegno affidano la funzione didattica dell'arte solo alla trama del racconto, al "fabula docet".

Lo studioso di Francoforte sostiene invece che è realmente critica nei confronti della struttura sociale, paradossalmente, proprio l'arte che si presenta come autonoma e asociale, e ciò in primo luogo perché, come si è già detto in precedenza, proprio il suo porsi come entità staccata dalla società, priva di qualsivoglia utilità sociale, costituisce di per sé una protesta contro il dominio assoluto, nella società capitalista, del principio di scambio, dunque contro la riduzione di tutto, anche degli uomini, a merci di scambio, a funzioni dell'intero sociale: "Sociale nell'arte è il suo movimento immanente contro la società, non la sua manifesta presa di posizione. Il suo gesto storico respinge da sé la

realtà empirica, di cui tuttavia le opere d'arte come 'res' sono una parte. Finché delle opere d'arte è predicabile una funzione, questa consiste nella loro mancanza di funzione"⁴⁶.

In secondo luogo, poi, è la "catastrofe" formale cui soggiacciono le opere d'arte d'avanguardia l'espressione più profonda della catastrofe reale. Solo la penetrazione del dolore, delle contraddizioni, fin nella struttura formale di un'opera riesce a dar conto fino in fondo del fatto che il dolore, le contraddizioni, le ingiustizie sociali, sono radicate nella struttura della società, e non possono essere superate se non viene modificata quest'ultima. Per Adorno, quindi, "in ogni arte ancora possibile la critica sociale deve essere innalzata a forma, a far da schermo a qualsiasi contenuto sociale manifesto"⁴⁷.

Uno dei maggiori esempi adottati da Adorno a riprova di questa sua visione è costituito, in campo letterario, dall'opera di Kafka: "Nelle opere d'arte è socialmente decisivo quel contenuto che parla delle loro strutture formali. Kafka, nella cui opera il capitalismo monopolistico appare solo alla lontana, codifica in base ai relitti del mondo amministrato quel che accade agli uomini sotto la signoria sociale totale, con più fedeltà e potenza che non i romanzi sui corrotti trusts industriali. Che la forma sia il luogo del contenuto sociale, si concretizza in Kafka nella lingua"⁴⁸.

All'idea dell'arte impegnata, dunque, Adorno contrappone la sua teoria del "primato dell'oggetto": quantunque un testo possa farsi portatore di tesi moralmente e politicamente condivisibili, tuttavia, se queste sono espresse nel contesto di un'opera che riproduce in sé i canoni formali della tradizione, il risultato che ne deriva oggettivamente è una forma di conciliazione con quest'ultima, con la norma vigente; viceversa, accade sovente che artisti dalle idee politiche conservatrici abbiano realizzato

⁴⁶ ID., *Teoria estetica*, op. cit., pag. 378.

⁴⁷ Ivi, pag. 417.

⁴⁸ Ivi, pag. 384.

delle opere la cui struttura formale si è posta in rottura totale con la tradizione: esse risultano perciò obiettivamente critiche nei confronti della “norma”, della società esistente.

Adorno fornisce innumerevoli esempi dell’uno e dell’altro caso. I più noti sono quelli rappresentati da Schönberg e Stravinsky, contrapposti dal filosofo francofortese proprio in base alla logica teorica sopra descritta. A proposito di Schönberg, Adorno afferma che il musicista viennese, pur essendo sostenitore di una visione del mondo spiritualistica e politicamente conservatrice, tuttavia, con l’introduzione nelle sue composizioni della libera atonalità, avrebbe dato luogo a una rivoluzione nei confronti della tradizione che non ha riscontri nella storia della musica occidentale: le dissonanze che contraddistinguono le opere di Schönberg esprimono il dolore, le contraddizioni della società, in modo molto più profondo di quanto non riesca a fare una critica sociale manifesta. Per questo Schönberg rappresenta in campo musicale, oggettivamente (per quanto involontariamente), “il progresso”⁴⁹.

In una lezione dell’anno accademico 1961-1962 Adorno sottolinea che “la coscienza letteraria e teorica della scuola di Schönberg è molto indietro rispetto al contenuto profondamente critico della sua musica. Non solo nel suo patrimonio associativo di idee si potrebbero agevolmente individuare tratti piccolo-borghesi, ma il *terminus ad quem*

⁴⁹ Il capitolo di *Filosofia della musica moderna* che Adorno dedica al compositore austriaco è intitolato, appunto, “Schönberg e il progresso” (cfr. ID., *Filosofia della musica moderna*, cit., pag. 35). A questa valutazione di Schönberg è in qualche modo paragonabile quella che Adorno fornisce della poesia di Stefan George: ad avviso del teorico francofortese, quest’ultimo è certamente da criticare per la sua ideologia conservatrice e aristocratica, ma nella sua poesia è ravvisabile quell’espressione della caducità che ne attesta, sempre nella visione adorniana, l’indiscutibile valore utopico. Su questo tema, cfr. R. Ascarelli, “Note di Adorno per George”, in: “Cultura tedesca”, cit., n. 27/2004, a cura di G. Scimonello e R. Szukala, pp. 245-266, in part. pag. 265. A George Adorno dedica ben due saggi (cfr. T. W. Adorno, “George e Hoffmannsthal”, in: ID., *Prismi*, cit., pp. 189-232, scritto tra il 1938 e il 1940, e “George”, in: ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pp. 200-212).

di questa musica, il suo ideale, era tradizionalistico, legato alla fede borghese nell'autorità e nella cultura"⁵⁰.

Già un decennio prima, d'altronde, l'intellettuale francofortese aveva asserito che in Schönberg "l'avanguardismo estetico e la mentalità conservatrice scorrono su binari paralleli [...]. A questo viennese formatosi in condizioni poco agiate, le norme di una società chiusa e semif feudale parvero volute da Dio"⁵¹.

Perfettamente complementare e opposto è il discorso che Adorno fa riguardo a Stravinsky. Quest'ultimo sarebbe infatti da ammirare per la sua condotta umana, per le sue posizioni politiche e per il coraggio civile da lui sempre dimostrato nel corso della sua vita: "L'uomo Stravinsky si è comportato in maniera nobile, coraggiosa e umana in molte occasioni, alla morte di Schönberg come nel periodo del maccartismo americano; sarebbe pura crudeltà voler ascrivere a lui o alla sua coscienza morale certe implicazioni storico-filosofiche della sua opera"⁵².

Nonostante ciò, dette "implicazioni storico-filosofiche" dell'opera di Stravinsky, pur non essendo a lui imputabili da un punto di vista strettamente personale, per Adorno sono di segno radicalmente reazionario: l'opera del compositore russo costituirebbe anzi l'espressione somma della "restaurazione"⁵³ nel panorama della musica del Novecento. Seguiamo il ragionamento fatto in merito dallo studioso di Francoforte. Nella sua visione, la musica è immancabilmente critica in quanto forma d'arte temporale e priva d'immagini: lo svolgersi della musica nel tempo attesterebbe in essa il primato del divenire, dunque dell'istanza del mutamento; il suo essere priva d'immagini, inoltre, le

⁵⁰ ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., pag. 82.

⁵¹ ID., "Arnold Schönberg (1874-1951)", in: ID., *Prismi*, cit., pag. 147.

⁵² ID., "Stravinsky. Un'immagine dialettica", in: ID., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, trad. it. G. Borio, Einaudi, Torino 2004, pag. 151. In questo testo, tratto da una conferenza radiofonica del 1962, forse Adorno sente la necessità di fare questa precisazione a causa dei fraintendimenti suscitati dalle critiche molto aspre mosse contro la musica di Stravinsky in *Filosofia della musica moderna*, opera pubblicata quattordici anni prima.

⁵³ Il titolo del capitolo di *Filosofia della musica moderna* dedicato a Stravinsky è appunto "Stravinsky e la Restaurazione" (cfr. ID., *Filosofia della musica moderna*, cit., pag. 135).

consentirebbe più che ad ogni altra forma d'arte di "staccarsi" dal mondo, dalla realtà esistente: la musica si configurerebbe perciò, per così dire "a priori", come negazione di ciò che è attualmente, della società esistente. Ora, per Adorno l'opera di Stravinsky risulterebbe complessivamente reazionaria poiché essa assoggetterebbe la musica alla danza, incuneando così nella musica un elemento pittorico, spazializzante: Stravinsky reprimerebbe quindi la temporalità connaturata alla musica; la sua opera rappresenterebbe un implicito (ma oggettivo) avallo del primato dell'elemento statico su quello dinamico, dell'idea di stasi su quella di mutamento. Quest'aspetto si collegherebbe poi in modo perfetto alla tendenza arcaicizzante e collettivistica caratterizzante la musica di Stravinsky, una tendenza a sua volta mirante a schiacciare qualsiasi idea di novità e di libertà del soggetto: tutto, nell'opera del compositore russo, inclinerebbe ad affermare il primato dell'oggettività di ciò che è (ed è stato) contro ogni istanza utopica.

“Il pathos di tutta la pittura, anche di quella astratta, consiste in ciò che è; tutta la musica invece presuppone un divenire, e a questo essa vuol sottrarsi in Stravinsky, con la finzione del puro e semplice 'esserci' [...] Stravinsky ha continuato direttamente la concezione spaziale piana della musica di Debussy [...] Stravinsky e la sua scuola preparano la fine del bergsonismo musicale, servendosi del *temps espace* contro il *temps durèe* [...]. La debolezza della produzione di Stravinsky [...] è [...] cagionata da un movimento della cosa stessa che degrada la musica a parassita della pittura. Questa debolezza [...] è lo scotto che egli deve pagare se vuole limitarsi alla danza, che gli appariva un tempo garanzia di ordine e di oggettività [...]. La vera danza, contrariamente alla musica più matura, è un'arte statica temporale, un girare in cerchio, un movimento privo di progresso [...]. Con tutto ciò Stravinsky si dimostra esecutore di

una tendenza sociale: del progresso verso l'astoricità negativa e verso il nuovo ordine gerarchicamente rigido"⁵⁴.

Segnaliamo, per inciso, che Adorno riscontra lo stesso limite ideologico anche nell'opera di Richard Strauss: "Il tempo insito nella musica di Strauss è lo stesso di quello dei processi industriali, il tempo fisico, il *temps espace* lineare e infinito"⁵⁵

Passando al campo letterario, un discorso analogo a quello riguardante Schönberg Adorno lo fa, per esempio, a proposito di Strindberg: "Il contenuto delle opere d'arte significative può deviare dai sentimenti degli autori. E' evidente che Strindberg ha repressivamente capovolto le intenzioni borghesi-emancipatori di Ibsen. D'altra parte le sue innovazioni formali, la dissoluzione del realismo drammatico e la ricostruzione dell'esperienza onirica, hanno un valore obiettivo di critica. Esse attestano il passaggio della società all'orrore più autenticamente delle più coraggiose accuse di Gor'kij. Pertanto esse sono anche socialmente progressive, l'albeggiante autocoscienza di quella catastrofe cui la società dell'individualismo borghese si prepara"⁵⁶.

Ciò non vuol dire che Adorno neghi del tutto il valore delle intenzioni. Ciò che egli sostiene è che però esse costituiscono solo un elemento fra gli altri nella genesi dell'opera, e che assumono un valore nel contesto di quest'ultima solo nella misura in cui si traducano, in essa, in elemento mimetico, ossia in quanto riescano a oggettivarsi nella struttura formale dell'oggetto-opera d'arte: "per quanto poco l'intenzione delle opere d'arte sia il loro contenuto intrinseco [...] solo un cocciuto rigorismo la potrebbe declassare perché momento. Nella dialettica fra il polo mimetico delle opere d'arte e la loro 'methexis' (partecipazione) al processo della ragionevolezza, le intenzioni hanno un loro posto non solo come forza soggettivamente movente ed organizzante che poi

⁵⁴ Ivi, pp. 186-188.

⁵⁵ ID., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, cit., pp. 117-118.

⁵⁶ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 429.

scompare nella creazione artistica, bensì anche un posto nell'obiettività propria della creazione"⁵⁷.

Adorno ritiene di trovare un concreto riscontro a queste sue tesi nell'*Ifigenia* di Goethe, il cui senso, l'umanità, almeno secondo l'interpretazione del filosofo francofortese, penetra per l'appunto nella forma dell'opera: "Il senso dell'*Ifigenia* goethiana è l'umanità. Se questa non fosse altro che una intenzione, astrattamente pensata dal soggetto poetico; se, per dirla con Hegel, fosse una massima come in Schiller, allora quell'umanità sarebbe per l'opera effettivamente indifferente. Ma poiché in virtù della lingua l'umanità diventa essa stessa mimetica e si dà all'elemento non concettuale senza perciò sacrificare il proprio elemento concettuale, allora essa riesce ad entrare in una feconda tensione col contenuto artistico, col prodotto poetico"⁵⁸.

Lo studioso della Scuola di Francoforte scorge un'ulteriore dimostrazione di quanto da lui sostenuto in merito proprio nelle opere teatrali di Brecht e Sartre, i risultati artistici delle quali supererebbero di gran lunga le intenzioni teoriche dei loro autori: nei loro rispettivi drammi, entrambi miravano a concretizzare la loro teoria dell'impegno; ma secondo Adorno anche l'impegno sociale di Brecht e Sartre nel loro teatro ha raggiunto dei risultati effettivi non tanto attraverso l'enunciazione esplicita di opinioni politiche nel contenuto delle opere, bensì penetrando nella struttura formale di queste. Riguardo a Brecht (che egli considera superiore come drammaturgo a Sartre⁵⁹), Adorno dice infatti che "nei suoi drammi le tesi acquistarono una funzione completamente diversa da quella che esse intendevano stando al contenuto. Esse divennero costitutive, forgiarono il dramma rendendolo antiillusorio, contribuirono alla decadenza dell'unità del nesso

⁵⁷ Ivi, pp. 254-255.

⁵⁸ Ivi, pag. 255.

⁵⁹ Cfr. ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pp. 95-96.

logico. Questo, e non l'impegno, costituisce la loro qualità, ma essa è strettamente collegata all'impegno, l'impegno diventa l'elemento mimetico della qualità"⁶⁰.

Un altro dei rari casi in cui l'intellettuale francofortese riconosce che le intenzioni dell'autore di un'opera d'arte si sono effettivamente oggettivate in quest'ultima è costituito dalle composizioni di alcuni musicisti russi realizzate nel periodo immediatamente successivo alla rivoluzione, nonché da alcuni cori operai scritti da Hanns Heisler fra gli anni Venti e Trenta⁶¹. Nonostante ciò, anche in questo caso, ad avviso del filosofo, un risultato del genere è conseguito in quanto le intenzioni di quei musicisti sono trapassate nella struttura formale delle loro creazioni: "In essi [nei suddetti lavori musicali] una reale fantasia compositiva e una notevole capacità tecnica si sono poste al servizio di caratteri espressivi e di formulazioni prettamente musicali che hanno di per sé, indipendentemente da qualsiasi programma e contenuto extramusicale, un certo tipo di aspra e pungente aggressività. Questa musica si è unita strettissimamente ai testi d'agitazione usati, e qualche volta essa risultava immediata, concretamente polemica, un'arte che con il suo comportamento ha voluto assumere una precisa posizione di classe, analogamente a Georg Grosz che ha posto l'abilità formale della sua matita al servizio di una critica sociale senza veli"⁶².

⁶⁰ ID., *Teoria estetica*, cit., pp. 411-412.

⁶¹ Cfr. ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., pag. 82.

⁶² Ivi, pp. 82-83. Questo brano – tratto da un'opera di Adorno pubblicata nel 1962 – ci fornisce, tra l'altro, l'occasione di fare una digressione su temi più direttamente politici: dalle parole che abbiamo letto si evince come egli, ancora negli ultimi anni della sua vita, continui a difendere l'ideale originario da cui si sviluppò la rivoluzione russa, distinguendo la fase immediatamente successiva al 1917 da quella del totalitarismo staliniano. Ciò si può dedurre, in effetti, anche da alcune valutazioni che Adorno esprime su Lenin: anche allorché contesta alcune tesi di quest'ultimo, infatti, il filosofo francofortese tende a giustificarle storicamente. Si pensi, in proposito, alle critiche che egli muove nei confronti della teoria gnoseologica del rispecchiamento, sostenuta da Lenin in un'opera pubblicata nel 1908, *Materialismo ed empiriocriticismo* (cfr. V. I. Lenin, *Materialismo ed empiriocriticismo*, a cura di L. Gruppi, Editori Riuniti, Roma 1973, in part. pagg. 23 e 66). Adorno giudica questa teoria adialettica (e taccia, per di più, di dogmatismo i suoi seguaci), ma la giustifica dal punto di vista storico come risposta al risorgere, nei primi anni del Novecento, dell'idealismo soggettivo, qual era in sostanza l'empiriocriticismo di Mach e Avenarius, contro cui si rivolgeva appunto lo scritto di Lenin (cfr. su questo T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pag. 184 e ID., *Terminologia filosofica*, cit., pagg. 241 e 251-253). Perlomeno fino al 1936, inoltre, la posizione politica di

Una similitudine, quest'ultima, che Adorno coglie l'occasione di far notare anche per mostrare un ulteriore esempio (questa volta ripreso dal campo pittorico) di connessione fra l'intenzione critica di un artista e la struttura formale dell'opera da lui prodotta.

Non va poi sottovalutato il fatto che Adorno riconosce in maniera esplicita il valore di uno dei concetti cardine della riflessione teorica di Brecht sull'arte: il concetto di "straniamento". Brecht sostiene che l'opera d'arte deve avere un effetto "straniante" su colui che ne fruisce, deve produrre in lui un atteggiamento di distacco rispetto alla situazione descritta nell'opera, deve insomma educarlo a pensare, a riflettere in maniera critica anche riguardo a oggetti, fenomeni o eventi che appaiono ovvi. Questo fine, secondo Brecht, può essere realizzato, in campo teatrale, solo da un tipo di dramma che egli non esita a definire didascalico, o anche didattico. Nel dramma didattico lo stesso attore parla in terza persona, come a distaccarsi egli stesso dal personaggio che interpreta, e ciò al fine di condurre lo spettatore a estraniarsi dal personaggio, a non

Adorno si ricollega esplicitamente al leninismo. In una lettera da lui inviata il 21 marzo di quell'anno a Horkheimer, egli critica uno scritto di Fromm perché esso "tratta superficialmente il concetto di autorità, senza il quale alla fine sono impensabili tanto l'avanguardia leniniana quanto la dittatura. Gli consiglierei con urgenza di leggere Lenin" (lettera di Adorno a Horkheimer, 21 marzo 1936, cit., R. Wiggershaus, op. cit., pag. 277). E' in questo stesso periodo che Adorno comincia a mostrare una presa di coscienza della deriva totalitaria in cui era ricaduta l'URSS staliniana, che negli scritti più maturi sarà da lui avvertita con durezza sempre crescente, fino ad accomunarla al totalitarismo nazifascista. Di fronte alle prime notizie riguardanti i processi politici sovietici, non trovando alcun argomento per giustificarli, egli dice che "per il momento l'unico modo di essere leali verso la Russia è tacere" (lettera di Adorno a Horkheimer del 26 ottobre 1936). Parole, queste, che mostrano altresì come il giovane filosofo a quel tempo continui a credere che l'Unione sovietica costituisca, malgrado tutto, l'unico baluardo della lotta di classe. Perciò egli scrive ancora all'amico che "nell'attuale situazione davvero disperata bisogna realmente mantenere la disciplina a qualsiasi prezzo (e nessuno ne sa qualcosa meglio di me!) e non pubblicare niente che possa arrecare danno alla Russia" (lettera di Adorno a Horkheimer del 28 novembre 1936). Di lì a poco tempo, Adorno si sarebbe allontanato da argomentazioni del genere in modo radicale e definitivo. A partire dagli anni Quaranta, egli esprimerà nei confronti dei regimi dell'Est dei giudizi di assoluta condanna, pressoché identici a quelli rivolti contro i sistemi autoritari nazifascisti. L'Adorno più maturo considera la peggiore fra le democrazie rappresentative, per quanto da lui criticata aspramente, il male di gran lunga minore rispetto alle dittature orientali, come si può desumere, per esempio, da un brano come il seguente: "Dove non si usa la scheda elettorale, il richiamo alla democrazia serve solo a diffamare perfidamente la democrazia stessa. Si aspira a un ordine in cui, come nel settore orientale, il terrore impedisce che la voce non regolamentata dell'umano – il non integrato, non manipolato, non managerializzato – si faccia sentire" (T. W. Adorno, *Parva aesthetica*, cit., pag. 57).

immedesimarsi emotivamente con lui, giacché un sentimento del genere ostacolerebbe, in lui, una riflessione lucida e razionale. Da questo punto di vista, le idee di Brecht sul teatro si oppongono in modo netto alla poetica di Aristotele, che invece attribuiva alla tragedia lo scopo di produrre nello spettatore una catarsi, una sublimazione delle proprie passioni, che poteva attuarsi solo attraverso l'immedesimazione dello spettatore stesso coi personaggi e le situazioni che li coinvolgevano⁶³.

Ebbene, su questo punto Adorno concorda pienamente col drammaturgo tedesco. Per Adorno, infatti, come d'altronde si è già osservato, l'arte deve avere uno scopo pedagogico, deve educare lo spettatore a pensare, deve educarlo ad assumere una coscienza critica, a riflettere in modo critico e distaccato anche su ciò che appare ovvio. Il teorico francofortese, pertanto, si associa anzitutto a Brecht nella critica della teoria aristotelica della catarsi: "La purificazione degli affetti nella poetica aristotelica [...] non si dichiara [...] francamente per gli interessi del dominio, tuttavia li tutela in quanto l'ideale estetico della sublimazione assegna all'arte il compito di instaurare l'apparenza estetica come soddisfacimento corporeo degli istinti e dei bisogni del pubblico preso in considerazione"⁶⁴.

Alla teoria della catarsi Adorno contrappone in modo esplicito la nozione brechtiana di "straniamento", del quale il seguente brano costituisce sostanzialmente una definizione: "Anche Brecht [...], almeno stando ai suoi scritti teoretici, volle anzitutto educare a un atteggiamento distanziato, pensante, sperimentante, antagonista dell'atteggiamento illusionistico di immedesimazione e identificazione"⁶⁵.

Tale effetto, però, a parere di Adorno, possono produrlo non tanto le opere d'arte impegnate, come vorrebbe il drammaturgo di Augusta, bensì proprio le opere che si

⁶³ Su questi aspetti del teatro brechtiano conserva ancora una notevole rilevanza il commento ormai classico che ne fece Benjamin (cfr. W. Benjamin, "Che cos'è il teatro epico?", in: ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 125-135).

⁶⁴ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 397.

⁶⁵ ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 95.

presentano distaccate dalla società e da ogni funzione sociale: “Il suo programma di straniamento intendeva spingere lo spettatore a pensare. Il postulato brechtiano dell’atteggiamento pensante converge in maniera stupefacente con quello di un atteggiamento obiettivamente cosciente che significative opere d’arte autonome si aspettano, come quello adeguato, dall’osservatore, dall’ascoltatore, dal lettore”⁶⁶.

Nella visione adorniana, educano realmente a pensare solo le opere che provocano uno shock nel loro fruitore, dunque quelle che esprimono le contraddizioni sociali fin nella loro immanenza formale. Il dramma didattico, invece, può avere solo un effetto molto superficiale sulle menti degli spettatori. I contenuti che insegna un dramma di questo tipo, infatti, finiscono per tradursi in una mera semplificazione – a fini didattici, appunto - di teorie marxiste, la quali perdono così il loro peso teoretico, scadendo a un insieme di tesi moralistiche, che si innalzano ben poco rispetto al livello del senso comune: il dramma didascalico insegna ciò che tutti sanno: “Brecht di certo non insegnò niente che non fosse conosciuto indipendentemente dai suoi drammi e con maggiore stringatezza teorica oppure che non fosse familiare agli spettatori calibrati su di lui: che i ricchi stanno meglio dei poveri, che nel mondo c’è ingiustizia, che in una situazione di eguaglianza formale seguita a esserci oppressione, che la bontà privata viene capovolta nel contesto della malvagità obiettiva”⁶⁷.

In questo senso, in ben due occasioni, Adorno asserisce che è una caratteristica del dramma didascalico quella indicata dall’espressione americana *preaching to the saved* (predicare a coloro che sono già salvati)⁶⁸. In entrambi i casi, inoltre, il filosofo francofortese aggiunge che Brecht era troppo scaltro per farsi troppe illusioni sulla reale

⁶⁶ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 404.

⁶⁷ Ivi, pag. 411.

⁶⁸ Cfr. ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 98 e ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 404.

capacità dei suoi drammi di influire sulla coscienza dei suoi spettatori e dunque sulla società⁶⁹.

Per Adorno, dunque, le idee politiche portate avanti dai drammi di Brecht si contraddistinguono troppo spesso per superficialità, effetto della semplificazione della dialettica materialistica che il loro autore intende realizzare, a fini didattici, per mezzo delle sue opere teatrali. Adorno si contrappone in maniera radicale a questa visione, sostenendo che “il dialettico [...], contro il consiglio di Brecht, deve difendersi più che mai dalla semplificazione”⁷⁰, poiché, come egli scrive in *Dialettica negativa*, “la rozza semplificazione [...] non riesce nemmeno a conservare l’elemento di vero nei grandi teoremi dopo aver eliminato il superfluo. Marx ed Engels si sono opposti all’annacquamento della teoria dinamica delle classi e della sua espressione economica radicale tramite la contrapposizione più semplice di ricco e povero. Il compendio dell’essenziale falsa l’essenziale”⁷¹.

La superficialità in cui scade la teoria dialettica – quale pretende di essere anche il marxismo brechtiano – allorché viene semplificata nei drammi didattici si evidenzia in modo esemplare nella tendenza ad essi connaturata a personalizzare le cause dei fenomeni sociali descritti (e sui quali essi vorrebbero fornire un insegnamento).

L’esposizione didascalica delle tesi che l’autore vuol fare apprendere allo spettatore può essere attuata dal dramma solo attraverso le situazioni vissute dai personaggi, il che, inevitabilmente – per quanto involontariamente -, induce lo spettatore a pensare che i veri protagonisti dei fenomeni sociali sui quali il dramma vuol far riflettere siano anzitutto gli uomini, i soggetti: scompaiono del tutto, o quasi, i fattori oggettivi, sistemici, che invece nella società odierna, secondo l’analisi dialettico-materialistica, sono le cause che determinano in modo pressoché assoluto il pensiero e il

⁶⁹ Cfr. ID., *Note per la letteratura*, cit., pag. 99 e ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 404.

⁷⁰ ID., *Scritti sociologici*, cit., pag. 317.

⁷¹ ID., *Dialettica negativa*, cit., pp. 29-30.

comportamento degli individui, ridotti in tale contesto ad appendice dell'apparato. Adorno evidenzia questo difetto, per esempio, nelle opere teatrali di Sartre: “in maniera del tutto simile all’ideologia usuale, che Sartre ha in odio, confonde fatti e misfatti dei ducetti col decorso obiettivo della storia. Si seguita a tessere il telo della personalizzazione sostenendo che a decidere sono gli uomini che prendono decisioni, non il meccanismo anonimo, e che alle supreme vette sociali del comando c’è ancora vita”⁷².

Questo difetto riscontrato da Adorno nel teatro impegnato, tuttavia, egli non lo attribuisce a un’incapacità artistica di drammaturghi come Brecht o Sartre, bensì ad un limite della loro visione teorica: l’effetto della personalizzazione di eventi socio-politici è una conseguenza connessa intrinsecamente all’idea stessa di letteratura a tesi, giacché la letteratura può esporre, appunto, una tesi teorica solo attraverso la situazione descritta nel contenuto dell’opera, cioè ponendo in primo piano le azioni compiute dai suoi protagonisti, dunque dagli uomini, mentre nella realtà attuale questi ultimi sono solo anelli dell’ingranaggio sociale. Il luogo in cui questa tema è trattato da Adorno nel modo più preciso è forse uno degli aforismi di *Minima moralia*, “Tragedia di stato”, dal quale traiamo alcuni passi significativi: “Una prova della lenta morte dell’arte è la crescente impossibilità della rappresentazione di eventi storici. Che non esista un dramma adeguato sul fascismo, non dipende dalla mancanza di talento [...]. Poiché è proprio l’astrattezza essenziale di tutto ciò che accade in realtà, che si rifiuta assolutamente all’immagine estetica [...]. Presentare processi della grande industria come conflitti tra erbivendoli truffaldini, è un procedimento adatto a provocare uno *choc* di breve durata, ma non al dramma dialettico [...] E l’indifferenza per i fenomeni, che andrebbero svolti dall’essenza, deforma l’essenza medesima, in quanto interpreta la presa del potere da parte dei più forti in termini – in fondo – molto innocui, come una

⁷² ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 95.

macchinazione di *rackets* al di fuori della società, anziché come la realizzazione e il compimento della società in sé [...] L'illibertà assoluta è suscettibile di conoscenza, ma non di rappresentazione”⁷³.

L'inevitabile semplificazione cui le tesi marxiste vanno incontro allorché se ne vuole fornire un'esposizione teatrale toglie loro il sale dialettico, dunque la loro sostanza, ciò che le distingue dal punto di vista scientifico da qualsiasi altra teoria socialista o materialista. La semplificazione attuata dai drammi di Brecht al fine di educare a pensare produce l'effetto opposto a quello propostosi: essa educa a cercare soluzioni semplici ai problemi sociali, a non affaticarsi troppo nel pensare, in modo analogo a come vuole l'industria culturale, che infatti è riuscita a integrare a sé in modo abbastanza agevole i drammi impegnati di Sartre: “L'aggruppamento di forte intrigo con altrettanto forte e distillabile idea arrecò a Sartre il suo grande successo e, di certo contro l'integrità della sua volontà, lo rese accettabile all'industria culturale”⁷⁴. Ciò che ha salvato il teatro brechtiano da un esito del genere di certo non è stata la morale che esso insegna, bensì, come si è già detto sopra, il tradursi dell'impegno in innovazioni formali che lo avvicinano, paradossalmente, all'arte d'avanguardia⁷⁵.

In quale misura la personalizzazione di fenomeni socio-politici conduca in modo inevitabile a minimizzarli è evidenziato, per Adorno, dalla satira. Questa pone in primo piano le figure di uomini politici, che appaiono perciò come le cause primarie dei mali sociali su cui si ironizza: ciò induce inevitabilmente a credere che, messi da parte questi

⁷³ ID., *Minima moralia*, cit., pp. 168-170.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Cfr. ID., *Teoria estetica*, cit., pp. 411-412. Sul rapporto fra Brecht e l'avanguardia cfr. P. Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Laterza, Roma-Bari 1983, in part. il capitolo intitolato per l'appunto “Brecht e l'avanguardia” (cfr. *ivi*, pp. 7-36) e l'appendice I, “Brecht e l'espressionismo” (cfr. *ivi*, pp. 115-130). Chiarini, sostenitore di Brecht e della teoria dell'arte impegnata, considera secondarie le analogie linguistico-formali fra il teatro brechtiano e quello d'avanguardia, delle quali peraltro non nega l'esistenza, rispetto all'ideologia che dà impulso alla creazione dell'opera. Al contrario Piero Raffa, interlocutore di Chiarini in un dibattito di cui è riportato uno stralcio nella citata Appendice I, ritiene quelle similitudini altamente rilevanti da un punto di vista propriamente estetico.

individui, anche i mali da essi procurati sarebbero superati. La satira occulta dunque gli aspetti strutturali, macroeconomici, che hanno dato luogo al fenomeno: “Se [...] si scherniscono i miserevoli sfruttatori dei venditori di verdura quando invece si tratta di posizione chiave nell’economia, l’attacco va a vuoto [...] Per amore dell’impegno politico la realtà politica viene presa troppo alla leggera e ciò sminuisce anche l’effetto politico”⁷⁶.

Il fascismo viene ridotto a effetto della follia personale di Hitler, Mussolini e dei loro capibanda. Per di più, nel mirare a ridicolizzare, appunto, uomini come Hitler e Mussolini, la satira vuol far ridere, edulcorando così ulteriormente l’orrore: “Alcuni anni fa c’è stato un dibattito sulla liceità di rappresentare il fascismo in maniera comica o parodistica senza oltraggiare le vittime. E’ indisconoscibile il ridicolo, il guittesco, il subalterno, l’affinità elettiva di Hitler e dei suoi col giornalismo da grancassa e coi soffioni di polizia. Ma non c’è niente da ridere. La sanguinosa realtà non era di uno spirito o di un non spirito di cui lo spirito possa farsi beffe [...] Le forze storiche che hanno prodotto l’orrore derivano dalla struttura della società in sé. Non sono forze superficiali e sono troppo potenti, così che non compete a nessuno di trattarle come se [...] i duci fossero effettivamente i clowns le cui scempiaggini divennero solo in un secondo tempo simili ai loro discorsi da assassini”⁷⁷.

In realtà, però, nella visione di Adorno non si può dare alcun tipo di rappresentazione dell’orrore: non c’è contenuto drammatico, non c’è trama teatrale o cinematografica che possa descriverlo. Qualsiasi rappresentazione artistica dell’orrore non può che avere l’effetto di umanizzarlo, di lasciare intendere che anche nella situazione più tragica, più terribile che si possa pensare, può ritrovarsi in qualche modo una pur residua traccia di umanità, di senso. Un’accusa del genere il teorico francofortese non la rivolge solo nei

⁷⁶ ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 98.

⁷⁷ Ivi, pag. 278.

confronti dell'arte impegnata, da Brecht e Sartre agli autori di satira, ma anche ad un artista da lui ammirato come Schönberg, allorché questi tenta di rappresentare l'orrore non attraverso lo sfacelo formale, bensì in modo diretto, indicandolo per nome. Riguardo ad una delle maggiori opere del compositore viennese, *Il sopravvissuto di Varsavia*, Adorno asserisce che “attraverso il principio estetico di stilizzazione e addirittura poi tramite la preghiera del coro, l'inimmaginabile destino appare come se avesse avuto un qualche senso; viene trasfigurato, un po' del suo orrore viene eliminato; e già solo per questo non si rende giustizia alle vittime mentre davanti alla giustizia non reggerebbe alcuna arte che eviti le vittime. Anche il suono della disperazione paga il suo tributo alla sciagurata affermazione”⁷⁸.

CAP. II. Paragrafo 2. Critica della teoria dell'*art pour l'art* e del realismo di Lukács

Quanto si è detto riguardo alle obiezioni che Adorno muove nei confronti della teoria dell'impegno merita a questo punto una puntualizzazione: a tale teoria – si è visto – egli rimprovera il fatto che essa, assumendo a parametro di giudizio su un'opera d'arte le intenzioni perseguite dal suo autore, in realtà non penetra nell'immanenza dell'opera, la quale dal filosofo francofortese è considerata un microcosmo, che nella propria struttura formale riproduce la struttura del macrocosmo sociale (ed è per questo paragonata alla monade di Leibniz).

Ora, quest'ultima tesi non si concilia neppure con la teoria che storicamente si contrappone a quella dell'arte impegnata, vale a dire la teoria dell'“art pour l'art”: certo, per Adorno, come d'altronde si è osservato in precedenza, in quanto l'arte si costituisce quale sfera autonoma, priva di ogni utilità sociale, slegata da ogni connessione con la

⁷⁸ Ivi, pag. 103.

società, si sottrae in tal modo al principio del “per-altro”, al principio di scambio, cui tutto soggiace nella società capitalistica, facendo così baluginare l’idea di una vita sociale totalmente diversa; al tempo stesso, però, Adorno scorge nel porsi dell’arte come sfera autonoma un risvolto ideologico, poiché occulta il lavoro sociale di cui ogni opera d’arte è frutto, le intime connessioni con la società riscontrabili nella stessa struttura dell’opera: lo stesso porsi dell’opera come autonoma, proprio nella misura in cui costituisce una critica della società, risulta – proprio per questo - intimamente sociale. Adorno critica dunque l’idea dell’arte “dell’*art pour l’art* perché assolutizzandosi nega anche quell’inevitabile riferimento alla realtà che è contenuto nell’autonomizzarsi dell’arte di contro alla realtà come suo a priori polemico”⁷⁹.

Già Plekhanov, in uno dei primi scritti marxisti in cui il tema dell’arte è trattato in modo organico, sostiene la genesi sociale dell’asocialità dell’idea dell’*art pour l’art*: “*La tendenza all’arte per l’arte appare là dove esiste un disaccordo fra gli artisti e l’ambiente sociale che li circonda*”⁸⁰.

Il filosofo russo osserva, per esempio, riguardo allo scrittore suo connazionale Puskin, che è il disprezzo provato per le ingiustizie che contraddistinguono la società del proprio tempo, collegato all’impossibilità di scorgere all’orizzonte la prospettiva dell’avvento di una società migliore, a spingere il grande poeta, in gioventù socialmente impegnato, a rifugiarsi nella maturità nell’idea di un regno dell’arte fine a se stesso⁸¹.

Ebbene, sull’argomento si può riscontrare nell’estetica di Adorno una radicalizzazione delle tesi storico-materialistiche avanzate da Plekhanov: per il teorico della Scuola di Francoforte, l’opera d’arte è un prodotto del lavoro sociale. Riprendendo in questo caso un’espressione di Durkheim, già adoperata a proposito dell’arte (non a caso) proprio da Sartre, uno dei teorici dell’arte impegnata, Adorno la definisce un “fait social”:

⁷⁹ T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 90.

⁸⁰ G. Plekhanov, *L’arte e la vita sociale*, in: ID., *Opere scelte*, Edizioni Progress, Mosca 1985, pag. 435.

⁸¹ Cfr. *ivi*, in part. pp. 432-433.

“Quando egli [Sartre], usando il linguaggio di Durkheim, definisce *fait social* l’opera letteraria, cita senza volerlo il pensiero dell’obiettività di questa, impenetrabile dalla semplice intenzione soggettiva dell’autore e intimamente collettiva”⁸².

E’ vero che in questo brano Adorno adopera l’espressione durkheimiana, ripresa da Sartre, proprio contro la teoria dell’impegno, sostenuta da quest’ultimo; è però altrettanto chiaro che la definizione dell’opera d’arte come “*fait social*” – usata poi ripetutamente da Adorno nel suo ultimo lavoro⁸³ – risulta inconciliabile anche con l’idea dell’*art pour l’art*. A parere di Giacomo Rinaldi, anzi, l’affermazione della genesi sociale dell’arte accomuna in modo sostanziale l’estetica adorniana a tutte le teorie estetiche dialettico-materialistiche, con le quali pure egli polemizza aspramente: la suddetta analogia sarebbe cioè molto più decisiva delle differenze che pur intercorrono fra di esse (e che in questa sede si stanno analizzando)⁸⁴.

La pretesa dei teorici dell’*art pour l’art* di un’assoluta autonomia dell’arte tende ad occultarne l’origine soggettiva, umana: essa costituisce una nuova espressione di quel feticismo che Adorno avversa nell’arte tradizionale.

L’arte d’avanguardia svela il segreto dell’arte, non nasconde più il processo produttivo che dà vita alle opere: le opere d’arte d’avanguardia si presentano, come in Joyce, quali “*work in progress*”, lavori in corso: “in macroscopico contrasto con l’arte tradizionale, quella nuova mostra da sé all’esterno il momento, in altri tempi nascosto, del fare, del produrre [...]. Virtualmente oggi ogni opera è ciò che Joyce disse della *Finnegan’s Wake* prima di averla pubblicata intera: ‘work in progress’. Ma ciò che per sua stessa costituzione è possibile solo come nascente e divenente, non può allo stesso tempo porsi come chiuso, come ‘compiuto’, senza mentire”⁸⁵.

⁸² ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 94.

⁸³ Cfr. ID., *Teoria estetica*, cit., per es. pag. 376.

⁸⁴ Cfr. G. Rinaldi, *Dialettica, arte e società*, cit., in part. pag. 61.

⁸⁵ T. W. Adorno, op. cit., pp. 45-46.

Per riassumere, nella visione adorniana l'opera d'arte ha intrinsecamente un carattere doppio: essa è a un tempo autonoma e "fait social"⁸⁶. I rispettivi momenti di verità della teoria dell'impegno e di quella dell'*art pour l'art* consistono, dialetticamente, nella messa in luce delle unilateralità dell'altra, nella negazione determinata degli aspetti ideologici dell'altra.

Anche su questo tema, comunque, Adorno fa molta attenzione a non presentare le sue tesi come valide in modo assoluto, in ogni tempo e in ogni luogo. Esse scaturiscono dall'analisi "immanente" di un contesto sociale determinato, perciò sono da lui ritenute valide solo relativamente a questo preciso e delimitato contesto socio-culturale. In Germania, una nazione in cui dai tempi di Lutero, fino all'idealismo post-kantiano e a Bismarck, ha sempre prevalso una cultura ascetica che disprezza come peccaminosa la felicità, come indegno dell'uomo il piacere sensibile, l'idea di un'arte coltivata per se stessa, e come tale volta alla ricerca del godimento sensoriale, è "negazione determinata" del cattivo spiritualismo sussistente, ed ha quindi avuto storicamente una funzione socialmente progressiva: "A una tradizione che affonda profondamente nell'idealismo tedesco [...] la non finalizzazione dell'arte, che tuttavia per la prima volta da un tedesco venne innalzata con purezza e incorruttibilità a momento del giudizio di gusto⁸⁷, era sospetta [...]. Essa ricorda quel godimento sensoriale cui partecipa ancora, sublimata e in negativo, la dissonanza estrema [...]. L'inimicizia per la felicità, la mania dell'asceti, quella specie di *ethos* che ha sempre in bocca nomi come Lutero e Bismarck, non vogliono l'autonomia estetica"⁸⁸.

⁸⁶ Cfr. *ivi*, in part. pp. 375-380.

⁸⁷ E' palese il riferimento alla definizione del "bello" come oggetto di un piacere privo d'interesse e come finalità senza scopo formulata da Kant nella *Critica del giudizio* (I. Kant, *Critica del Giudizio*, trad. it. A. Gargiulo, Laterza, Bari 1997, in part. pagg. 87 e 139).

⁸⁸ *ID.*, *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 107. Argomentazioni, queste, che tra l'altro mostrano ancora una volta come la critica di Adorno nei confronti del piacere estetico sia a sua volta fondata storicamente, e non costituisca un'affermazione assoluta.

Al di là del Reno, invece, ove la teoria dell'*art pour l'art* fin dai tempi del "Parnasse" si è connotata come un decorativismo volto a occultare la "bruttezza" della vita, le brutture della società, assume notevole valore storico – anche in questo caso quale "negazione determinata" del vigente – la battaglia di Sartre a sostegno di una letteratura "engagée", pur con tutte le obiezioni che Adorno muove – come qui si è visto - nei confronti della teoria dell'impegno: "Nella storia della coscienza francese e di quella tedesca la questione dell'impegno si presenta diversa. Nell'estetica francese domina, apertamente o di nascosto, il principio dell'*art pour l'art*, che lì è in combutta con correnti accademiche e reazionarie. Ciò spiega la rivolta contro di esso. Perfino opere di un avanguardismo estremo hanno in Francia un tocco di piacevolezza decorativa. Fu per questo che il richiamo all'esistenza e all'impegno suonò lì rivoluzionario"⁸⁹.

Il discorso che si è fatto fin qui ci permette ora di comprendere in quali termini l'estetica di Adorno si ponga nei confronti di quella che ne costituisce in ogni caso, nonostante tutti i possibili distinguo, il principale modello teorico di riferimento, vale a dire l'estetica di Hegel. A tal proposito si può dire, anzitutto, che è senza dubbio da questa che Adorno riprende il principio cardine della sua estetica: la tesi del "primato dell'oggetto". E' con Hegel, infatti, che l'estetica assume come principale oggetto di studio l'arte e le opere d'arte, concepite come creazioni intimamente collegate al proprio tempo storico, manifestazioni sensibili dello Spirito Assoluto. Significativamente, Adorno riprende l'immagine hegeliana del "puro stare a vedere"⁹⁰

⁸⁹ Ivi, pp. 106-107. Per avvalorare le sue argomentazioni, Adorno cita in nota a questo passo le seguenti affermazioni di Sartre: "Si sa benissimo che l'arte pura e l'arte vuota sono una cosa sola, e che il purismo estetico fu solo una brillante manovra difensiva dei borghesi del secolo scorso, i quali preferivano farsi denunciare come filistei piuttosto che come sfruttatori" (J. P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, cit. ivi, pag. 107).

⁹⁰ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., vol. I, pag. 75.

per dare un'idea della sua nozione di analisi immanente delle monadi-opere d'arte⁹¹. Da questo punto di vista, com'è rilevato dallo stesso Adorno, l'estetica hegeliana si contrappone in modo radicale al modello teorico costituito dalla terza critica kantiana, la quale invece già nel titolo si presenta come “critica della facoltà di giudizio”: essa si propone, cioè, di analizzare l'aspetto soggettivo dell'esperienza estetica (il giudizio di gusto, il giudizio teleologico). Dice Adorno sulla questione: “L'estetica di Hegel ha criticato, ormai da circa un secolo e mezzo, a motivo della sua accidentalità, il procedere della teoria dell'arte dall'effetto di quest'ultima sull'osservatore, procedere che ancora Kant presupponeva senza farne un problema, e ha preteso, nello spirito della filosofia dialettica, che invece il pensiero penetri nella disciplina dell'*obiectum* stesso”⁹².

Tra l'altro, proprio la radicalità con cui Adorno riprende il principio hegeliano dell'“analisi strutturale” delle opere induce Peter Szondi – che non manca di rilevare a sua volta la differenza di questa concezione dall'estetica dell'effetto di Kant⁹³ – a dire che il filosofo francofortese “oggi è certamente il più importante teorico dell'arte della scuola hegeliana”⁹⁴.

Se tutto ciò è vero, è però altrettanto vero che da un altro punto di vista la concezione adorniana si oppone drasticamente a quella di Hegel. Quest'ultimo considera l'arte, si diceva, come manifestazione sensibile dello Spirito Assoluto, vale a dire come la forma sensibile, inferiore, dello Spirito Assoluto: “L'arte, per poter esprimere il pensiero, ha in comune con la religione e la filosofia la suprema determinazione, è, come queste due,

⁹¹ Cfr. per es. T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 31-32. Secondo Rüdiger Bubner, in verità la visione del “puro stare a guardare” è concepita da Hegel solo in riferimento alla fenomenologia dello spirito, per cui sarebbe improprio adoperarla, come fa Adorno, quale metafora atta a spiegare il metodo filosofico hegeliano in tutti i suoi aspetti (cfr. R. Bubner, *Esperienza estetica*, cit., pag. 107).

⁹² ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 112.

⁹³ Cfr. P. Szondi, *La poetica di Hegel e Schelling*, trad. it. A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1986, in part. pp. 18-19.

⁹⁴ Ivi, pag. 96.

un modo di esprimere e di portare alla coscienza il divino, le supreme richieste dello spirito [...]; essa ha però il modo a lei peculiare nel fatto che presenta anche le cose più alte in maniera sensibile”⁹⁵.

Per il pensatore idealista è solo nella filosofia, nel concetto, che il *Geist* giunge a piena consapevolezza di sé: “Certamente, il vero deve essere concepito essenzialmente in forma più elevata che nella figura concreta del sensibile, il quale non è né l’unico né il supremo concreto. Il modo più elevato del concreto è il pensiero”⁹⁶.

Ebbene, da questa visione deriva logicamente anche la classificazione delle varie forme d’arte proposta nell’estetica hegeliana: un genere artistico è tanto più elevato, per Hegel, quanto maggiormente si approssima alla filosofia, al concetto. Il pensiero giunge dunque alla sua massima espressione artistica solo nella narrazione discorsiva di eventi, della quale è capace solo l’opera d’arte linguistica, la poesia, la quale “è l’arte universale [...], quella che si è elevata alla più alta spiritualizzazione. Perché in essa lo spirito è libero in se stesso, si è sciolto dal vero materiale sensibile e lo ha abbassato a segno di sé [...]. In questo grado supremo tuttavia l’arte procede oltre se stessa e diventa prosa, pensiero”⁹⁷.

Proprio argomentazioni del genere portano Adorno a considerare l’estetica hegeliana un modello paradigmatico di estetica contenutistica, da lui avversata e accusata di rozzezza antiartistica: “L’estetica contenutistica di Hegel, quale estetica degli argomenti, con quel suo riferirsi rozzezza agli oggetti sottoscrive dialetticamente nel medesimo spirito di molte delle intenzioni del filosofo, l’oggettualizzazione dell’arte [...]. Nell’idealismo tedesco il volgersi verso l’oggetto si è sempre accompagnato a rozzezza”⁹⁸.

Il confronto qui proposto fra le rispettive concezioni estetiche di Hegel e Adorno ci induce ora a porre la nostra attenzione sulla pluriennale polemica che il filosofo

⁹⁵ G. W. F. Hegel, *Lezioni di estetica*, trad. it. P. D’Angelo, Laterza, Bari 2000, pag. 7.

⁹⁶ Ivi, pag. 34.

⁹⁷ Ivi, pag. 44.

⁹⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 252.

francofortese intrattenne con la teoria estetica più “hegeliana” concepita nell’ambito teorico dialettico-materialista, quella di György Lukács. L’estetica del Lukács maturo, infatti, è ricollegabile a Hegel in entrambi i sensi sopra descritti: in primo luogo essa – come l’estetica di Adorno – fa propria quella che, col linguaggio di quest’ultimo, abbiamo definito la tesi del “primato dell’oggetto”; in secondo luogo, poi, – in questo caso contrapponendosi ad Adorno – è anch’essa un’estetica contenutistica.

Cerchiamo di spiegare meglio queste affermazioni.

Per quanto concerne il primo aspetto, Lukács, in modo analogo ad Adorno, afferma che l’estetica deve studiare l’oggetto opera d’arte, non giudicandola favorevolmente o meno in base alle intenzioni perseguite esplicitamente dall’autore. Il filosofo ungherese rileva che è spesso accaduto nella storia della letteratura che scrittori politicamente conservatori abbiano realizzato delle opere dall’altissimo valore artistico e conoscitivo; così come, viceversa, sovente la tendenziosità politica di un artista, la subordinazione della produzione artistica allo scopo di educare i fruitori ad una visione socio-politica progressista, ha fortemente indebolito il prodotto artistico, che così non ha assolto lo scopo richiestogli dall’autore: “un’estetica fondata sulla dialettica materialistica non può accettare una tendenziosità imposta dall’esterno alle opere letterarie. Il confronto si manifesta, quindi, fra la partiticità che nasce dall’atteggiamento artistico e dall’essenza dell’opera e quella tendenza che non ha un collegamento organico con i problemi della vera raffigurazione e, anzi, falsifica la verità interna dei personaggi e delle vicende rappresentati”⁹⁹

Fin qui, dunque, si può constatare fra le rispettive teorie estetiche di Lukács e Adorno una sostanziale identità di vedute, dalla quale, come ha osservato Nicolae Tertulian,

⁹⁹ G. Lukács, “Prefazione” a: ID., *Arte e società* (antologia di scritti), Editori Riuniti, Roma 1972, vol. I, pag. 14.

consegue la loro comune condanna della teoria dell'impegno di Brecht¹⁰⁰: sulla questione Lukács e Adorno ripropongono – in modo dichiarato il primo, più implicitamente il secondo – delle tesi sull'arte espresse da Engels. Già quest'ultimo, infatti, come del resto viene spesso ricordato da Lukács, si era opposto all'idea di una letteratura a tesi.

Più precisamente, Engels (e con lui il filosofo ungherese) sostiene che la tesi deve emergere dalla sostanza dell'opera: “Non sono affatto un avversario della poesia a tesi in quanto tale [...]. Ma io penso che la tesi debba scaturire dalla situazione e dall'azione stessa, senza che vi si insista sopra in modo esplicito”, dice l'amico di Marx in un passo citato da Lukács, che così lo commenta: “Qui Engels spiega assai chiaramente come la tesi sia conciliabile con l'arte e l'aiuti a produrre le più grandi creazioni solo allorché sorge organicamente dall'essenza artistica dell'opera”¹⁰¹.

Giova forse ricordare, a tal proposito, che Martin Jay, nel far propria l'opinione di Georg Steiner secondo cui l'estetica marxista di dividerebbe in due grandi tronconi, quello, appunto, rifacentesi alle summenzionate teorie di Engels, e quello, facente capo a Lenin, che sostiene invece l'arte di tendenza¹⁰², giudica Lukács un “caso complesso”¹⁰³, non collocabile in nessuno dei due tronconi, giacché, al di là delle sue dichiarazioni a favore delle tesi engelsiane, egli non si sarebbe mai levato “la camicia di forza leninista”¹⁰⁴, non avrebbe mai sconfessato l'arte di tendenza. Ora, certamente Lukács sostiene che ogni opera d'arte esprime immancabilmente una tendenza¹⁰⁵, ma egli asserisce altresì che tale tendenza risulta affatto indifferente riguardo al valore

¹⁰⁰ Cfr. N. Tertulian, “Lukács/Adorno – La riconciliazione impossibile”, in: AA. VV., *György Lukács nel centenario della nascita 1885-1985*, Quattroventi, Urbino 1986, pag. 60.

¹⁰¹ G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. C. Cases, Einaudi, Torino 1964, pag. 52. Il passo di Engels – ivi citato a pp. 51-52 -, è ripreso da *Marx und Engels über Kunst und Literatur*, Verlag Bruno Henschel, Berlin.

¹⁰² Cfr. M. Jay, *L'immaginazione dialettica*, cit., pp. 273-274.

¹⁰³ Ivi, pag. 274.

¹⁰⁴ *Ibidem*. Sulla distanza da Brecht che accomuna Lukács e Adorno, cfr. ivi, pp. 99-104.

¹⁰⁵ Cfr. G. Lukács, *Prolegomeni a un'estetica marxista*, trad. it. F. Codino e M. Montanari, Editori Riuniti, Roma 1971, pp. 184-193.

artistico dell'opera stessa, sempre che non scaturisca dalla sua sostanza più profonda: fra le due affermazioni non c'è contraddizione. Si aggiunga, poi, per inciso, che il filosofo ungherese nega che vi siano dei contrasti fra le concezioni sull'arte di Engels e quelle di Lenin, giacché a suo parere quando quest'ultimo si esprime a favore della tendenziosità, si riferirebbe solo alla stampa di partito, e non all'arte¹⁰⁶.

Proprio sulla base di questi elementi, Peter Bürger sostiene che, malgrado le notevoli e radicali divergenze esistenti fra le rispettive concezioni estetiche di Lukács e Adorno – che Bürger non manca di rilevare e delle quali qui di seguito di cercherà di dar conto –, fra di esse esiste una notevole affinità, la quale, oltre che nel comune metodo da essi seguito, la “critica dialettica”, consisterebbe principalmente nella difesa da parte di entrambi dell'autonomia dell'arte, che essi contrappongono tanto alla teoria dell'impegno (una concordanza – come qui già accennato poc'anzi – rilevata anche da Tertulian), quanto contro il tentativo dei movimenti d'avanguardia di trasformare l'arte in vita reale, e di distruggere così l'arte come istituzione, e ciò nonostante l'indubbia ammirazione sempre manifestata da Adorno per le creazioni avanguardistiche, che sarà evidenziata anche nell'ambito di questo paragrafo: “essi fanno dell'autonomia del campo estetico [...] il centro delle proprie analisi”¹⁰⁷. “Sollevando di nuovo una tale pretesa, Lukács e Adorno restano ancora legati a un periodo di sviluppo dell'arte precedente alle avanguardie, che invece ha conosciuto un mutamento di stile storicamente determinato”¹⁰⁸, e ciò malgrado il fatto che, come si diceva poc'anzi, “indubbiamente Adorno ha messo in luce il significato dell'avanguardia per l'estetica contemporanea”¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Cfr. su quest'ultimo punto G. Lukács, “Prefazione” a: ID., *Arte e società*, cit., vol. I, pp. 14-15.

¹⁰⁷ P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit., pag. 15.

¹⁰⁸ Ivi, pag. 98.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Detto questo, il punto su cui invece l'estetica di Lukács si differenzia radicalmente da quella di Adorno è il fatto che la prima, ricollegandosi anche in questo caso a Hegel, attribuisce primaria importanza al contenuto delle opere d'arte.

In altri termini, sebbene contesti l'idea di una letteratura a tesi, anche il filosofo ungherese, come i teorici dell'impegno, è convinto che il valore conoscitivo e pedagogico dell'arte sia da ricercarsi nell'argomento trattato dalle opere, dai fatti narrati: più precisamente, per Lukács l'arte può contribuire alla conoscenza della verità sociale, e dunque alla formazione e al rafforzamento della coscienza di classe, solo fornendo una rappresentazione oggettiva dei fatti: l'arte deve essere realistica. Con ciò, in sostanza Lukács estende alla sfera estetica la validità della categoria del "rispecchiamento", principio cardine della teoria della conoscenza del marxismo ortodosso, da lui fatta propria dopo la sconfessione delle tesi gnoseologiche enunciate in *Storia e coscienza di classe*: per il Lukács maturo solo il realismo riesce a penetrare nella struttura più profonda della realtà storico-sociale. Da questo punto di vista, anzi, egli tiene a distinguere in modo netto il realismo dal naturalismo. E' vero che anche i teorici di quest'ultima corrente letteraria sostengono che l'arte debba rappresentare in maniera oggettiva i fatti: tuttavia la letteratura naturalista, dice Lukács, non va al di là della descrizione della superficie dei fenomeni sociali; non a caso gli stessi naturalisti paragonano il compito dell'arte alla fotografia, la quale fornisce solo un'immagine immediata e superficiale del reale. Egli sostiene pertanto che "le tendenze naturalistiche e impressionistiche nella teoria dell'arte del XIX secolo" abbiano portato "confusione nella teoria dell'arte e nella prassi artistica. Infatti la concezione della realtà da riprodurre nell'arte come mera sezione più o meno casuale abbassa il carattere dialettico del rispecchiamento a livello di una semplice imitazione, di una copia fotografica. Secondo queste teorie la realtà deve essere afferrata semplicemente nella sua singolarità

momentanea e casuale, ogni generalizzazione artistica viene esclusa dalla rappresentazione”¹¹⁰.

L’arte realista, invece, come voleva già Engels, mira a far emergere il “tipico”, vale a dire ciò che contraddistingue in modo caratteristico la società, evidenziandone gli aspetti strutturali. Detto altrimenti, da Lukács l’arte è chiamata ad assumere la funzione che Marx, sulla scorta di Hegel, attribuisce alla conoscenza scientifica.

Nelle sue lezioni di filosofia della storia, Hegel asserisce infatti che il compito della scienza è quello di risalire dai fenomeni all’essenza: “La verità non giace alla superficie sensibile; e specialmente in tutto ciò che vuol essere scientifico la ragione non può dormire, e la riflessione occorre [...]. Nostro scopo dev’essere il riconoscimento di questa realtà sostanziale; e per raggiungerlo bisogna portar con sé la coscienza della ragione: non occhi fisici, non un intelletto finito, ma l’occhio del concetto, della ragione, che penetra la superficie ed energicamente si apre la via attraverso il molteplice e variopinto groviglio delle contingenze”¹¹¹.

Una tesi, questa, che Marx riprende in pieno, per esempio allorché asserisce, nel *Capitale*, che “è compito della scienza riportare il movimento fenomenico, come si presenta alla superficie, al reale movimento intrinseco”¹¹², e che “non si sarebbe più alcun bisogno di scienza se il fondamento delle cose e la loro forma fenomenica coincidessero direttamente”¹¹³.

Altrove il fondatore del materialismo storico, in maniera ancora più radicale, dice in proposito che “le verità scientifiche sono sempre paradossi quando vengono misurate

¹¹⁰ G. Lukács, *Prolegomeni a un’estetica marxista*, cit., pag. 188. I naturalisti ritengono invece che proprio la generalizzazione, in quanto prodotto di un’astrazione compiuta dal soggetto-artista, infici l’oggettività e il realismo della rappresentazione artistica.

¹¹¹ G. W. F. Hegel, *Filosofia della storia* (antologia a cura di C. Cesa), trad. it. G. Calogero e C. Fatta, La Nuova Italia, Firenze 1981, pag. 6.

¹¹² K. Marx, *Il capitale. Critica dell’economia politica*, pag. 1125.

¹¹³ Ivi, pag. 1466.

alla stregua dell'esperienza quotidiana, la quale afferra solo l'apparenza ingannevole delle cose"¹¹⁴.

Ebbene, l'hegelo-marxista Lukács esige appunto anche dall'arte la penetrazione al di là dell'apparenza fenomenica del reale: a parere di questo pensatore il ruolo (e la grandezza) del genio artistico si mostra nella capacità di far emergere nella sua opera l'essenza della situazione sociale, dunque il rapporto gerarchico che sussiste tra i fatti sociali. E' ovvio, d'altra parte, che le modalità artistiche di rispecchiamento del reale sono diverse da quelle proprie delle scienze: mentre queste ultime cercano di descrivere la realtà attraverso la formulazione di leggi generali, di universali, l'arte, invece, mira a far apparire l'universale nel singolare sensibile: il "particolare", il "tipico", è per l'appunto l'intreccio di singolare e universale, è un singolo che rappresenta l'universale, un fenomeno che esprime l'essenza: "qui [nell'arte] lo scopo da raggiungere non è di comprendere concettualmente le leggi universali, bensì di rappresentare per immagini sensibili un particolare che comprende organicamente in sé e supera in sé tanto la sua universalità quanto la sua singolarità"¹¹⁵.

Concetti del genere sono talmente radicati nel pensiero estetico di Lukács, da essere da lui applicati anche nella valutazione della lirica, il genere di poesia tradizionalmente considerato espressione artistica dell'interiorità soggettiva: "la lirica è un rispecchiamento della realtà oggettiva esistente indipendentemente dalla nostra coscienza, tanto quanto l'epica e la drammaturgia"¹¹⁶.

Ciò che per il filosofo ungherese distingue la lirica dagli altri generi letterari è esclusivamente il fatto che in essa la penetrazione dal fenomeno all'essenza attuata dall'artista appare nel suo momento processuale anche nel contesto del prodotto poetico, mentre nelle opere epiche e drammaturgiche tale processo appare come già realizzato:

¹¹⁴ ID., *Salario, prezzo e profitto*, trad. it. P. Togliatti, Editori Riuniti, Roma 1999, pag. 49.

¹¹⁵ G. Lukács, op. cit., pag. 89.

¹¹⁶ ID., "La caratteristica più generale del rispecchiamento lirico", in: ID., *Arte e società*, cit., vol. II, pag. 41.

“lo specifico della forma lirica [...] consiste nel fatto che in essa questo processo appare come processo anche sul piano artistico; la realtà rappresentata si svolge in certo modo davanti a noi in statu nascendi, mentre le forme dell’epica e della drammaturgia [...] nella realtà poeticamente rappresentata rappresentano semplicemente la dialettica oggettiva di fenomeno ed essenza”¹¹⁷.

Per tutte queste ragioni, la letteratura realista si contrappone tanto a quella naturalista quanto alla quella avanguardistica: anche la narrativa d’avanguardia, infatti, secondo Lukács, col rendere protagonista l’individuo comune e la sua quotidianità, non aiuta in alcun modo il lettore a discernere ciò che è superficiale da ciò che è tipico. Certamente lo stato di angoscia di fronte al mondo e alla vita che caratterizza i personaggi dei romanzi dei vari Kafka, Musil, Joyce e Beckett, può essere inteso come reazione ai mali strutturali della società capitalista; in opere del genere, però, l’oggetto principale della narrazione è costituito dallo stato della coscienza dell’individuo comune: culmine ne è il monologo interiore, da Proust e Joyce fino a Beckett: il mondo scompare; se non scompare, ne viene affermata sostanzialmente l’immodificabilità, cosicché la solitudine e l’angoscia sono elevate a status ontologico della condizione umana, il che avvicina l’avanguardia estetica all’esistenzialismo; se poi in qualche caso, come accade per esempio in Musil, la genesi sociale dei mali psicologici in cui incorre l’individuo viene prospettata in modo esplicito, la criticità dell’avanguardia non va però al di là di una negazione indeterminata: né viene indagata la natura della società criticata, né viene specificato il fine verso cui tende il rifiuto di tale società¹¹⁸, un rifiuto che trova perciò la sua più logica conseguenza nell’autodistruzione della follia. Proprio da ciò trae origine, poi, un ulteriore limite della letteratura avanguardistica, consistente nel fatto che essa, come la psicoanalisi freudiana, pone al centro dei propri interessi l’eccentrico,

¹¹⁷ Ivi, vol. II, pag. 44.

¹¹⁸ Cfr. ID., “Le basi ideologiche dell’avanguardia” - tratto da: ID., *Il significato attuale del realismo critico* – in: ID., *Arte e società*, cit., vol. II, pp. 130-133.

il patologico, appunto il folle, che diventa criterio e strumento privilegiato per conoscere il normale: “Freud crede di trovare, nella psicologia dell’anormale, dell’uomo malato, la chiave per la comprensione del normale [...]. Il posto di queste tendenze dominanti nella psicologia moderna si colloca nella giusta luce solo se contrapponiamo ad essa la tipologia del materialista Pavlov, che si rifà ad Ippocrate per comprendere le malattie psichiche come deviazioni dalla vita psichica normale, e questa secondo le sue leggi”¹¹⁹. Lukács sostiene infine che dalla tendenza a porre al centro della narrazione la deformazione psicologica di individui comuni consegue quasi naturalmente quella alla deformazione anche in campo stilistico: “Una volta creato un mondo poetico il cui ambito è delimitato dai falsi estremi della media borghese e dall’eccentricità patologica, si determina spontaneamente una predilezione stilistica per la deformazione”¹²⁰.

Tutti questi aspetti della concezione avanguardistica, riassumibili in un estremo pessimismo e irrazionalismo, nella negazione di ogni senso all’esistenza umana e al mondo, per il pensatore marxista svolgono la funzione ideologica di dare a intendere che sarebbe impossibile conoscere la realtà sociale e modificarla: siffatto irrazionalismo – contenutistico e formale -, culmine della decadenza ideologica della borghesia¹²¹, costituirebbe così il preludio all’avvento dell’esplicito irrazionalismo ideologico nazifascista.

Nello scritto del 1957 *Il significato attuale del realismo critico*, dal quale abbiamo tratto le ultime citazioni, Lukács assume quali modelli contrapposti di narrativa d’avanguardia – con cui egli polemizza - e narrativa realistica – alla quale vanno invece i suoi favori -

¹¹⁹ Ivi, vol. II, pp. 133-134.

¹²⁰ Ivi, vol. II, pag. 137. Cfr. anche ivi, pag. 155.

¹²¹ Alla decadenza ideologica della borghesia, che nella visione di Lukács avrebbe avuto inizio col naturalismo, il filosofo ungherese dedica un lungo capitolo di una delle sue più importanti opere di teoria della letteratura (cfr. G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., pp. 148-213). Adorno critica il concetto stesso di “decadenza” come conservatore, giacché oggettivamente collegato ad un’idea negativa della storia, secondo la quale la cultura passata sarebbe superiore a quella dell’epoca presente: esso sarebbe perciò incompatibile con la teoria marxista dello sviluppo storico (cfr. T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pag. 242).

rispettivamente Franz Kafka e Thomas Mann. Tuttavia, negli anni successivi Lukács avrebbe rivalutato l'opera del primo, come lo stesso filosofo precisa, facendo autocritica, in una lettera del 1968 al critico letterario brasiliano Nelson Coutinho. A quest'ultimo Lukács esprime il proprio rincrescimento per il modo insufficiente in cui era stata trattata la narrativa kafkiana nel libro del 1957, difetto a suo stesso parere derivante dall'eccessiva fretta di dare il lavoro alle stampe (tra l'altro, proprio perché *Il significato attuale del realismo critico* si presenta più che altro come uno scritto d'occasione, Paolo Pellegrino giudicherà "sleale" il fatto che Adorno lo abbia scelto come testo esemplare dell'estetica lukacsiana nel suo saggio "Conciliazione sforzata"¹²²). Nelle sue opere più tarde Lukács riconoscerà a Kafka la capacità di aver saputo descrivere – seppure in una forma molto particolare – le tendenze negative della propria epoca: il volgersi dello scrittore praghese verso l'interiorità trarrebbe origine da un consapevole rifiuto del mondo concreto che gli sta di fronte: "La superiorità di Franz Kafka sui contemporanei della sua stessa tendenza ha proprio qui le sue ragioni"¹²³. Adorno, tra l'altro, sarebbe venuto a conoscenza del mutamento di opinioni da parte filosofo ungherese riguardo all'opera kafkiana, com'è attestato da una sua affermazione contenuta in una lettera del 1967 a Frank Benseler¹²⁴, praticamente ripetuta in *Teoria estetica*¹²⁵.

Peter Bürger suggerisce che i rilievi mossi da Lukács nei confronti dell'arte d'avanguardia in nome del realismo è un altro aspetto per il quale l'estetica del filosofo ungherese può essere accostata a quella hegeliana. Infatti, argomenta Bürger, secondo la concezione della storia dell'arte delineata da Hegel, l'arte ha raggiunto la sua perfezione

¹²² Cfr. P. Pellegrino, *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, cit., pag. 105; sul testo adorniano in questione, cfr. T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 238-266.

¹²³ G. Lukács, "La peculiarità dell'estetico", da: ID., *Estetica*, in: ID., *Arte e società*, cit., pag. 237.

¹²⁴ cfr., sia sull'autocritica di Lukács, sia sulla constatazione che ne fa Adorno, N. Tertulian, op. cit., pp. 62-63, nonché ID., "L'estetica di Lukács, i suoi critici, i suoi avversari", in: AA. VV., *Lukács e il suo tempo*, Tullio Pironti Editore, Napoli 1984, pp. 265-266).

¹²⁵ Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 539.

nel passato, nell'arte classica dell'antica Grecia, nella quale si è realizzata la perfetta unificazione dell'elemento spirituale con quello sensibile: tale unità è invece andata perduta nella fase successiva della storia dell'arte, quella moderna, che Hegel chiama "romantica", e che è caratterizzata da una scissione fra spirito e sensibilità. Tale decadenza, peraltro, è ritenuta da Hegel, un portato necessario della storia del *Geist*, il cui principio in epoca moderna non è più espresso in forma suprema dalla rappresentazione sensibile artistica, bensì dalla religione e, successivamente, dalla filosofia (un'evoluzione storica che coincide con lo sviluppo logico-dialettico di cui si è detto all'inizio di questo paragrafo). Ebbene, dice Bürger, traslando il discorso hegeliano su un piano teorico materialistico, Lukács sostiene a sua volta che l'arte è pervenuta alla sua perfezione nel passato, nel realismo, mentre a partire dalla seconda metà del XIX secolo si assiste in sede estetica a una decadenza in senso irrazionalistico, che parte dal naturalismo e culmina nell'avanguardia, e che è espressione della più generale decadenza ideologica della borghesia, classe che, ormai giunta al potere, ha chiuso il suo periodo rivoluzionario ed è intenta a bloccare l'ulteriore sviluppo verso una società che superi le irrazionalità del sistema capitalistico: "Come Hegel, anche Lukács sviluppa la contrapposizione nell'ambito di una filosofia della storia. In Lukács quest'ultima non è più intesa, ovviamente, come automovimento dello spirito che dal mondo esterno si ritira in se stesso, distruggendo in tal modo la possibilità dell'armonia classica tra spirito e sensibilità, ma è intesa in senso materialistico come storia della società borghese. Con la fine del movimento di emancipazione della borghesia, segnata dalla rivoluzione di giugno del 1848, anche l'intellettuale borghese perde la capacità di ritrarre, nella totalità dell'opera d'arte realistica, la società borghese come società in trasformazione. Con l'immersione naturalistica nel dettaglio e con la conseguente perdita di una visione d'insieme si preannuncia la dissoluzione del realismo borghese,

che raggiunge il suo punto massimo nelle avanguardie. Questo sviluppo è parte di un declino storicamente necessario”¹²⁶.

Ora, Adorno polemizza punto per punto praticamente con tutto il ragionamento lukacsiano fin qui esposto. Anzitutto, il filosofo francofortese rileva come poco si addicano a una teoria dialettico-materialista le tesi espresse da Lukács sulla vita psichica normale: l’uomo normale è in realtà colui nel quale l’interiorizzazione della norma, dell’ideologia dominante, è riuscita senza falle. Assumere il normale come fondamento, come metro di misura, nell’analisi psicologica, vuol dire accettare come naturale (e ideale) il modello di personalità generato e imposto dal sistema sociale vigente: “Lukács [...] opera con un concetto di normalità realmente solo ‘immediato’, del tutto irriflesso, e con quello di deformazione patologica. Solo una situazione spirituale felicemente depurata da qualsiasi resto di psicanalisi può disconoscere il nesso tra quella normalità e la regressione sociale, che proscrive gli istinti parziali. Una critica sociale che si mette a parlare disinvoltamente di normalità e perversione rimane essa stessa in balia di ciò che dà a intendere di aver superato”¹²⁷.

Ad avviso di Adorno l’irrazionalismo dell’arte d’avanguardia è intimamente critico, progressivo, in quanto rifiuto della razionalità tradizionale, della razionalità borghese e delle sue leggi: “accusare di irrazionalismo l’arte irrazionale, che gioca un brutto tiro alle regole di gioco della ragione orientata verso la prassi [...] è una cosa che va a genio, a seconda del bisogno, agli ‘apparački’ di tutti i colori [fra i quali Adorno annovera anche il Lukács maturo]. Correnti come l’espressionismo e il surrealismo, le cui irrazionalità risultarono sgradite sorprese, attaccavano il potere, l’autorità, l’oscurantismo”¹²⁸.

¹²⁶ P. Bürger, “Il dibattito tra Adorno e Lukács” in: ID., *Teoria dell’avanguardia*, cit., pag. 96.

¹²⁷ T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 258-259.

¹²⁸ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 95.

L'irrazionalismo delle opere avanguardistiche è insomma interpretato da Adorno come negazione determinata: si può dire che per lui la critica dell'arte d'avanguardia nei confronti dell'arte tradizionale è paragonabile alla critica sociale marxiana, poiché, come quest'ultima, essa si volge contro gli aspetti strutturali più profondi dell'oggetto criticato, mentre il realismo, per restare al paragone con la critica sociale, può essere assimilato ad una critica moralistica, al più socialistico-utopistica, della società capitalistica, considerato che esso, come una critica del genere, lascia sussistere intatte le caratteristiche strutturali di ciò che contesta.

Tanto Lukács quanto Adorno giudicano sfavorevolmente il naturalismo, poiché esso, come la fotografia, si limita a fornire una rappresentazione immediata, impressionistica, della superficie del reale. Si giunge così alla curiosa circostanza che mentre Lukács, nel difendere il realismo, associa il naturalismo all'avanguardia, al contrario Adorno, prendendo le parti di quest'ultima, assimila il naturalismo al realismo: per Adorno entrambe queste due correnti artistiche, per quanto Lukács possa distinguerle, condividono l'interesse pressoché esclusivo per il contenuto delle opere d'arte, dal quale sia il naturalismo sia il realismo, ognuno a suo modo, si attendono una rappresentazione oggettiva del reale. Dal seguente brano di Adorno si può anzi dedurre che egli dia per scontata tale assimilazione, che infatti non si preoccupa neppure di dimostrare: “Nel movimento operaio si è soliti, soprattutto dopo il Mehring, attribuire le tendenze dell'arte volte alla diretta raffigurazione della vita sociale – *tendenze naturalistiche e realistiche* – al progresso, e quelle contrarie alla reazione. Chi non descrive cortili di case popolari, donne incinte e, negli ultimi tempi, pezzi grossi, è secondo costoro un mistico [...]. Ma l'insistere sulla riproduzione dell'immediatezza sociale condivide i paraocchi empiristici degli avversari borghesi”¹²⁹.

¹²⁹ T. W. Adorno, *Prismi*, cit., pp. 221-222. Il corsivo è mio.

In altre parole, Lukács e Adorno concordano tanto nel concepire l'arte come forma di conoscenza della realtà sociale, quanto nel ritenere che detta funzione non sia soddisfatta dal naturalismo, che a loro parere si ferma a una descrizione della superficie dei fenomeni sociali (anche se entrambi riconoscono che Zola in alcuni casi, nella pratica artistica, avrebbe almeno parzialmente superato i limiti della teoria da lui stesso sostenuta, ovviamente per Lukács in senso realistico, per Adorno in senso modernistico¹³⁰). In ogni caso, sia per l'uno che per l'altro, l'arte "conosce" in quanto svela la struttura della società, celata allo sguardo immediato del senso comune.

Profondamente diverso è invece il modo in cui i due studiosi pensano che l'arte possa perseguire uno scopo siffatto: Adorno rimprovera a Lukács di ridurre l'arte a momento preliminare (e inferiore) del percorso conoscitivo proprio del discorso filosofico-scientifico, cioè quindi della teoria dialettico-materialistica. Per Adorno, il filosofo ungherese non avrebbe compreso la natura *sui generis* della conoscenza fornita dall'arte (e in cui l'arte propriamente consiste), ossia le specifiche modalità attraverso cui l'arte conosce: nella visione lukacsiana – sempre secondo Adorno - le creazioni artistiche dovrebbero fornire un certo grado di conoscenza della realtà sociale, che il materialismo storico avrebbe poi il compito di perfezionare: "Per quanto giustamente Lukács, nella tradizione della grande filosofia, concepisca l'arte come forma di conoscenza, e non la ponga a contrasto con la scienza come assoluta irrazionalità, egli qui si impiglia appunto nella semplice immediatezza di cui con miopia accusa la produzione avanguardistica: nell'immediatezza della constatazione. L'arte non conosce la realtà perché la riproduce fotograficamente o 'prospetticamente', bensì perché in virtù della sua costituzione autonoma enuncia ciò che viene celato dalla configurazione empirica della realtà [...]". Lukács semplifica l'unità dialettica di arte e scienza rendendola asettica identità, come

¹³⁰ Cfr., rispettivamente, G. Lukács, *Prolegomeni a un'estetica marxista*, cit., pag. 188 e T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 415.

se le opere d'arte attraverso la prospettiva anticipassero semplicemente qualcosa di ciò che poi da brave le scienze sociali riprenderanno. Tuttavia l'essenziale per cui l'arte come conoscenza *sui generis* si distingue da quella scientifica è proprio che niente di ciò che è empirico resta immutato”¹³¹.

Quest'interpretazione non è condivisa da Nicolae Tertulian, il quale ritiene che i testi di Lukács, in particolare l'*Estetica*, dimostrerebbero quanto siano errati “gli sviluppi polemici di Adorno che accusa Lukács di imporre all'arte esigenze riservate piuttosto alle scienze sociali”¹³².

Sulla questione concorda invece sostanzialmente con l'analisi adorniana quella compiuta da Marzio Vacatello: “Il diverso gioco delle categorie logiche non impedisce che Lukács giudichi la rappresentazione della realtà fornita dalla letteratura con il metro della conoscenza scientifica, cioè con quello della verità storica: il che sarebbe

¹³¹ ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pag. 251. Tale differenza, dunque il fatto che, nella visione adorniana, l'aspetto conoscitivo dell'arte si esprima mimeticamente nella struttura formale delle opere d'arte e non nel contenuto di queste ultime (come vogliono invece, ognuno a suo modo, sia Lukács sia i fautori della teoria dell'impegno), fa sì che per interpreti quali Friedemann Grenz e Gerhard van der Bergh la “critica immanente” da Adorno ritenuta un carattere intrinseco all'arte, poiché non pronunciata discorsivamente come avviene in sede filosofica, non possa essere considerata una “negazione determinata”. Grenz definisce la negazione che il filosofo francofortese scorge nell'immanenza formale delle creazioni artistiche una “negazione fisiognomica”, una definizione accolta da van der Bergh giacché appunto “le opere d'arte negano senza concetto, in modo indeterminato, astratto (“Kunstwerke negieren begrifflos, diffus-unbestimmt, abstrakt”, G. van der Bergh, op. cit., pag. 101). Per van der Bergh la diversità fra le due forme di negazione – quella compiuta dall'arte e quella attuata dalla dialettica negativa - sarebbe salvaguardata nell'ambito del pensiero di Adorno proprio perché quest'ultimo, a differenza di Hegel (e di Lukács, aggiungiamo noi), non considera l'arte una forma preliminare di conoscenza, della quale il concetto filosofico costituirebbe l'*Aufhebung*, il superamento e l'inveramento: Adorno riconosce pari dignità alla critica teorico-concettuale e a quella che si manifesta in forma artistica. Scrive in proposito van der Bergh: “La figura filosofica della negazione determinata trova nell'arte il suo modello estetico. Poiché in Adorno l'arte non si dissolve, come in Hegel, nella filosofia, la negazione determinata della filosofia non è identica con la negazione determinata dell'arte. Friedemann Grenz ha compiuto anche da un punto di vista terminologico questa distinzione implicita in Adorno – integrando e chiarendo Adorno: il termine ‘negazione determinata’ viene riservato (hegelianamente) al campo della scienza, della teoria, la cui forma per Adorno è oggi possibile come dialettica negativa; la negazione che rappresentano le opere d'arte viene compresa di recente da Grenz come ‘negazione fisiognomica’, poiché le opere d'arte negano senza concetto, in modo indeterminato, astratto” (ivi, pp. 100-101). Van der Bergh considera un grave limite della storiografia sul pensiero adorniano proprio il fatto che “l'appropriata distinzione di Grenz, che per la prima volta cancella in modo chiaro l'ambivalenza nell'uso da parte di Adorno del concetto di negazione determinata, non è stata ancora recepita” (ivi, pag. 101).

¹³² N. Tertulian, *Lukács/Adorno – La riconciliazione impossibile*, cit., pag. 51.

perfettamente legittimo nei confronti del contenuto di verità dell'opera se Lukács non arrivasse a pretendere dal realismo una capacità di comprendere la realtà che miracolosamente converga con l'analisi storica ispirata al materialismo storico"¹³³.

Lo studioso italiano, tuttavia, non condivide l'interpretazione generale del pensiero del Lukács maturo fornita da Adorno, secondo il quale il filosofo marxista ungherese avrebbe rinnegato la concezione avanzata in *Storia e coscienza di classe* a favore della teoria del rispecchiamento semplicemente per paura della censura stalinista. Ad avviso di Vacatello, invece, proprio al contrario, la teoria del rispecchiamento propugnata da Lukács a partire dai primi anni Trenta costituirebbe il più adeguato superamento del marxismo dogmatico: il difetto di quest'ultimo consisterebbe proprio nel fatto che esso solo nelle dichiarazioni ufficiali si attiene a quella teoria, mentre nella pratica reale si mostra intriso di soggettivismo¹³⁴.

Comunque sia, secondo Adorno, da una visione come quella di Lukács non può che derivare, in modo abbastanza conseguente, la sottovalutazione da parte del filosofo ungherese dell'elemento formale-stilistico delle opere d'arte e l'idea che il loro aspetto conoscitivo sia da ricercarsi esclusivamente nel contenuto. Ciò si evidenzia nell'"affermazione che nell'arte moderna stile, forma, mezzi di esposizione sarebbero sopravvalutati smisuratamente [...] – come se Lukács non dovesse sapere che attraverso questi momenti l'arte in quanto conoscenza si distingue dalla conoscenza scientifica"¹³⁵.

Il disinteresse per il lato propriamente estetico dell'arte si traduce poi in Lukács nell'avallo delle regole estetiche tradizionali, *in primis* delle forme classiche, con l'argomentazione che bisogna applicare anche all'arte la tesi marx-engelsiana secondo cui il socialismo deve utilizzare gli strumenti scientifici più avanzati generati dalla cultura delle epoche passate: per Adorno, invece, questa conciliazione con la tradizione

¹³³ M. Vacatello, op. cit., pag. 224.

¹³⁴ Cfr. ID., *Lukács*, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 128-130.

¹³⁵ T. W. Adorno, op. cit., pag. 240. Cfr. anche ivi, pag. 250.

ottunde invece inevitabilmente l'aspetto critico dell'opera d'arte, dà per l'appunto l'idea che anche un contenuto estremamente critico possa conciliarsi in qualche modo con l'esistente: la razionalità della forma suggerisce che la realtà criticata conserverebbe comunque un certo grado di razionalità, che anche nella situazione più disumana possa essere rintracciato un qualche senso: "Ciò che si firma come 'arte realistica', presentandosi come arte inietta senso in una realtà che tale arte si impegna a riprodurre senza illusioni. Ma rispetto alla realtà questo è un procedimento anticipatamente ideologico. L'impossibilità del realismo oggi non è semplicemente un fatto interno all'estetica bensì deducibile in egual misura dalla costellazione storica di arte e realtà"¹³⁶.

Adorno qui ribalta, sostanzialmente, la concezione di Lukács: ideologico non è esprimere l'assurdità dell'esistenza nel mondo odierno, bensì, proprio al contrario, dare a intendere che nella società capitalista contemporanea, anche dopo Auschwitz, sia ancora possibile per l'individuo un'esistenza sensata: la rappresentazione della solitudine, dell'angoscia di fronte a un'esistenza e a un mondo che appaiono privi di senso, nonché della patologia psichica quale conseguenza di una situazione del genere, costituisce un quadro realistico(!) di ciò che il sistema socio-economico capitalista ha fatto degli uomini: la deformazione umana non è presentata dagli artisti d'avanguardia come un dato eterno, come uno status ontologico della condizione umana, bensì quale prodotto di una particolare forma di convivenza, di una particolare società, storicamente determinata: "La posizione degli avanguardisti da lui [Lukács] accusati [...] è [...] la solitudine storicamente mediata, non la solitudine ontologica [...]. Ciò soltanto dà la sua forza a Kafka, Joyce, Beckett, alla musica moderna. Nei loro monologhi echeggia l'ora

¹³⁶ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 539.

che è suonata per il mondo [...]; e ciò ha la sua motivazione nella situazione di una società in cui [...] seguita a perorare la condizione monadologia”¹³⁷.

Adorno tiene a sottolineare quest’aspetto in particolare nell’autore più criticato da Lukács, cioè Beckett: “I prototipi di Beckett sono storici anche per il fatto che egli presenta come elemento umano tipico solo le deformazioni recate agli uomini dalla forma della loro società”¹³⁸.

Di invarianza adialettica deve quindi essere accusato, secondo il teorico della Scuola di Francoforte, proprio chi, come Lukács, dimenticando che per il pensiero dialettico-materialista l’individuo è un prodotto della sua società, scorga in esso un che di astoricamente “normale”, un che di astoricamente naturale che gli consentirebbe di opporsi alla pressione sociale. Questo difetto è palese nelle tesi espresse dal drammaturgo Rolf Hochhuth, sostenitore di Lukács, al quale Adorno scrive in una lettera aperta: “Difficilmente Lukács ha dimenticato che Hegel e Marx definirono l’individuo non come categoria naturale ma come un parto storico, precisamente grazie al lavoro [...]. Ma se l’individuo è prodotto di un parto, non c’è ordinamento dell’essere che vigili a che esso allo stesso modo non scompaia. Se Lukács recalcitra a questa osservazione e proclama che l’uomo particolare è l’invariante della letteratura, questo dimostra che, in balia a una dialettica pietrificata a ideologia, il sale dialettico è diventato sciapo [...] lei si oppone con veemenza all’ipotesi ‘l’uomo nella massa non sia più un individuo’, come se chi lo rileva vi contribuisse, mentre è lo sviluppo ad aver portato le cose a questo punto”¹³⁹.

Adorno ritiene che renda maggiormente giustizia all’assurdità del mondo odierno, dell’orrore subito dalle vittime di Auschwitz, un’opera d’arte che neghi da se stessa qualsiasi traccia di senso, rispetto a romanzi che, pur narrando fatti disumani,

¹³⁷ ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pag. 253-255.

¹³⁸ Ivi, pag. 285.

¹³⁹ ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pp. 269-270.

continuino a presupporre la razionalità del reale, e utilizzino le regole letterarie - altrettanto razionali - della tradizione, di quella stessa tradizione culturale europea che non ha evitato che l'orrore di Auschwitz accadesse: "L'assurdità del reale spinge a una forma che abbatte la facciata realistica"¹⁴⁰.

"Non appena la riflessione delle opere d'arte mette in dubbio quel positivo senso metafisico che dovrebbe cristallizzarsi e scaricarsi nell'opera, deve anche ripudiare i mezzi, in particolare quelli linguistici, che implicitamente si alimentano dell'idea di un tal senso"¹⁴¹.

Si può concordare, su questo punto, con Bürger, allorché questi attribuisce le divergenze fra Lukács e Adorno nella valutazione delle forme e ai modi in cui l'arte d'avanguardia esprime l'angoscia dell'individuo nel mondo contemporaneo alle differenti visioni politiche dei due studiosi dialettico-materialisti: una teoria socio-politica sostanzialmente ottimistica (coerente col marxismo dominante) induce Lukács a pretendere che l'arte non neghi ma anzi lasci intravedere le "controtendenze" presenti nella società borghese che potrebbero condurre al suo superamento in senso socialista; viceversa, l'assenza, per Adorno, almeno a breve termine, di una prospettiva di reale cambiamento della società, fa sì che egli consideri ideologica la rappresentazione estetica di qualsiasi controtendenza rispetto al male reale, quindi di qualsiasi rappresentazione conciliativa del reale: "Anche per Lukács [come per Adorno] l'avanguardia è espressione dell'alienazione nella società tardocapitalistica, ma per il socialista è allo stesso tempo espressione della cecità degli intellettuali borghesi di fronte alle reali controtendenze storiche che lavorano per una trasformazione socialista di questa società. E' a questa prospettiva politica che Lukács lega la possibilità di

¹⁴⁰ Ivi, pag. 270.

¹⁴¹ Ivi, pp. 111-112.

un'arte realistica nel presente¹⁴². Adorno non parte dalla stessa prospettiva politica. Così l'arte delle avanguardie diventa per lui l'unica autentica nella società tardocapitalistica. Ogni tentativo di creare opere organiche in sé compiute (Lukács le chiama realistiche) [...] è [...] un intento ideologicamente sospetto. Invece di mettere a nudo le contraddizioni della società contemporanea, l'opera d'arte organica promuove attraverso la propria forma l'illusione di un mondo intatto, anche quando i contenuti mostrano un intento completamente diverso”¹⁴³.

A parere di Adorno, in considerazione della solitudine, dell'angoscia, della disumanizzazione causata negli individui dalla struttura della società contemporanea, davvero realistico è il *monologue interieur* di Proust, Joyce e Beckett: “Se in Joyce, e propriamente già nel romanzo di Proust, *il continuum* temporale empirico si sgretola poiché l'unità biografica del curriculum è esterna alla legge formale e inadeguata alla esperienza soggettiva su cui quel *continuum* si educa, un tal modo di procedere in letteratura, dunque proprio ciò che secondo il vocabolario orientale si chiamerebbe formalistico, converge con lo sgretolarsi del *continuum* temporale nella realtà, con un estinguersi dell'esperienza che in definitiva risale al tecnicato, atemporale processo della produzione di beni materiali. Convergenze del genere dimostrano che il formalismo è il vero realismo mentre delle procedure che rispecchiano il reale, ubbidienti alle prescrizioni, danno ad intendere un inesistente stato di conciliazione della realtà col soggetto”¹⁴⁴.

Davvero “tipico”, nell'ottica del filosofo francofortese, è l'antieroe, l'uomo comune angosciato e deformato, “l'uomo senza qualità”, l'Ulrich di Musil, il Leopold Bloom

¹⁴² Su quest'affermazione è opportuno precisare, in merito all'analogia prospettata da Bürger fra la concezione della storia dell'arte di Lukács e quella di Hegel, che l'interprete in questione riscontra una notevole differenza di sostanza fra di esse, consistente nel fatto che, se è vero che “anche per Lukács il punto più alto dello sviluppo dell'arte sta nel passato, anche se egli, diversamente da Hegel, non concepisce questo compimento come necessariamente irraggiungibile nel presente” (P. Bürger, op. cit., pag. 96).

¹⁴³ Ivi, pag. 97.

¹⁴⁴ Ivi, pag. 118.

di Joyce, lo Joseph K. di Kafka, il Molloy di Beckett. Commisurato all'assurdità dell'Olocausto, e in questo senso assolutamente realistico, è il teatro dell'assurdo. Commisurata alla deformazione prodotta negli uomini dalla società odierna è la deformazione stilistica della narrativa di Joyce, della pittura di Picasso, della musica di Schönberg: "La nuova arte è così astratta come in verità lo sono diventati i rapporti umani. Le categorie realismo e simbolismo sono poste parimenti fuori corso. Poiché la signoria della realtà esterna sui soggetti e sulle loro forme di reazione è diventata assoluta, l'opera d'arte può opporlesi solo ancora conformandosi [...]. L'aspetto misero e mutilato di quel mondo di immagini è la copia, il negativo del mondo amministrato"¹⁴⁵.

Infine, per Adorno è solo nelle creazioni moderne che si rende esplicita l'affinità dell'arte con la critica materialistica: nelle lezioni sulla terminologia filosofica qui già più volte menzionate, l'esponente della Scuola di Francoforte prende le parti del materialismo con l'argomento che solo questa corrente filosofica fa emergere il corporeo, gli aspetti naturali, sensibili, dell'esistenza umana, il piacere che questa agogna ed il dolore che l'ha contraddistinta fino ad oggi; il materialismo non disdegna dunque di porre in luce l'orrido, il repellente, il cadaverico, che invece sono cancellati nel cielo delle filosofie spiritualistiche e della gnoseologia, la quale riduce la coscienza umana a puro soggetto conoscente. Adorno rileva i suddetti caratteri del pensiero materialistico con le seguenti parole: "il materialismo è l'atteggiamento che a ogni proclamazione dello spirito oppone il suo legame con la natura, e che alla fine pone il bisogno vitale come il bisogno decisivo"¹⁴⁶. Mentre la gnoseologia "riduce la coscienza alla pura funzione conoscitiva [...] al contrario il materialismo ha un rapporto decisivo con la dimensione del piacere sensibile come anche del suo opposto [...]. Così per il

¹⁴⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 54.

¹⁴⁶ ID., *Terminologia filosofica*, cit., pag. 371.

materialismo sono decisive esperienze come quelle del cadavere, della putrefazione, della somiglianza con l'animale”¹⁴⁷.

Ebbene, nella stessa occasione il filosofo rileva come solo con l'arte moderna, in un percorso che culmina ancora una volta nell'opera di Beckett, abbia acquisito dignità artistica il fisicamente ripugnante, l'espressione aperta, priva di orpelli, del dolore umano: solo nelle opere d'arte moderne viene a giorno quello che per Adorno è da sempre l'unico vero fine dell'arte, la critica della *Weltgeschichte*, il ricordo del dolore che fu e di quello che continua a sussistere nel mondo contemporaneo: “Se è vero che l'arte è in genere l'avvocato, il portavoce degli oppressi della natura, di ciò che è stato mutilato dalla civiltà, essa rivela [...] una specie di intesa col materialismo [...]. In un poeta come Beckett diventano centrali l'intenzione metafisica e l'intenzione materialistica, nel senso che il corpo in ciò che ha di basso, di ripugnante, di doloroso, in una maniera che va infinitamente al di là di ogni misura consentita dalla civiltà, diventa il tema specifico della trattazione”¹⁴⁸.

Nella visione di Adorno, pertanto, Lukács difende una concezione dell'arte edulcorata in senso conservatore e idealistico.

Per concludere su questo argomento, ricordiamo che nel nostro paese le posizioni di Adorno nella polemica contro Lukács sono riprese e ampiamente argomentate, in un ponderoso volume scritto quando entrambi i due filosofi erano ancora in vita, da Tito Perlini¹⁴⁹. Giacomo Rinaldi, altro autore che si occupa della questione, sostiene invece che tuttavia, vista la comune affermazione della genesi sociale dell'arte, nonostante i toni virulenti cui giunse la polemica fra i due pensatori, nessuna delle differenze fra le loro rispettive concezioni estetiche basta a porle in contrapposizione in modo decisivo: “In sostanza, la polemica tra il formalismo estetico di Adorno e il ‘realismo socialista’

¹⁴⁷ Ivi, pagg. 375 e 377.

¹⁴⁸ Ivi, pag. 380.

¹⁴⁹ Cfr. T. Perlini, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Dedalo, Bari 1968.

di Lukács si riduce al fatto che, pur tenendo entrambi fermo all'originaria eteronomia dell'arte, il secondo ritiene che essa possa e debba essere espressa 'direttamente' dal contenuto, il primo, invece, in maniera più 'indiretta', dalle *peculiarità tecniche della sua forma*. Ma si tratta veramente di differenza esteticamente ed ontologicamente sostanziale?"¹⁵⁰

Evidentemente Rinaldi, nella valutazione delle opere d'arte, dà scarsa rilevanza alle "peculiarità tecniche della forma", vale a dire a ciò che invece Adorno considera il loro lato propriamente estetico, come si è visto in precedenza dall'analisi delle obiezioni che egli avanza su questo punto nei confronti di Lukács (ma anche di Hegel). A parere del filosofo di Francoforte, una delle prova migliori dell'importanza degli aspetti stilistico-formali delle opere d'arte, e più precisamente del fatto che l'arte d'avanguardia sia molto più critica nei confronti della società di quanto non lo sia l'arte realistica (e quella impegnata), sarebbe fornita da alcuni studi compiuti sull'argomento dalla psicologia sociale. Questi studi evidenziano infatti come la personalità autoritaria, convenzionalista, sia disposta ad accettare molto più favorevolmente delle creazioni artistiche le quali, indipendentemente dal loro contenuto, rispettino le regole formali della tradizione, che non delle opere le quali, pur non pronunciandosi su alcun tema direttamente socio-politico, si oppongano totalmente a quelle regole: "Giornali e riviste della destra radicale rifilano [...] indignazione su quel che a loro dire è innaturale, superintellettuale, insano, decadente [...]. Ciò coincide con le scoperte della psicologia sociale sul carattere legato all'idea di autorità. Nei suoi costituenti esistenziali rientrano il convenzionalismo, il rispetto per la facciata pietrificata di opinione e società, la ripulsa di stimoli che confondano le idee in proposito o che nell'inconscio di chi è legato all'idea di autorità colgano qualcosa di personale che egli a nessun prezzo ammetterebbe. Con questo atteggiamento, nemico di tutto ciò che è estraneo e

¹⁵⁰ G. Rinaldi, op. cit., pag. 172.

sorprendente, il realismo letterario di qualsiasi provenienza, si chiami pur critico o socialista, è molto più conciliante di creazioni che, senza giurare su parole d'ordine politiche, già semplicemente per l'impostazione mettono fuori corso il rigido sistema di coordinate di quelli che dipendono dall'autorità"¹⁵¹.

Concetti, questi, che Adorno sostanzialmente ribadisce in un brano della sua ultima opera: "Il legame dell'atteggiamento socialreazionario con l'odio nei confronti dell'arte moderna, legame evidente all'analisi dei caratteri succubi dell'autorità, viene documentato dalla vecchia e nuova propaganda fascista ed è convalidato anche dalla ricerca sociale empirica"¹⁵².

¹⁵¹ ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 92.

¹⁵² ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 392. Rileviamo, tra l'altro, come le ultime parole dimostrino l'erroneità di quelle interpretazioni che considerano Adorno un oppositore della sociologia empirica. Proprio al contrario, come evidenziano appunto queste considerazioni, lo studioso francofortese ritiene che le ricerche empiriche costituiscano un fondamentale strumento di controllo delle teorie sociologiche, per evitare che queste restino campate in aria. Ciò che egli contesta è esclusivamente la riduzione della sociologia a ricerca empirica, la trasformazione di quest'ultima da strumento a fine operata dalla mentalità positivista: in questo caso la ricerca empirica scade a ricerca amministrativa, funzionale agli interessi delle aziende e dello stesso mondo amministrato. Questi aspetti del pensiero di Adorno sono stati messi bene in luce dai due studi più ponderosi finora pubblicati sul suo pensiero, la storia della Scuola di Francoforte scritta da Rolf Wiggershaus (cfr. R. Wiggershaus, op. cit., pp. 463-469) e la biografia del filosofo francofortese realizzata da Stefan Müller-Doohm (cfr. S. Müller-Doohm, op. cit., pp. 446-449).

CAPITOLO III

ARTE E PEDAGOGIA CRITICA

Par. 1. Contro l'industria culturale: l'arte ermetica come educazione alla coscienza critica.

Nel capitolo precedente si è avuto modo di constatare che ciò che induce Adorno a valorizzare le creazioni dell'arte moderna è il fatto che nella sostanza più intima di queste ultime, vale a dire nella loro stessa struttura formale, le norme estetiche tradizionali vengano completamente sgretolate. Ora, è evidente che una caratteristica del genere tenda a rendere più difficile la comprensione di tali creazioni da parte del pubblico, in particolare da parte delle masse dominate dall'industria culturale, per le quali le regole convenzionali della tradizione si presentano come leggi naturali. Ciò fa sì che gran parte della produzione artistica moderna assuma (volontariamente) un aspetto ermetico, il che le ha arrecato da più parti, fin dal suo apparire, l'accusa di elitarismo ed esoterismo. A parere di Adorno, tuttavia, l'ermetismo che contraddistingue le opere d'arte moderne solo in apparenza le renderebbe esoteriche: al contrario, per il filosofo di Francoforte sarebbe proprio il loro carattere ermetico, analizzato in profondità, a consentire alle creazioni artistiche d'avanguardia di svolgere una fondamentale funzione pedagogica nella società odierna: proprio questo carattere, infatti, renderebbe l'arte moderna capace di contribuire alla formazione di una coscienza autonoma, davvero razionale. Ma seguiamo il discorso fatto da Adorno su questo argomento.

Secondo lo studioso francofortese, nella società contemporanea domina in modo incontrastato la forma di comunicazione immediata imposta dai mass-media, i quali portano alle sue conseguenze più estreme e deleterie l'ideale della chiarezza – esso stesso posto in dubbio da Adorno – propugnato dalla filosofia borghese da Cartesio fino a Wittgenstein. Già in questo ideale di per sé Adorno vede esprimersi la pressione affermativa della società, il trionfo del positivo, di quella norma borghese che pretende di ricondurre a sé ogni pensiero, riducendo il linguaggio a mera raffigurazione dei fatti, a mera ripetizione di ciò che già è, alienando così la comunicazione. Dice Adorno in proposito: “Ancora Wittgenstein ripete il dogma del *Discorso sul metodo* cartesiano, che il più semplice [...] è più ‘vero’ del composto, e che quindi è a priori opportuno ricondurre al semplice ciò che è più complicato. In effetti la semplicità è per gli scienziati un criterio del valore della conoscenza sociologica”¹.

Si diceva, poi, che per Adorno l'industria culturale fa proprio ed estremizza siffatto modello di comunicazione, imponendolo alle masse e disabituandole così allo sforzo della riflessione “Chi è cresciuto interamente sotto le condizioni dell'industria culturale al punto che questa è diventata per lui una seconda natura, non ha, praticamente, né la capacità né la volontà di pervenire a conoscenze che concernano la sua struttura sociale e la sua funzione”².

I difetti della dominante logica scientifica si riflettono quindi anche nel comportamento quotidiano degli uomini, fino agli aspetti apparentemente più insignificanti della maniera di comunicare fra di essi: “il modo di esprimersi e di gesticolare degli ascoltatori e degli spettatori è penetrato dagli schemi dell'industria culturale, fino a sfumature a cui nessun metodo sperimentale di indagine è finora in grado di giungere

¹ T. W. Adorno, *Scritti sociologici*, cit., pag. 284. Alla critica dell'idea positivistico-borghese di chiarezza è dedicato praticamente tutto il saggio di Adorno “Skoteinos, ovvero come si debba leggere, l'ultimo dei *Tre studi su Hegel* (cfr. in part. pp. 142-157), dal quale non a caso nell'ambito del presente paragrafo sarà ripreso più di un brano.

² Ivi, pag. 287.

[...]. Il modo in cui una ragazza accetta e assolve il suo *date* obbligatorio, il tono della voce al telefono e nella situazione più familiare, la scelta delle parole nella conversazione e l'intera vita privata [...], attestano lo sforzo di fare di se stessi l'apparecchio adatto al successo, conforme, fin nei suoi moti più istintivi, al modello rappresentato dall'industria culturale"³, la quale, come Adorno dice in un'altra occasione, costituisce "l'istanza che fissa e consolida la coscienza nelle sue forme esistenti, nello status quo spirituale"⁴.

Nel corso di una lezione sul concetto di filosofia, inoltre, il teorico della Scuola di Francoforte asserisce che il linguaggio stesso viene pervertito dalla società delle merci, che lo impronta di sé fin nella sua struttura più intima, tanto che "il linguaggio che 'si rivolge all'uomo' si rivolge di fatto al cliente. Ciò che deve essere comunicato non gli viene in realtà partecipato; nel migliore dei casi gli si danno in mano parole d'ordine o testi pubblicitari"⁵. Un fatto, questo, che per Adorno assume un aspetto ancor più negativo poiché a suo parere "in verità la lunghezza o brevità della proposizione è identica alla lunghezza o brevità del pensiero"⁶. Egli giunge così alla conclusione che "tutto quanto oggi si chiama comunicazione, senza eccezione, è solo il rumore che soverchia il mutismo dei bloccati dal sortilegio. Le spontaneità dei singoli, ormai anche in molti casi quelle presuntamente opposizionali, sono condannate alla pseudoattività, potenzialmente alla stupidità"⁷.

L'opinione pubblica è totalmente eterodiretta⁸; la comunicazione, per dirla con Heidegger, si riduce a "chiacchiera"; sempre in maniera simile a Heidegger, che

³ M. Horkheimer e T. W. Adorno, op. cit., pag. 181.

⁴ ID, *Scritti sociologici*, cit., pag. 12.

⁵ Ivi, pag. 54.

⁶ T. W. Adorno, *Il concetto di filosofia*, cit., pag. 57.

⁷ ID., *Dialettica negativa*, cit., pag. 313.

⁸ In un'ottica teorica che si colloca ancora appieno nel solco dell'insegnamento adorniano, un'analisi critica precisa e dettagliata dell'opinione pubblica eterodiretta (o "non-pubblica"), prodotta nell'epoca contemporanea dalla situazione socio-economica e dalla manipolazione

constata il predominio del “Si” (*Man*) nell’esistenza inautentica⁹, Adorno osserva che in base al modello di comunicazione oggi dominante, “si deve parlare come tutti parlano e [...] si deve rinunciare a dire ciò che sarebbe altrimenti e si dovrebbe dire solo altrimenti”¹⁰; l’individuo, la cui coscienza nel mondo amministrato “diviene sempre più [...] un semplice momento di transizione nel circuito della totalità”¹¹, per cui esso è ormai ridotto a “spazio scenico”¹², ad “appendice dell’apparato”¹³, può essere considerato, come si esprimerebbero in questo caso il “secondo” Heidegger e i pensatori strutturalisti, più un essere “parlato” che un essere parlante: su questo punto la differenza fra le rispettive visioni di Heidegger o di un Lacan da una parte e quella di Adorno dall’altra consiste esclusivamente nel fatto – certamente non di poco conto – che il filosofo francofortese non considera lo status attuale del pensiero individuale e della comunicazione una caratteristica intrinseca alla natura umana, ma bensì il prodotto negativo di una specifica situazione storico-sociale, e come tale modificabile.

Ebbene, una reale opposizione alla vigente situazione sociale di dominio non può che partire dalla messa in luce – e dalla conseguente critica – delle distorsioni che contraddistinguono la forma di comunicazione da quella situazione generata (una forma di comunicazione che a sua volta concorre al persistere dello status quo). Pertanto il movimento dialettico della riflessione filosofica, a cominciare dalla sua stessa

mass-mediatica, è compiuta dal giovane Habermas (cfr. J. Habermas, *Storia e critica dell’opinione pubblica*, Laterza, Bari 1971, in part. pp. 246-263 e 292-293).

⁹ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi, Longanesi, Milano 1971, riedito in: “I grandi filosofi: Heidegger”, vol. 30 della serie, in part. la sezione 27, dedicata al tema del Si (pp. 407-412) e la sezione 35, dedicata alla “chiacchiera” (pp. 455-458).

¹⁰ T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, cit., pag. 137.

¹¹ ID., *Prismi*, cit., pp. 17-18.

¹² T. W. Adorno in: M. Horkheimer e T. W. Adorno, *i seminari della Scuola di Francoforte*, trad. it. F. Mangione, FrancoAngeli, Milano 1999, pagg. 81 e 86.

¹³ Cfr. per es. ID., *Scritti sociologici*, cit., pag. 12.

terminologia, deve costituire “un movimento critico nei confronti della lingua parlata quotidiana”¹⁴.

Occorre perciò opporsi, per Adorno, anzitutto all’ideologia della semplicità, osservando che una società complessa può essere realmente conosciuta nella sua struttura più profonda solo attraverso una riflessione concettuale altrettanto complessa e profonda: “l’orientamento dominante condanna lo stesso pensiero alla semplicità. Eppure quella scienza sociale che esprime il carattere complesso del processo di produzione e di distribuzione è chiaramente più feconda della scomposizione nei singoli elementi della produzione che ha luogo nelle inchieste sulle fabbriche, su singole società, singoli lavoratori e simili [...]. Per sapere cos’è un lavoratore bisogna sapere che cos’è la società capitalistica [...]. Quando Wittgenstein fonda il suo metodo sulla tesi: ‘Gli oggetti formano la sostanza del mondo. Perciò non possono essere composti’, egli si uniforma, con l’ingenuità storica tipica del positivismo, al razionalismo dogmatico del XVII secolo”¹⁵, vale a dire, ancora una volta, ad un razionalismo di tipo cartesiano.

Il fine dell’attività conoscitiva deve essere, secondo Adorno, la penetrazione concettuale della struttura dell’oggetto da conoscere e non l’immediatezza della comunicazione di quanto conosciuto. La complessità del percorso concettuale che si è compiuto per giungere a una conoscenza, poi, deve necessariamente riflettersi su una comunicazione che voglia esserne un’adeguata esposizione. Per non essere deformata e falsa, cioè, la stessa comunicazione deve adeguarsi alla disciplina della riflessione concettuale: “Criterio del vero non è la sua comunicazione immediata ad ognuno. Si deve opporre resistenza alla costrizione quasi universale a scambiare la comunicazione del conosciuto con quest’ultimo e magari valutarla più di esso, mentre oggi ogni passo in favore alla

¹⁴ T. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, trad. it. A. Solmi, Einaudi, Torino 1975, vol. I, pag. 28.

¹⁵ ID., *Scritti sociologici*, cit., pag. 288.

comunicazione svende e falsifica la verità. Di tale paradosso soffre ormai tutto ciò che è linguaggio”¹⁶.

La semplificazione di un pensiero al fine di renderlo immediatamente comunicabile a tutti, operata seguendo i modelli linguistici imposti dall’industria culturale – si pensi a molti pamphlet scientifici divulgativi tanto in voga nell’editoria odierna –, annacqua immancabilmente il contenuto di quel pensiero, se non lo falsifica del tutto¹⁷. Ora, a tal proposito Adorno osserva come in una società dominata dalla comunicazione mass-mediatica, che educa le masse alla riflessione semplice e immediata, riducendo così al minimo lo sforzo intellettuale necessario per la comprensione di un oggetto -; in una società del genere, si diceva, qualsiasi discorso che, pur di restare fedele alla cosa conosciuta, non si adegui a quel modello di comunicazione, viene tacciato di elitarismo ed esoterismo.

Risulta significativa, al riguardo, la difesa che Adorno attua della filosofia di Hegel, nei confronti della quale, appunto, viene sovente avanzata l’accusa di esoterismo. Nel corso di una lezione sulla terminologia filosofica, il teorico della Scuola di Francoforte asserisce che “uno dei più diffusi fraintendimenti nei confronti di Hegel [...] riguarda proprio l’idealismo speculativo, che viene interpretato come se la sfera dell’idea o della speculazione [...] fosse una specie di pensiero privilegiato; come se ci fossero determinate persone che in certo modo per un dono speciale [...] fossero in grado di far muovere dentro di sé l’idea, mentre altre, meno dotate, non ne sarebbero capaci”¹⁸.

Contro questa lettura, Adorno sostiene invece che Hegel “non si propone affatto di sviluppare, nella filosofia, certe facoltà speciali e se possibile esoteriche che sarebbero precluse ad altri mortali [...]. In tutta la filosofia di Hegel non c’è un solo passo che non potrebbe essere condiviso da chiunque non ne fosse preliminarmente impedito da certe

¹⁶ ID., *Dialettica negativa*, cit., pag. 37-38.

¹⁷ Come si è avuto modo di constatare in precedenza, questo è il principale rilievo che Adorno muove nei confronti del teatro impegnato di Brecht.

¹⁸ ID., *Terminologia filosofica*, cit., vol. II, pp. 488-489.

resistenze interne e da un determinato tipo di pregiudizio scientifico; appunto perché Hegel non postula affatto una facoltà speciale o una speciale dote filosofica”¹⁹.

In linea con questi pensieri, per di più, nei *Tre studi su Hegel* Adorno si dichiara d'accordo col seguente giudizio, favorevole, formulato da Hegel sulla presunta oscurità del pensiero di Eraclito: “l'oscurità di quella filosofia deriva principalmente dal fatto d'aver espresso un profondo pensiero speculativo; questo è sempre difficile e oscuro per l'intelletto, la matematica invece è molto facile. Il concetto, l'idea, ripugna all'intelletto”²⁰.

A parere di Adorno la filosofia hegeliana a molti appare oscura perché il pensiero dialettico non si arresta alle determinazioni dell'intelletto astratto, cioè all'osservazione delle datità particolari, immediate e separate, ma mira bensì a conoscere il proprio oggetto nella sua reale concretezza, a coglierne, attraverso la “mediazione” concettuale, il rapporto di “mediazione”, di interrelazione dialettica, con l'intero in cui esso si dà²¹. Di conseguenza, per il pensatore francofortese, “quella mancanza di chiarezza che gli [a Hegel] viene reiteratamente rinfacciata, non è mero difetto di forza, ma è anche principio di correzione della non-verità del particolare, di quella non verità che si confessa come non-chiarezza del singolo”²².

Il fatto che il pensiero dialettico imponga una riflessione che non si accontenta di quanto si dà immediatamente a un'osservazione passiva, una riflessione che dunque si presenta come un'attività concettuale faticosa e complessa, non vuol dire in alcun modo che esso possa essere appannaggio esclusivamente di pochi individui, dotati di facoltà superiori al comune: nella *Fenomenologia dello Spirito*, anzi, Hegel tiene a distinguere recisamente la sua idea di filosofia, che egli intende quale lavoro del concetto, quale sviluppo razionale fondato sulla fatica dell'apprendimento, e dunque accessibile a tutti,

¹⁹ Ivi, vol. II, pag. 489.

²⁰ G. W. F. Hegel, cit. in: T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, cit., pag. 149.

²¹ Su questo cfr. per es. ID., *Terminologia filosofica*, vol. I, pp. 26-28.

²² ID., *Tre studi su Hegel*, cit., pp. 151-152.

da ogni filosofia del genio, cioè dall'idea di un preteso sapere inteso come "esoterico possesso di alcuni individui"²³. Pertanto, è solo il fatto che nelle masse odierne sia inculcata (da parte dell'industria culturale) l'idea di un sapere semplice e immediato, a far passare per esoterico qualsiasi pensiero che imponga, quale condizione necessaria per giungere a una conoscenza che voglia dirsi realmente tale, "la serietà, il dolore, la pazienza e il travaglio del negativo"²⁴, vale a dire, in altri termini, lo sforzo dello studio, la fatica dell'apprendimento.

Ebbene, se c'è un aspetto della filosofia hegeliana che Adorno fa interamente proprio, questo è appunto la visione secondo cui una conoscenza che voglia dirsi realmente tale debba richiedere, necessariamente, il "lavoro del concetto"²⁵. Nei *Minima moralia*, precisamente nell'aforisma "Morale e stile", dedicato per intero al tema che ora si sta discutendo, il teorico della Scuola di Francoforte, nel ribadire concetti espressi anche in altri passi già citati sopra, propone in modo esplicito l'ideale hegeliano dello sforzo del concetto (*Anstrengung des Begriffs*) contro il modello di comunicazione dominante nel mondo contemporaneo, che tiene in odio quell'ideale, come del resto ogni pensiero che fuoriesca dagli schemi, dalla norma dominante: "Tener d'occhio, nell'espressione, la cosa, anziché la comunicazione, è sospetto: lo specifico, ciò che non è tolto a prestito dallo schematismo, appare irriguardoso, quasi sintomo di astruseria e confusione [...]. L'espressione rigorosa strappa un'accezione univoca, impone lo *sforzo del concetto*, a cui gli uomini vengono espressamente disabituati, e richiede da loro, prima di ogni contenuto, una sospensione dei giudizi correnti, e quindi il coraggio di isolarsi, a cui resistono accanitamente. Solo ciò che non ha bisogno di essere compreso passa per

²³ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it. E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze 1993, vol. I, pag. 10.

²⁴ Ivi, vol. I, pag. 14.

²⁵ Cfr. per es. T. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, vol. I, pag. 132.

comprensibile; solo ciò che, in realtà, è estraniato, la parola segnata dal commercio, li colpisce come familiare”²⁶.

In base a quest’analisi Adorno, nell’opporci al “comando vago e brutale che impone la chiarezza”²⁷, dice che “la comunicazione imposta dal mercato [...] grava sul linguaggio in modo tale che questo, per contrastare il conformismo di quello che il Positivismo chiama ‘linguaggio quotidiano’ liquida di forza la comunicazione. Esso preferisce diventare incomprensibile che non deformare le cose con una comunicazione la quale impedisce di metterle in comunione”²⁸.

Nel concludere il discorso sulla critica adorniana all’idea positivistico-borghese di chiarezza, è opportuno precisare, a scanso di equivoci, che siffatta critica non vuole certo costituire un elogio della confusione. Ben cosciente del rischio di essere frainteso, Adorno precisa perciò che “non si può rozzamente trascurare l’esigenza di chiarezza, a evitare che la filosofia cada in uno stato di confusione e distrugga le proprie possibilità. Ciò che è da salvaguardare sarebbe l’obbligo che l’espressione colga esattamente la cosa espressa, anche quando questo contrasta per suo conto alla veduta corrente di un qualcosa da esporre chiaramente”²⁹.

In sostanza, l’autore dei *Tre studi su Hegel* considera poco “chiari” proprio i pensieri che non vadano al di là della “chiarezza” dei dati immediati, colti passivamente dal soggetto, e quindi non realmente conosciuti da quest’ultimo.

Detto questo, osserviamo ora come le idee di Adorno fin qui esposte nel presente paragrafo si riflettano in modo coerente nell’estetica del filosofo francofortese: ad avviso di quest’ultimo, infatti, un’opera d’arte che voglia farsi portatrice di una reale critica dell’esistente deve essere incomunicabile, ermetica: “nel quadro del totale accecamento sociale ha il suo giusto luogo sociale solo ciò che bandisce la

²⁶ ID., *Minima moralia*, cit., pag. 112-113.

²⁷ ID., *Tre studi su Hegel*, cit., pag. 153.

²⁸ Ivi, pp. 152-153.

²⁹ Ivi, pp. 146-147.

comunicazione [...] Nella misura in cui oggi sia desiderabile la comunicazione, l'ingresso dell'opera d'arte nell'ambito extraartistico, essa dovrebbe entrare in collisione con la comunicazione stessa e non rispettarne le condizioni"³⁰.

E' poesia realmente critica quella che sottrae anche il linguaggio al livello cui è degradato dalla comunicazione pubblicitaria e mass-mediatica: "A volte il contenuto sociale di un'opera risiede, per esempio di fronte a forme di coscienza convenzionali, irrigidite, proprio nella protesta contro la ricezione sociale; anzi, a partire da un certo momento storico, da individuarsi verso la metà del secolo XIX, per le creazioni autonome è addirittura la regola"³¹.

Per Adorno, quindi, "le creazioni artistiche ermetiche criticano il vigente più di quelle che per amore di una critica sociale comprensibile si dedicano ad un'opera di conciliazione formale e riconoscono tacitamente come valido l'esercizio della comunicazione, fiorente in ogni dove"³².

Anche da questo punto di vista, nell'estetica critico-dialettica adorniana assume un valore di primo piano la dissonanza, quale espressione paradigmatica di rottura con le forme linguistiche reificate che caratterizzano il sistema di comunicazione dominante. Adorno sottolinea perciò favorevolmente, assieme a Horkheimer, che "oggi, la dissonanza è spinta all'estremo; e questo conferisce al preteso momento asociale dell'arte moderna un significato specifico. Essa è, intanto, ancor sempre pietra di scandalo nel bel mezzo della società attuale e della sua vita uniformata, e provoca l'ira della 'normalità', che proprio così tradisce qualcosa della sua falsità"³³.

Sulla base di questa concezione, Adorno si oppone anche ai tentativi di spiegazione delle opere d'arte moderne, se la spiegazione, in modo analogo alla terapia filosofica

³⁰ ID., *Immagini dialettiche*, cit., pag. 277.

³¹ ID., *Parva aesthetica*, cit., pag. 96.

³² ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 245. Qui Adorno manifesta ancora una volta le ragioni del suo dissenso nei confronti della teoria dell'arte impegnata e dell'arte realistica.

³³ M. Horkheimer e T. W. Adorno, *Lezioni di sociologia*, trad. it. A. Mazzone, Einaudi, Torino 1966, pag. 121.

proposta dal “secondo” Wittgenstein contro i concetti metafisici, ha lo scopo di riportare quanto espresso da quelle opere al livello della comunicazione quotidiana, cancellando così la sostanza critica ad esse intrinseca: “il concetto di comprendere non è applicabile con spensieratezza a un testo ermetico. Essenziale ad esso è lo choc con cui interrompe violentemente la comunicazione. L’abbagliante luce dell’incomprensibilità con cui tali creazioni colpiscono il lettore getta sulla consueta comprensibilità il sospetto dell’insipidezza, dello smussamento, della reificazione [...]. Tradurre in concetti e nessi correnti ciò che si manifesta come straniero in opere qualitativamente moderne sa un po’ di tradimento”³⁴.

Giacomo Manzoni, nell’introdurre in Italia un testo adorniano fondamentale per l’argomento che qui si sta discutendo, *Il fido maestro sostituto*, ha sostenuto che di tale tradimento sarebbe complice, suo malgrado, lo stesso Adorno: l’analisi della musica moderna da lui compiuta costituirebbe infatti in ogni caso un tentativo di spiegazione, la quale inevitabilmente avvicina una musica del genere alla società da cui essa vuol tenersi lontana. Si chiede in proposito Manzoni: “Smorzando con la spiegazione didattica gli chocs di cui questa musica, secondo Adorno, vive [...] non si corre il rischio di addomesticarla e di farne uno di quei famigerati ‘beni culturali’ che essa per sua interiore conformazione non può essere? E’ questo forse il limite del tentativo adorniano”³⁵.

In realtà Adorno è ben cosciente del rischio insito in ogni critica d’arte, anche in quella da lui proposta, il che risulta evidente da alcune parole pronunciate proprio nel testo introdotto da Manzoni: “Tutta la nuova musica [...] obbedisce a un impulso che a sua volta contraddice lo sforzo di renderla universalmente comprensibile [...]. Lo choc che da lei si sprigiona, il suo aspetto sconcertante è compenetrato col suo contenuto. Ora,

³⁴ T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 111.

³⁵ G. Manzoni, “Introduzione” a T. W. Adorno, *Il fido maestro sostituto*, trad. it. G. Manzoni, Einaudi, Torino 1975, pag. XX.

mentre l'aiuto che si dà per comprenderla elimina necessariamente quello choc [...] essa va in pari tempo contro se stessa. Se si rende accessibile alla coscienza degli uomini il nuovo, sia pure con la massima fedeltà all'oggetto e con la volontà di non falsificare nulla, si è allora sul punto di farne qualcosa di anodino, contribuendo così alla fatalità, comunque universale, di voler rendere patrimonio culturale ciò che per la crudezza del suo modo di essere si era a suo tempo preservato da questo pericolo”³⁶.

A parere del filosofo tedesco, però, la contraddizione non va cercata tanto nel tentativo di spiegare una creazione artistica, quanto proprio in quest'ultima, e dipende sostanzialmente dal fatto che l'impulso più intimo da cui trae origine l'arte è la volontà di comunicare qualcosa a un pubblico: “non è dato di sfuggire al paradosso onde la musica non può augurarsi di eliminare quello iato [fra se stessa e il pubblico]: poiché il contenuto suo proprio è un contenuto critico, antitetico alla società. Per questo tutte le manifestazioni volte a promuoverne la comprensione, non escluse queste mie parole, hanno alcunché di falso, come se cioè si andasse contro il suo precipuo intento [...]. E non di meno la musica non può che voler raggiungere gli uomini. Giacché anche nella sua forma più catafratta, essa è un'entità sociale, ed è minacciata di irrilevanza non appena siano recisi tutti i fili che la legano all'ascoltatore. L'intento di essere compresa e il timore di esserlo le ineriscono in egual misura. Non è possibile superare questa contraddizione concettualmente”³⁷.

Un'arte ermetica, che si precluda al suo imprescindibile referente, il pubblico, rischia pertanto di restare priva di senso: “in virtù dell'antitesi con la società essa conserva la sua verità sociale, grazie all'isolamento: ma proprio questo la fa alla lunga inaridire. E' come se le venisse sottratto lo stimolo produttivo o addirittura la *raison d'être*, giacché

³⁶ T. W. Adorno, *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 104.

³⁷ T. W. Adorno, *Impromptus. Saggi musicali 1922-1968*, trad. it. C. Mainoldi, Feltrinelli, Milano 1979, pag. 122.

anche il discorso più solitario di un artista vive del paradosso di parlare agli uomini grazie alla sua solitudine, rinunciando a una comunicazione divenuta banale”³⁸.

Questa situazione aporetica dell’arte, constatata in *Filosofia della musica moderna*, Adorno continuerà a sottolinearla anche nella sua età più tarda. Per esempio, in *Il fido maestro sostituto*, testo pubblicato nei primi anni Sessanta, riferendosi anche in questo caso alla musica, egli osserva che “se da un lato la musica, in quanto forza sociale produttiva, non deve piegarsi al volere del pubblico, dall’altro non esiste nessuna musica che in base al proprio significato non implichi a sua volta il pubblico”³⁹.

In un passo della sua ultima opera, inoltre, Adorno esprime praticamente lo stesso concetto, estendendolo però in questo caso all’arte in generale: “Oggi il motivo più acuto dell’inefficacia sociale delle opere d’arte che non si vendono alla nuda e cruda propaganda è che esse, per resistere al sistema di comunicazione onnidominante, devono rinunciare ai mezzi di comunicazione che forse le porterebbero vicine alle popolazioni”⁴⁰.

Non può essere poi sottovalutato il fatto che il teorico francofortese, in un altro contesto ancora, constati come questo paradosso avvinca in modo particolare proprio (e non a caso) la corrente dell’avanguardia storica da lui più ammirata, l’espressionismo⁴¹, che in campo pittorico segue le tendenze avviate da un artista come Munch, e che in ambito musicale ha il suo apice nella libera atonalità schönberghiana: “l’espressione disinibita, che si suole associare con l’esoterismo artistico, contiene il desiderio di essere accettato da chi ascolta. E ciò che nell’espressionismo, con cui lo Schönberg giovane ha molto in

³⁸ ID., *Filosofia della musica moderna*, cit., pag. 26. E’ questa una delle poche concessioni, comunque già rilevate in questa sede, che Adorno fa all’estetica della ricezione.

³⁹ ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 258.

⁴⁰ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 405.

⁴¹ Da quale punto di vista, invece, Adorno si allontani da questa corrente artistica, è spiegato in modo succinto da Luigi Geninazzi con le seguenti parole: “sia Benjamin che Adorno [...] pur essendone stati profondamente influenzati, supereranno l’espressionismo in una direzione anti-naturalistica e anti-soggettivistica” (L. Geninazzi, *Horkheimer & C. gli intellettuali disorganici*, Jaca Book, Milano 1977, pag. 46).

comune, si chiamava l'urlo', non è solo qualcosa che si sottrae alla comunicazione rinunciando alle conculcate articolazioni linguistiche di un significato preciso, ma è oggettivamente anche il tentativo disperato di raggiungere quelli che non odono più⁴².

Come si è potuto notare, anche all'inizio di questo passo Adorno rileva che spesso l'arte moderna – nel caso specifico l'espressionismo - viene accusata di esoterismo. Tuttavia, sviluppando un ragionamento pressoché identico a quello fatto riguardo al pensiero di Hegel, il filosofo francofortese sostiene che anche l'arte d'avanguardia, finanche quella che si autodefinisce ermetica, solo in apparenza è incomprensibile, esoterica. L'arte ermetica è (e vuole essere) incomprensibile alle masse la cui psiche è manipolata dall'industria culturale, ma non per sottrarsi alla comunicazione in quanto tale, bensì esclusivamente al sistema di comunicazione mass-mediatico odierno, il quale – come Adorno dice in un brano sopraccitato – impedisce che si giunga a una reale e reciproca comunione. L'incomunicabilità dell'arte moderna è protesta contro la deformata comunicazione dominante, è la *deformazione della deformazione* subita dalla comunicazione sotto il dominio dell'industria culturale. Adorno considera esemplare, da questo punto di vista, un'opera come *Finale di partita di Beckett*, alla quale lo studioso francofortese non a caso dedica uno dei suoi maggiori – e più noti – saggi di critica letteraria⁴³. Per Adorno, l'assurdità dei dialoghi fra Clov e Hamm, i protagonisti del dramma, smaschera “l'inganno del parlarsi: gli individui, senza speranza lontani fra loro, non possono comunicare conversando, esattamente come i due vecchi storpi nei bidoni non arrivano a toccarsi. La comunicazione, legge universale della convenzione, annuncia che non è più possibile nessuna comunicazione”⁴⁴.

Mentre Joyce, in *Finnegan's wake*, intende far emergere quale sia lo status attuale della comunicazione col “liquidare l'elemento discorsivo del linguaggio con il puro e

⁴² ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., pp. 121-122.

⁴³ Cfr. ID., “Tentativo di capire *Finale di partita*”, in: ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 266-308.

⁴⁴ Ivi, pag. 293.

semplice suono, Beckett trasforma quell'elemento nello strumento della propria assurdità: è lo stesso rituale dei clowns le cui ciarle diventano nonsenso nel momento stesso in cui vengono recitate come se costituissero un senso. La dissoluzione del linguaggio, le parole e le frasi che si sono enfiate, nella bocca stessa dell'uomo, nel chiacchiericcio insieme stereotipo e scorretto dell'autoalienazione, penetra nell'*arcanum* estetico. Il nuovo linguaggio degli individui che stanno per ammutolire, un agglomerato di sfacciate frasi fatte, di collegamenti logici solo in apparenza, di parole galvanizzate che hanno il valore di marchi di fabbrica – eco confusa del mondo della réclame – tutto questo acquista nuove funzioni e diventa linguaggio di una poesia che nega il linguaggio”⁴⁵.

Secondo questa visione, quindi, la causa dell'incomprensibilità dell'arte moderna non deve essere ricercata tanto in quest'ultima, quanto nell'incapacità delle masse ideologicamente succubi della cultura mass-mediatica di comprendere ciò che a loro non appare chiaro in maniera semplice e immediata: “L'isolamento elitario dell'arte avanzata va messo non tanto a carico suo quanto della società; gli standards inconsci delle masse sono i medesimi di cui le condizioni in cui le masse sono integrate hanno bisogno per conservarsi; la pressione della vita eteronoma [...] impedisce la concentrazione di un forte io, richiesta da ciò che non è prodotto in serie”⁴⁶.

E' proprio questo il significato più profondo dell'opposizione dell'arte moderna all'industria culturale, la quale educa gli uomini alla distensione e alla distrazione, mentre le creazioni dell'arte moderna, proprio al contrario, possono essere comprese solo da chi è disposto a far proprio lo “sforzo del concetto”. Secondo Adorno, infatti, “per poter guardare anche solo di un pochino al di là di quella prigione che esso stesso è, l'io ha bisogno non di distrazione bensì di estrema tensione”⁴⁷, mentre invece

⁴⁵ Ivi, pag. 292.

⁴⁶ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 424.

⁴⁷ Ivi, pag. 409.

“l’industria culturale ha educato le sue vittime ad evitare ogni sforzo nel tempo libero”⁴⁸.

L’arte moderna, per l’appunto, si pone in netto contrasto con la cultura dominante, intendendo educare gli uomini alla concentrazione. Adorno precisa in merito che l’atteggiamento di distensione e distrazione cui le masse sono educate dall’industria culturale, dunque dall’apparato sovrastrutturale predisposto dalla società capitalista contemporanea, riesce effettivamente ad attecchire su di esse per il fatto che al desiderio di distrazione e disimpegno gli uomini di oggi, *in primis* proprio i ceti deboli, ossia quelli che avrebbero un interesse oggettivo ad impegnarsi e lottare per il cambiamento, sono spinti dalla struttura economica di questa società: gli operai dalla meccanicità e monotonia del processo lavorativo cui li costringe il modo di produzione capitalistico odierno; i disoccupati, invece, dall’ansia generata in loro dal sistema socio-economico vigente proprio a causa della mancanza di lavoro. I ceti meno abbienti, per di più, sono allontanati dalla comprensione dell’arte, che necessita di sforzo intellettuale e di istruzione, non solo per evidenti ragioni direttamente economiche, ma anche per la difficoltà di far propria quella disposizione psicologica necessaria all’*Anstrengung* intellettuale. L’insieme delle cause qui elencate della tendenza delle masse alla distrazione è riassunto da Adorno nel seguente passo: “La distrazione è connessa all’attuale modo di produzione, al processo razionalizzato e meccanizzato di lavoro a cui, direttamente o meno, le masse sono assoggettate. Questo modo di produzione, che genera paure e ansie per disoccupazione, perdita di reddito, guerra, ha i suoi correlati ‘non produttivi’ nell’intrattenimento, cioè nel rilassamento che non implica alcuno sforzo di concentrazione. La gente vuole divertirsi. Un’esperienza totalmente concentrata e consapevole dell’arte è possibile solo per coloro le cui vite non creano una tensione tale da spingerli nel loro tempo libero a cercare sollievo dalla noia come dalla

⁴⁸ ID., *Filosofia della musica moderna*, cit., pag. 15.

fatica”⁴⁹, e cioè a coloro che godono del privilegio di poter svolgere un lavoro intellettuale (fra i quali tra l’altro Adorno annovera se stesso, con tutti i sensi di colpa del caso, dei quali d’altronde in questa sede si è già parlato ad altro proposito). Per questi motivi “l’arte seria ha dovuto negarsi alla comprensione di coloro per cui il bisogno e la pressione dell’esistenza fanno della serietà una beffa, e che sono, di necessità, contenti quando possono trascorrere passivamente il tempo in cui non sono alla ruota”⁵⁰.

Sempre riguardo al supposto esoterismo dell’arte moderna, Adorno contesta anche la tesi sostenuta da una certa psicologia della percezione, secondo la quale il canone tradizionale di bellezza sarebbe connaturato alla mente umana, e dunque varrebbe sempre e universalmente. Secondo una teoria del genere, pertanto, le creazioni dell’arte moderna, poiché non rispettano i valori estetici tradizionali, sarebbero innaturali, contro natura.

Nella visione adorniana, invece, anche le norme estetiche, in modo analogo a quelle etiche, sono strettamente connesse a determinate strutture sociali, per cui muterebbero col mutare di queste. A proposito della musica egli dice che “non esiste una natura musicale, e ciò che sembra tale non è che il deposito e la sedimentazione della storia. Ciò che oggi passa come generalmente musicale-naturale è solo il resto insulso di una convenzione trascorsa”⁵¹.

Sempre su questo argomento, Adorno rileva poi che “per confutare i tabù della psicologia della percezione basterebbe che un solo individuo fosse in grado di immaginarsi in maniera adeguata musica radicalmente emancipata e di comprendere

⁴⁹ ID., *Sulla ‘popular music’*, a cura di M. Santoro, Armando Editore, Roma 2004, pag. 106.

⁵⁰ M. Horkheimer e T. W. Adorno, *Dialettica dell’illuminismo*, cit., pag. 143.

⁵¹ T. W. Adorno, *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 27.

all'ascolto la connessione dei suoi momenti, e il numero di coloro che ne sono capaci non è poi così esiguo"⁵².

L'apparenza di innaturalità dell'arte moderna, dunque, per Adorno deriva dal fatto che, per le masse totalmente integrate al sistema sociale odierno, qualsiasi valore imposto da questo sistema si presenta come una seconda natura, come un dato ovvio e immutabile. A parere del filosofo di Francoforte, è pertanto necessario aiutare l'individuo a prendere coscienza della relatività delle norme tradizionali, il che può farlo anzitutto proprio l'arte, come qui si è già più volte ripetuto, in primo luogo col procurare uno choc nelle menti assuefatte alle regole convenzionali, e in secondo luogo, a partire da ciò, coll'educare quelle menti alla concentrazione e alla disciplina dell'apprendimento. Per Adorno, quindi, l'arte moderna nella sua sostanza più profonda non è né elitaria né esoterica: le opere dei vari Picasso, Joyce e Schönberg – come d'altronde la stessa teoria critico-dialettica adorniana - possono essere comprese da qualsiasi individuo che sia disposto a una contemplazione concentrata e alla fatica dell'apprendimento, all'hegeliana fatica del concetto: in tal senso opere del genere costituiscono a priori, al di là delle intenzioni dei loro autori, una critica profonda nei confronti del senso comune, del culto del dato, dell'ovvio; esse educano alla resistenza intellettuale rispetto all'autorità di un'opinione pubblica che in realtà è totalmente eterodiretta. Adorno sostiene che, mentre l'opera d'arte che riproduce l'armonia formale tradizionale, presentandosi come in sé compiuta, induce all'assuefazione intellettuale al dato, alla conciliazione con l'esistente, l'arte moderna, invece, stimola all'attività negativa del pensiero, allo sforzo della riflessione concettuale, dunque alla conoscenza in senso genuino: "L'opera d'arte compiuta non *conosceva*, ma faceva scomparire in sé ogni conoscenza. Essa si faceva oggetto di pura 'contemplazione' e colmava tutte le lacune attraverso cui il pensiero avrebbe potuto sfuggire al dato di fatto immediato dell'oggetto

⁵² ID., *Immagini dialettiche*, cit., pag. 311.

estetico [...]. Solo l'opera d'arte sconvolta abbandona, con la sua compattezza, la natura intuitiva, e con essa l'apparenza. Essa è posta come oggetto del pensare e vi partecipa [...] La musica moderna accoglie nella sua coscienza e nella sua immagine la contraddizione in cui si trova verso la realtà, e con questo atteggiamento si affina fino a diventare conoscenza [...]. Solo nell'opera d'arte frammentaria, che rinuncia a se stessa, si libera il contenuto critico”⁵³.

A quanto si è detto fin qui occorre aggiungere inoltre che secondo la concezione adorniana non è vero neppure che l'arte moderna sia del tutto incomprensibile per le masse odierne. Infatti, a parere di Adorno, proprio l'odio che queste provano nei confronti dell'arte ermetica dimostra che inconsciamente esse ne colgono il messaggio critico, la messa in luce delle strutturali contraddizioni della società contemporanea, della deformazione subita dall'uomo in un contesto sociale del genere. E' proprio l'angoscia che sarebbe causata alla coscienza da tale verità a rendere quest'ultima inaccettabile per l'io borghese, e a indurlo a respingere l'arte moderna. Nel seguente passo il teorico di Francoforte sviluppa questi concetti in relazione alla musica atonale: “Il terrore che la musica di Schönberg e Webern diffonde [...] non deriva dal fatto che essa sia incomprensibile, ma dal fatto che la si comprende fin troppo esattamente: essa dà forma a quell'angoscia, a quello spavento e a quella visione di una condizione catastrofica, a cui gli altri possono sottrarsi solo regredendo”⁵⁴.

Inoltre, il rifiuto pregiudiziale dell'arte moderna da parte delle masse deriva anche dal fatto che esse segretamente sanno che la capacità di comprenderla presuppone l'istruzione, che in una società di classe qual è ancora quella attuale, fondata su un'estrema divisione del lavoro, costituisce ancora un privilegio per pochi. Adorno fa

⁵³ Ivi, pp. 125-127.

⁵⁴ ID., *Dissonanze*, cit., pag. 51.

esplicito riferimento al rancore riscontrabile “nelle masse contro ciò che è loro interdetto anche a causa del privilegio dell’istruzione”⁵⁵.

Con quest’ultima annotazione, tra l’altro, Adorno mostra ancora una volta che egli, a differenza della *Kulturkritik* spiritualistica (e politicamente conservatrice), non disprezza le masse in quanto tali: egli addebita infatti i loro limiti, nonché il loro antiintellettualismo, alle condizioni materiali in cui vivono, a ciò che il sistema sociale vigente ha fatto di loro⁵⁶.

Nella sua recente monografia su Adorno, Stefano Petrucciani rileva come il filosofo francofortese sostenga molte delle tesi qui discusse già nel suo primo scritto di sociologia dell’arte, pubblicato sulla *Zeitschrift für Sozialforschung* col titolo *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*. Scrive lo studioso italiano a commento della posizione adorniana sull’ermetismo dell’arte moderna, in particolare della musica: “Va respinta l’obiezione che si oppone alla musica più avanzata: ‘questa musica è incomprensibile, esoterico-privata, quindi reazionaria’ [qui Petrucciani cita direttamente Adorno] [...]. Nel momento in cui la musica più avanzata pone fuori corso categorie borghesi fondamentali [...], essa dice la verità senza illusioni su ciò che la condizione umana è divenuta nella società dominata dal principio di scambio: la resistenza che la musica più progredita incontra è così forte perché essa svela ai soggetti la verità che non vorrebbero sentire, e cioè che non sono più tali”⁵⁷.

⁵⁵ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 424. Jameson reputa queste tesi di Adorno una riproposizione, in chiave di sociologia dell’arte, della critica del *ressentiment* propugnata da Nietzsche (cfr. F. Jameson, op. cit., pp. 170-172).

⁵⁶ Ciò è dimostrato anche dal fatto che, nel luogo di *Teoria estetica* considerato poc’anzi, Adorno aggiunge che al rancore delle masse nei confronti dell’arte moderna corrisponde, in una società in cui è ancora profonda la divisione fra lavoro manuale e lavoro intellettuale, un altro aspetto estremamente negativo, vale a dire l’ostilità evidente “nell’atteggiamento di non pochi artisti esteticamente progrediti, contro le masse, fin da Strindberg e da Schönberg” (*ibidem*). Una precisazione, questa, che è pensabile solo nel quadro di una critica dialettico-materialistica della cultura.

Sulle obiezioni mosse su questo punto da Adorno nei confronti della *Kulturkritik* reazionaria cfr. per es. ID., *Minima moralia*, cit., pp. 174-177.

⁵⁷ S. Petrucciani, *Introduzione a Adorno*, cit., pag. 51. Sull’argomento, cfr. Anche ivi, pag. 133.

Per Adorno, cioè, come egli si esprime ancora in un saggio sulla musica scritto in età molto più tarda, “è da presumere che gli uomini dalla nuova musica si sentano umiliati, considerati come alcunché che essi non sono e che pur avvertono di dover essere”⁵⁸.

Anche sul tema dell’arte ermetica, comunque, giova ribadire un concetto già più volte ripetuto nel corso del presente lavoro: Adorno sottolinea sempre come un certo fenomeno culturale assuma un significato sociale molto diverso (progressivo o reazionario) in contesti socio-storici differenti. Nello specifico, riguardo al tema che si sta discutendo in questo momento, egli ricorda che in un’epoca non molto lontana della storia della civiltà occidentale, fra Settecento e Ottocento, l’estensione del pubblico della musica seria costituì effettivamente un elemento di reale democratizzazione. Adorno rileva in proposito, assieme a Horkheimer, “quanto poco talune categorie come quella comunicativa e non-comunicativa [...] e anche le categorie estetiche formali siano da utilizzarsi come invarianti rigide. Se per esempio la democratizzazione della musica ai tempi di Haydn e Beethoven, che la emancipava dalla tutela feudale e dalle corrispondenti forme ornamentali, ebbe carattere eminentemente progressivo, oggi invece si può pensare che possa servire all’emancipazione umana soprattutto un’arte sciolta dal contesto eterodiretto e uniformato della consumabilità la cui natura democratica ha più soltanto funzione ideologica”⁵⁹.

Del resto, già in un passo citato in precedenza si è visto che per Adorno l’opposizione alla ricezione sociale è divenuta una regola per l’arte che voglia esprimere una reale critica nei confronti dell’esistente soltanto “a partire da un certo momento storico, da individuarsi verso la metà del XIX secolo”⁶⁰.

In sostanza, per concludere su quest’argomento, è solo nelle condizioni sociali che si sono venute a determinare con l’avanzare del capitalismo che l’arte si vede costretta a

⁵⁸ T. W. Adorno, *Impromptus*, cit., pag. 122.

⁵⁹ M. Horkheimer e T. W. Adorno, *Lezioni di sociologia*, cit., pag. 122.

⁶⁰ T. W. Adorno, *Parva aesthetica*, cit., pag. 96.

rendersi ermetica, incomunicabile, e l'intima ragione di ciò lo studioso francofortese la spiega in un brano di *Teoria estetica* dedicato (non a caso) a quella che per lui rappresenta la massima espressione della letteratura ermetica del secondo dopoguerra, il teatro dell'"assurdo" di Beckett: "l'oscuramento [...] è funzione dell'avvenuto mutamento del contenuto artistico. [...] Essendo critica del dominio universale della ragione, non può più essere a sua volta ragionevole secondo le norme del pensiero discorsivo. L'oscurità dell'assurdo va interpretata, e non sostituita con la chiarezza del senso",⁶¹.

Par. 2. La teoria dell'ascolto strutturale: pedagogia musicale e pedagogia critica

La concezione di Adorno fin qui analizzata conosce i suoi sviluppi più precisi e concreti (come d'altronde si può dedurre già da alcuni brani citati nel paragrafo precedente) in riferimento alla forma d'arte che il poliedrico intellettuale francofortese non solo conosce meglio, ma pratica anche personalmente con risultati di un certo livello: la musica⁶². Dagli scritti di varia natura, sociologici, filosofici o più strettamente tecnici, da lui dedicati a questo genere artistico si può ricavare infatti una vera e propria pedagogia musicale, la quale – come si avrà modo di constatare qui di seguito – risulta perfettamente coerente con l'ideale filosofico di una conoscenza concepita come risultato della fatica del concetto, ideale che – si è visto – Adorno riprende apertamente

⁶¹ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 47.

⁶² L'attività dell'Adorno compositore è altamente valorizzata da Elio Matassi, il quale sostiene non solo che il concetto stesso di una "dialettica negativa" costituirebbe la traslazione sul piano filosofico di un principio che il francofortese aveva sviluppato nelle composizioni musicali realizzate già negli anni Venti (e fino agli inizi degli anni Trenta), ma anche che la portata di queste creazioni varrebbe a collocare Adorno fra i grandi rappresentanti della musica atonale, come quarto esponente della Scuola di Vienna, accanto a Schönberg, Webern e Berg (cfr. E. Matassi, "Il pentagramma e la dialettica", in *MicroMega*, Edizioni L'Espresso, Roma 2003, n. 5, pp. 219-231). Giova ricordare, inoltre, che Matassi considera Adorno anche il "maggior filosofo della musica del Novecento" (cfr. l'intervista a Matassi realizzata da Dario Gentili, e pubblicata su www.filosofia.it), giudizio che è sostanzialmente confermato da Fabrizio Desideri, che definisce il francofortese "il maggior filosofo della musica moderna" (F. Desideri, "Filosofia atematica e nominalismo estetico. Adorno e Benjamin", cit., pag. 43). Sull'attività di Adorno come musicista cfr. anche S. Müller-Doohm, op. cit., in part. pp. 136-160 e pp. 217-225.

da Hegel. Lo scopo che qui ci si prefigge in proposito è dunque quello di mostrare come la pedagogia musicale adorniana possa essere assunta a modello per un discorso pedagogico più complessivo, volto a concretizzare un concetto di pedagogia critica perfettamente adeguato allo spirito della dialettica negativa, nonché fedele agli spunti esplicitamente pedagogici – invero molto rari – forniti dallo stesso Adorno in alcuni suoi scritti.

Le tesi pedagogico-musicali avanzate da Adorno ruotano sostanzialmente intorno a due concetti: quello di “orecchio speculativo” e quello, al primo strettamente connesso, di “ascolto strutturale”.

Il concetto di “orecchio speculativo”⁶³, che Adorno riprende esplicitamente da Kierkegaard⁶⁴, ha come proprio presupposto alcune riflessioni socioantropologiche compiute dal filosofo francofortese sul senso dell’udito. Al riguardo, egli anzitutto osserva che l’orecchio si distingue dall’organo della vista per una maggiore passività: mentre l’uomo deve decidere di aprire gli occhi e di rivolgere lo sguardo verso un dato oggetto per poterlo vedere, al contrario l’orecchio non può fare a meno di “subire” tutti i suoni e i rumori provenienti dall’ambiente circostante. L’uomo deve agire, semmai, per evitare di sentirli: “La differenza antropologica dell’orecchio dall’occhio si adatta al suolo storico di ideologia. L’orecchio è passivo. L’occhio viene chiuso dalla palpebra, e per vedere bisogna aprirlo, mentre l’orecchio è sempre ‘aperto’, non deve tanto rivolgersi coscientemente a determinati stimoli, quanto semmai difendersi da essi”⁶⁵.

Adorno ipotizza perciò che la capacità dell’orecchio di reagire attivamente ai suoni precepiti costituisca una delle acquisizioni più tarde dell’evoluzione dell’uomo verso lo

⁶³ Cfr. ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 75.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, pag. 43; ID., *Impromptus*, cit., pag. 121. Quale epigrafe del suo saggio “La funzione del contrappunto nella nuova musica”, Adorno cita la frase in cui Kierkegaard conia tale concetto: “Come l’occhio speculativo ha una visione complessiva così l’orecchio speculativo ha un ascolto complessivo” (S. Kierkegaard, *Enten eller I*, cit. in T. W. Adorno, *Immagini dialettiche*, cit., pag. 193).

⁶⁵ ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., pag. 62. Cfr. anche ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 43.

stadio attuale: conseguentemente, in una situazione sociale in cui – secondo una visione dello psicoanalista Nunberg che Adorno fa propria⁶⁶ – l’io tende ad indebolirsi sempre di più, anche le funzioni attive dell’orecchio tendono a regredire: “l’attività dell’orecchio, la sua attenzione, è probabilmente venuta crescendo tardi, unitamente alla forza dell’io: e nel pieno delle generali tendenze regressive le qualità più tarde dell’io sono quelle che si tornano a perdere più rapidamente”⁶⁷.

E ancora, in un altro contesto: “La tendenza dell’epoca ha indebolito l’io, e così completamente che egli per più versi non è più del tutto padrone delle proprie reazioni. E’ facile che oggi, proprio nella frattura tra reazioni musicali soggettive e situazione tecnica oggettiva, non si celi che la debolezza del soggetto”⁶⁸.

L’io dell’uomo contemporaneo è reso più debole anche a causa dell’opera di scientifica manipolazione compiuta dall’industria culturale, che non a caso propina alle masse un genere di musica che educa l’orecchio (e dunque l’individuo nella sua interezza) a una passività sempre maggiore rispetto agli stimoli provenienti dall’esterno: in altri termini, un orecchio passivo, prodotto della regressione generale subita dalla psiche umana nella società contemporanea, concorre a sua volta a rendere l’io più debole, a integrarsi passivamente con l’ambiente circostante, ovvero con la forma assunta attualmente dalla società. Adorno sostiene che tali peculiarità del senso dell’udito, inoltre, fanno sì che il sistema sociale lo utilizzi ai propri fini in una maniera del tutto particolare: mentre gli altri sensi sono adoperati dagli uomini nella loro attività lavorativa, per cui le loro funzioni vengono sfruttate dal sistema capitalistico, alla stregua di qualsiasi altro strumento tecnologico, direttamente nel settore produttivo, invece il senso dell’udito, per la sua caratteristica passività, assume una funzione ideologica nel tempo libero, quale strumento di distensione e distrazione, con l’unico scopo di concorrere alla

⁶⁶ M. Horkheimer e T. W. Adorno (a cura), *Lezioni di sociologia*, cit., pagg. 96 e 198.

⁶⁷ ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., pag. 62

⁶⁸ ID., *Impromptus*, cit., pag. 99.

riproduzione di forza-lavoro: “l’organo auditivo era quello tra i sensi che registrava senza fatica gli stimoli. In tal modo esso perdette quella continua fatica degli altri sensi che è sempre unita ai processi lavorativi in quanto sono questi sensi stessi a produrre il lavoro. La passività acustica diventa il contrario del lavoro, l’ascolto diventa un’oasi tollerata entro il mondo razionalizzato di questo [...]. Il senso dell’udito, arcaico e non del tutto giunto all’altezza del processo produttivo, incoraggia l’ubbia che il mondo stesso non sia ancora totalmente razionalizzato ma offra spazio per fenomeni incontrollati che, senza aver nessuna conseguenza nei riguardi delle esigenze civilizzatrici, viene sanzionata da queste [...]. Il tempo libero dedicato a lasciarsi andare viene consumato nella mera riproduzione di forza-lavoro, che getta la sua ombra su tale tempo libero”⁶⁹.

L’industria culturale mira a distendere gli individui, ad integrarli in modo piacevole e privo di tensione all’esistente, per cui, in coerenza con questo intento, in campo musicale li educa, fin dalla loro primissima infanzia, a un ascolto piacevole e atomizzato, cioè all’ascolto di brani che procurino loro un piacere sensoriale immediato, del quale si possa fruire anche allorché si è distratti. E’ anche e soprattutto in questo senso che la musica leggera, definita in un’occasione da Adorno “barbarie sogghignante e contenta di sé”⁷⁰, funge da “cemento sociale”⁷¹, da “mezzo attraverso cui essi [gli ascoltatori] sviluppano una qualche forma di adattamento psicologico ai meccanismi della vita odierna”⁷²; sempre nello stesso senso sono strumentalizzati dall’industria culturale, di grandi opere della tradizione musicale occidentale, i brani più “orecchiabili” e piacevoli, per lo più staccati dall’intero dell’opera: “per quanto riguarda il vasto numero di persone che ascoltano la ‘buona musica’: come l’ascoltano? Ascoltano una sinfonia di Beethoven con concentrazione? [...] O l’ascoltano [...]

⁶⁹ ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., pp. 62-64.

⁷⁰ ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 256.

⁷¹ ID., *Sulla ‘popular’ music*, cit., in part. pp. 109-114.

⁷² Ivi, pag. 110.

aspettando, nell'introduzione del finale della prima sinfonia di Brahms, l'assolo del corno francese, come farebbero per il *chorus* di clarinetto solo di Benny Goodman?"⁷³.

Quale esempio delle modalità con cui l'industria culturale opera ai fini della conservazione e del rafforzamento ideologico del sistema sociale vigente, col produrre delle vere e proprie mutazioni antropologiche nell'uomo contemporaneo, Adorno segnala il fenomeno della *Reizüberflutung* (iperstimolazione, saturazione) cui vanno incontro le funzioni uditive umane nel mondo odierno, in seguito all'invenzione dei moderni mass-media e al sempre crescente rilievo sociale da questi assunto nel mondo contemporaneo: infatti, per il teorico della Scuola di Francoforte, proprio l'iperstimolazione, alla quale l'udito è sottoposto in modo particolare dalla radio, è una delle cause – sebbene non certamente l'unica - della diminuzione della capacità di concentrazione oggettivamente riscontrabile negli uomini di oggi, una capacità necessaria ad un ascolto della musica che non voglia essere puramente passivo-culinario, e quindi ancor più necessaria all'ascolto di una musica come quella moderna, che per i suoi complessi aspetti strutturali (e per l'assenza di orpelli ornamentali) non è nemmeno accessibile ad un godimento puramente sensibile: “La nuova musica d'alto rango, essendo in tutte le sue manifestazioni più specifica e articolata [...] esige *più* concentrazione, almeno a prima botta, di quella tradizionale [...]. Non v'è dubbio d'altronde che per molti motivi – la tanto invocata iperstimolazione ne è uno solo – la capacità di concentrazione è in ribasso. La musica e la struttura antropologica dei suoi ascoltatori hanno uno sviluppo divergente”⁷⁴.

Adorno osserva inoltre che un ascolto concentrato della musica trova oggi innanzi a sé un ulteriore ostacolo nelle trasmissioni televisive delle opere musicali, nel corso delle quali le telecamere si soffermano per lo più su aspetti che hanno poco o nulla a che fare

⁷³ ID., *A Social Critique of Radio Music*, cit. in: M. Santoro, “Adorno e la sociologia critica della musica (*popular*)”, in: T. W. Adorno, op. cit., pag. 18.

⁷⁴ ID., *Impromptus*, cit., pag. 120. cfr. anche ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pp. 248-249.

con gli elementi strutturali delle opere: il telespettatore, perciò, tende a essere distratto da tali aspetti visivi. Anche i tecnici del suono della musica trasmessa via radio sovente ne influenzano l'ascolto in senso negativo, col dare maggior rilievo ad alcune parti dell'opera che si adeguano al gusto predominante dell'ascoltatore medio, attratto per lo più dagli aspetti culinari della musica: "la televisione in quanto medium visivo si contrappone in un certo qual senso alla musica, che è fondamentalmente acustica e ad esso eterogenea. La tecnica televisiva tende, innanzi tutto, a distrarre lo spettatore, fatto che non va certo in favore della musica [...] Infatti, l'attenzione dalle cose essenziali viene spostata su quelle inessenziali e cioè dalla musica come scopo ai mezzi, al modo in cui si suona, si canta o si soffia negli strumenti [...]. Anche alla radio e nelle registrazioni su nastro esiste la tendenza a porre in primo piano le cosiddette voci principali o le cosiddette melodie fuori d'ogni rapporto col tessuto musicale. Questo dipende dai tecnici del suono che né più né meno agiscono secondo criteri assolutamente estranei alla musica e, per così dire, la sistemano secondo punti di vista extraartistici e cercando di andare incontro al gusto veramente problematico del pubblico"⁷⁵.

In relazione a questo argomento, occorre tuttavia precisare che il giudizio di Adorno sull'impatto che il progresso tecnologico può avere sull'ascolto della musica non è unilateralmente negativo. Anzitutto egli precisa che anche in campo musicale, la colpa generalmente attribuite alla tecnica considerata in se stessa vanno in realtà addebitati al suo intreccio coi rapporti sociali vigenti: "Persino la tecnica, in quanto mezzo di esperienza spirituale prodotto dalla società, non può essere isolata dogmaticamente dalla sua situazione sociale. La tecnica non ha colpa come tale di quei risultati che gli ingenui, e coloro che sono rimasti inferiori ad essa nel livello della propria coscienza,

⁷⁵ ID., *La musica, i media, la critica*, cit., pagg. 95 e 97.

credono di osservare dovunque: essa ne ha colpa solo per via della sua posizione e del suo valore (*Stellenwert*) sociale”⁷⁶.

Adorno riconosce inoltre che esistono anche dei casi di opere realizzate appositamente per la televisione, come quelle di Mauricio Kagel, pienamente adeguate da un punto di vista strettamente artistico⁷⁷. Non può poi essere sottovalutato l’entusiasmo che lo studioso francofortese mostra riguardo alle nuove possibilità aperte a un ascolto adeguato della musica dall’invenzione e dalla diffusione del disco. Esso consente l’ascolto di un’opera in completa solitudine, dunque con un livello di concentrazione molto superiore a quello possibile allo spettatore dell’opera a teatro. A proposito del long play, Adorno parla addirittura di rivoluzione: “l’espressione rivoluzione, per quanto riguarda i long play, non è esagerata. La letteratura musicale nella sua totalità potrebbe divenire accessibile nella forma più autentica per tutti quegli ascoltatori che volessero sentirla e studiarla quando fa loro comodo [...]. Il long play [...] permette l’esecuzione della musica in forma ottimale e il recupero di qualcosa della sua forza e intensità andate perdute nei teatri. L’oggettivazione (*Versachlichung*), vale a dire la concentrazione sulla musica come vero oggetto dell’opera, può essere paragonata, dal punto di vista percettivo, all’atto del leggere, allo sprofondare in un testo, a differenza di quanto accade con l’opera a teatro che, nel migliore dei casi, compie ciò che assolutamente un’opera d’arte non dovrebbe: persuadere l’ascoltatore [...]. Il fatto che le registrazioni su long play, o anche solo alcune loro parti, possano essere riascoltate favorisce una familiarità che il rituale della messa in scena permette appena”⁷⁸.

Fatte queste dovute precisazioni, è tuttavia evidente che per il teorico della Scuola di Francoforte l’industria culturale diffonde su vasta scala, con una consistenza inimmaginabile in passato, una forma degradata di ascolto della musica: se il disco e la

⁷⁶ ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 249.

⁷⁷ Cfr. ID., *La musica, i media, la critica*, cit., pag. 107.

⁷⁸ Ivi, pp. 123-125.

radio rendono teoricamente possibile un ascolto solitario e concentrato, di fatto nella vita musicale attuale anch'essi contribuiscono invece alla diffusione di un ascolto distratto e culinario della musica, volto esclusivamente a rendere più piacevoli, per esempio, le attività casalinghe⁷⁹. Adorno sostiene perciò che nella società contemporanea si assiste ad un generale “regresso dell’ascolto”, espressione con cui egli indica appunto il crescente predominio sociale del modello di ascolto atomistico e culinario inculcato nelle masse da parte dell’industria culturale⁸⁰. La regressione della coscienza musicale, inoltre, è da lui ritenuta uno dei sintomi più evidenti – ma al contempo una delle non minori cause, come si evince anche dal discorso che si è fatto fin qui – del più generale fenomeno della “regressione della coscienza” ravvisabile nel mondo odierno.

Ebbene, in un panorama sociale (e musicale) di questo genere, il compito di un’educazione musicale che voglia condurre gli uomini a un ascolto consapevole e responsabile è assolutamente identico a quello che Adorno attribuisce all’arte moderna in genere, vale a dire quello di opporsi ai valori estetici tradizionali, quindi, nel caso specifico, di farli rompere con le loro radicate abitudini auditive, le quali, come qui si è già rilevato in precedenza riguardo alla psiche delle masse in genere, sono talmente integrate all’esistente, da considerare legge di natura (e come tale valida universalmente) quella che è in realtà una convenzione generatasi storicamente, il sistema tonale, cui si attiene in modo indiscusso non solo la musica seria⁸¹ tradizionale,

⁷⁹ Cfr. ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 249.

⁸⁰ Cfr. a tal proposito il saggio, qui già menzionato, “Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell’ascolto”, in: ID., *Dissonanze*, cit., pp. 9-51, ma in part. pp. 36-37, ove Adorno tratta della deconcentrazione che contraddistingue l’ascolto atomistico, per l’appunto “regredito”.

⁸¹ Adorno rifiuta la consueta espressione “musica classica”, poiché essa sarebbe spia del processo di neutralizzazione della cultura operata dall’industria culturale, che integra a sé anche le maggiori creazioni dell’arte tradizionale, riducendole appunto a “classici”, a “beni culturali”, a merci spirituali, da consumare accanto alle altre (cfr. per es. *ivi*, pag. 42; ma anche ID., *Dissonanze*, cit., pagg. 10; 17-18 e 205-206, e ID., *Introduzione della sociologia della musica*,

ma anche la musica di consumo propagata in ogni dove dall'odierno sistema mass-mediatico: per "l'ascoltatore non preparato" è "musica 'naturale' [...] la somma totale di tutte le convenzioni e delle formule musicali a cui è abituato e che considera il linguaggio intrinseco, elementare della musica stessa [...]. La cultura musicale ufficiale è, in gran parte, una sovrastruttura di questo linguaggio musicale sottostante, costituito più specificamente dalla tonalità maggiore e minore e da tutti i rapporti tonali che presuppone"⁸².

La convenzione tonale diviene dunque, per l'ascoltatore medio contemporaneo, una vera e propria seconda natura: "nel preconcio musicale e nell'inconcio collettivo la tonalità, benché sia a sua volta un prodotto della storia, sembra essere divenuta qualcosa di simile a una seconda natura"⁸³. Il che dipende poi dal fatto che "il gusto di massa [...] con la martellante ripetizione e con l'esclusione di ciò che avrebbe ben diverso rilievo qualitativo, finisce senza dubbio col riprodurre e rafforzare lo status quo della coscienza musicale. Il sintomo più crasso di questa situazione di cose è il dominio illimitato della tonalità nell'offerta, quando invece lo sviluppo delle energie musicali produttive da gran tempo ha mandato la tonalità a gambe all'aria. Quanto più la vita musicale è eterodiretta, tanto più reificato è il rapporto tra la musica e coloro che essa raggiunge"⁸⁴. Su questo punto è però opportuno osservare che in realtà, come sottolinea Max Paddison in un suo recente saggio sull'estetica musicale di Adorno, concetti come quelli espressi dal filosofo francofortese erano già stati enunciati in modo esplicito dallo stesso Schönberg, il fondatore della libera atonalità, nel suo *Manuale di armonia* del 1911, dal quale Paddison cita, fra le altre, le seguenti parole: "Oggi il nostro orecchio non è stato solo educato dalle condizioni naturali, ma anche dalle condizioni create da un sistema

cit., pag. 84, luogo in cui lo studioso stigmatizza la riduzione a classico della musica di Beethoven).

⁸² ID., *Sulla 'popular' music*, cit., pp. 78-79.

⁸³ Ivi, pag. 110. Cfr. anche ID., *Filosofia della musica moderna*, cit., pag. 17.

⁸⁴ ID., *Sulla 'popular' music*, cit., pag. 17.

che nel frattempo è diventato una seconda natura”⁸⁵. Il fatto che le tesi suesposte di Adorno debbano molto ad affermazioni come queste è a dir poco evidente. Nello stesso saggio Paddison osserva inoltre che a Schönberg si oppone invece in modo radicale il musicista Paul Hindemith, il quale sostiene che “la tonalità è una forza di natura come la gravità”⁸⁶ e che quindi la musica atonale è innaturale. Non è perciò un caso che Adorno si sia sempre mostrato profondamente critico nei confronti di questo compositore, la cui musica viene accusata dal teorico francofortese di “positività”, di connivenza con l’esistente⁸⁷.

La tesi di Hindemith trova peraltro un suo acceso sostenitore in uno dei maggiori musicologi italiani, il quale sull’argomento dice che “il cosiddetto ‘sistema tonale’ non è una convenzione linguistica [...], ma una base ‘naturale’ di percezione musicale che noi mettiamo in opera, volenti o nolenti, ascoltando una qualsiasi musica, passata o presente, occidentale od orientale, colta o folklorica o primitiva. Motivo per cui l’atonalità non è un nuovo linguaggio ma l’introduzione, nel significato di una data musica, di un’ambiguità permanente [...]. Naturalmente una simile tesi cozza con l’idea che tutto sia unicamente ‘storia’, cioè con un’idea comodissima per avallare qualunque impresa, e fare il comodo proprio”⁸⁸.

E’ palese, nelle ultime parole di D’Amico, il sarcasmo nei confronti delle teorie di Adorno. Tuttavia queste teorie, come rileva Pasquale Scialò, oltre ad essere state anticipate già nel corso dell’Ottocento da Alexander J. Ellis, il quale definisce la scala musicale “molto artificiale e molto capricciosa”, trovano conferma anche in avanzati

⁸⁵ A. Schönberg, *Manuale di armonia*, a cura di L. Rognoni, Il Saggiatore, Milano 1963, vol. I, pag. 59, cit. in: M. Paddison, “Il concetto di natura nell’estetica musicale di Adorno”, in: “Theodor W. Adorno (1903-2003). L’estetica, l’etica”, cit., pp. 197-209. Il passo citato è a pag. 203.

⁸⁶ P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, cit. in: M. Paddison, op. cit., pag. 202.

⁸⁷ Cfr. in part. T. W. Adorno, “Ad vocem Hindemith”, in. ID., *Impromptus*, cit., pp. 48-83.

⁸⁸ R. Arnheim – F. D’Amico, *Eppure, forse, domani. Carteggio 1938-1990*, a cura di I. D’Amico, Archinto, Milano 2000, pag. 129, cit. in: G. Guanti, “Adorno e D’Amico: due interpretazioni antitetiche del serialismo?”, in: AA. VV., *Th. W. Adorno (1903-2003). Una ragione per la musica*, cit., pp. 103-129 (il passo di D’Amico è riportato a pp. 125-126).

studi etnomusicologici, come quello realizzato da John Blacking. Quest'ultimo, dopo aver analizzato le basi biologiche dell'ascolto musicale, è giunto alla conclusione che "la competenza musicale dei bambini non procede in tutte le culture in base a una sintassi universale [...]: essa si sviluppa in modi diversi in culture musicali diverse"⁸⁹.

La "lungimiranza" delle tesi di Adorno è dimostrata inoltre, a parere di Scialò, dal fatto che esse nel corso del Novecento hanno avuto degli accreditati riscontri in campo pedagogico-musicale. Lo studioso italiano segnala al riguardo il metodo sviluppato in proposito dall'ungherese Zoltan Kodály⁹⁰, ma anche le seguenti considerazioni fatte sulla didattica della musica da J. Tafuri: "più il bambino entra a contatto con sistemi diversi e più pone le basi per un'attività e fruizione musicale ricca e multiforme; il limitarsi ad un solo sistema proprio nei primi anni è appunto... limitante"⁹¹.

Detto questo, per meglio chiarire quale sia il compito "negativo" che egli attribuisce all'educazione musicale in questo specifico contesto storico-culturale, Adorno dice che essa deve sturare le orecchie dell'ascoltatore, deve produrre in lui un vero e proprio choc auditivo. A suo parere, cioè, una comprensione piena della musica "non va [...] intesa come un'assuefazione continuativa e graduale (che potrebbe anzi portare alla più sorda insensibilità), bensì deve far cadere le bende dagli occhi, o per meglio dire il cotone dalle orecchie degli ascoltatori"⁹².

⁸⁹ P. Scialò, "Dissonanze fra musiche e culture nelle profezie di un infido maestro", in: AA. VV., *Th. W. Adorno (1903-2003). Una ragione per la musica*, cit., 246-261. Il brano riportato è a pag. 253. Scialò sottolinea che anche un fautore della tesi secondo cui il sistema tonale sarebbe basato su leggi percettive connaturate agli esseri umani, Michel Imberty, ammette la necessità che si abbia un rinforzo ambientale (quindi del fattore culturale) affinché la predisposizione naturale umana si sviluppi concretamente (cfr. *ivi*, pag. 251). Aggiungiamo che nel saggio di Scialò, ma anche in quello con cui Enrico Fubini partecipa allo stesso convegno (cfr. E. Fubini, "Adorno e l'ascolto musicale: per un ascoltatore ipotetico", *ivi*, pp. 263-276), sono affrontati molti dei temi musicologici e pedagogico-musicali discussi in questo capitolo, senza che però sia fatto alcun cenno da parte dei due studiosi ad un possibile utilizzo di questi motivi del pensiero adorniano in un senso pedagogico più generale, extramusicologico ed extraestetico.

⁹⁰ Cfr. *ivi*, pag. 252.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *ID.*, *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 46.

Il teorico francofortese è consapevole degli ostacoli che si pongono di fronte ad un programma pedagogico-musicale qual è quello da lui proposto, giacché la tonalità, che come si diceva è una “seconda natura” per l’ascoltatore medio dell’epoca contemporanea, ha ingenerato nella mente di quest’ultimo dei veri e propri riflessi condizionati, difficili da estirpare: “una delle primissime condizioni soggettive dell’incomprensione [della musica moderna, atonale] è che la cristallizzata consuetudine dell’ascolto, il sistema tonale fisso [...] ha dato luogo a una sorta di riflessi condizionati. La musica nuova, staccatasi definitivamente da quel sistema di suoni, vuole innanzi tutto che ci si liberi, grazie a un cosciente controllo, delle reazioni basate sui riflessi. Il che è più facile a dirsi che a farsi, proprio perché quel tipo di reazione è penetrata negli uomini come una seconda natura attraverso le generazioni”⁹³.

Questa è una delle ragioni per cui già la semplice critica della tonalità, una norma che si ritiene naturale – e quindi, come si diceva poc’anzi, valida oggettivamente e universalmente –, appaia all’uomo medio odierno quale espressione di elitismo o addirittura di follia, e porti così all’isolamento di colui che se ne faccia assertore. Il meccanismo qui descritto lo si può constatare in modo particolare riguardo alla diffusione sociale della “popular” music: il *plugging*, cioè, letteralmente, il martellamento di canzonette di “popular” music compiuto dalla radio⁹⁴ – la cui programmazione è prona agli interessi dell’industria discografica –, fa sì non solo che quelle canzonette abbiano successo, ma anche che esse appaiano talmente “naturali”, “normali”, da far sembrare innaturale, anormale, non solo l’individuo che ne sostenga una critica teorica, ma anche colui al quale, più semplicemente, un tal genere di brani musicali non piaccia. Come accade in generale nella vita sociale odierna, anche in questo caso la paura dell’isolamento costringe (o quasi) ogni individuo all’adattamento

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ Cfr. ID., *Sulla ‘popular music’*, cit., pp. 84-88.

conformistico all'opinione e al gusto dominanti nelle masse, al prevalere di quest'opinione, di questo gusto, su ogni resistenza mentale: da qui un'ulteriore difficoltà per un'educazione musicale critica. In proposito Adorno parla perciò anche di "tenacia" della tonalità, derivante dalla sua connessione intrinseca con lo spirito borghese⁹⁵.

Necessariamente connesso al difficile compito di liberare l'orecchio dell'ascoltatore odierno dal "pregiudizio sonoro" tonale è poi quello di far comprendere all'ascoltatore che ideologica è la stessa funzione cui la musica è incatenata dal sistema della comunicazione dominante: l'individuo deve essere educato a capire che lo scopo della musica come arte – come in questa sede, del resto, si è già detto riguardo all'arte in genere – non è (come vorrebbe fare credere l'industria culturale) di tipo culinario, ma è bensì di ordine conoscitivo; non è cioè quello di procurare all'ascoltatore un piacere sensibile immediato, bensì quello di condurlo a "pensare con le orecchie"⁹⁶. Questo aspetto della concezione adorniana dell'arte e della musica è messo in rilievo da un commentatore italiano, Marco Santoro, il quale osserva che "il punto è cruciale: Adorno concepisce infatti l'arte come una forma di conoscenza, il cui scopo non è la bellezza ma la verità"⁹⁷.

⁹⁵ Cfr. ID., *Impromptus*, cit., pag. 111.

⁹⁶ Cfr. ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 33, ma anche ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., pag. 7.

⁹⁷ M. Santoro, "Adorno e la sociologia critica della musica (*popular*)", Presentazione a T. W. Adorno, *Sulla 'popular' music*, cit., pag. 25. Lothar Knatz fa notare che una concezione del genere, la quale attribuisce valore sostanziale e primario, nell'esperienza estetica, alla riflessione concettuale, non può che riconoscere il rango di esperienza estetica genuina e completa solo a quella che si attua nella produzione e ricezione delle opere d'arte, finendo così per squalificare, da un punto di vista estetico così concepito, l'esperienza che si compie con la percezione immediata delle qualità sensibili di un oggetto qualsiasi (naturale o sociale). Knatz rileva che invece altri studiosi, come Martin Seel e Wolfgang Welsch, ritengono che proprio quest'ultimo tipo di esperienza debba essere posto al centro dell'interesse estetico. Seel – rileva ancora Knatz – difende l'autonomia e la specificità della dimensione estetica contro quelle teorie che, come quella adorniana, attribuiscono a tale dimensione delle funzioni di carattere conoscitivo o etico. Seel osserva anzi come in proposito Adorno si ricolleggi a Schelling: come quest'ultimo, infatti, secondo la lettura di Seel anche il filosofo francofortese considererebbe l'arte una forma di conoscenza superiore a quella logico-intellettuale (cfr. L. Knatz, "L'estetica di Adorno tra manifestazione e apparenza", in: AA. VV., *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, cit., pp. 339-370). Appare evidente l'analogia di queste tesi con quelle avanzate da Rüdiger Bubner, discusse nel I capitolo del presente lavoro.

Solo allorché l'individuo sia reso consapevole di questo diverso possibile modo di intendere la musica e la sua funzione culturale e sociale, può essere disposto ad ascoltare delle sonorità che si allontanino dalla tonalità, a non ritrarsi da sonorità che contrastino con le proprie radicate abitudini auditive. Adorno afferma perciò in proposito che “esattamente per il fatto che questa tendenza all'ascolto atomizzato e culinario, che è in realtà un'inclinazione preartistica e crudamente materiale ad assaggiare e degustare stimoli isolati, viene incoraggiata dall'andazzo musicale dominante come pure dall'involuzione sociale dell'ascolto, urge profondamente resistere con piena coscienza a questa inclinazione quando si ascolta e si assimila la nuova musica”⁹⁸.

Una volta realizzato questo complesso e arduo compito “negativo”, il modello pedagogico-musicale proposto da Adorno indica l'obiettivo e l'ideale finale, “positivo”, di un'educazione musicale emancipatrice: quello di educare l'individuo all'“ascolto strutturale”, che è per il teorico francofortese l'unica forma di ascolto realmente adeguato e consapevole della musica. Come si potrà constatare qui di seguito, anche questo modello di ascolto costituisce la riproposizione, sul piano musicologico, dell'ideale “estetico-pedagogico” adorno analizzato nel paragrafo precedente. Nel seguente passo egli spiega come debba essere inteso il concetto di ascolto strutturale, e lo fa contrapponendo questo tipo di ascolto a quello atomistico e culinario, dominante nella società contemporanea: “Comprendere la musica, avere un'educazione musicale in un senso più degno che non quello meramente informativo equivale alla capacità di percepire i nessi musicali, nel migliore dei casi la musica articolata e distesa come un tutto percorso da un significato. E' quanto si vuole intendere col concetto di ascolto strutturale, la cui esigenza si impone oggi ineludibile e in termini che suonano critici verso quella falsa ingenuità d'ascolto che consiste nel seguire la musica frantumandola

⁹⁸ T. W. Adorno, *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 102.

in una serie di attimi irrelati. Al di qua dell'arte è infatti l'ascolto atomistico che si consegna inerte, passivo allo stimolo del momento, al singolo suono piacevole, alla melodia perspicua e fischiettabile. Poiché tale ascolto difetta della capacità soggettiva di sintesi, è anche incapace di quella sintesi oggettiva che ogni musica appena organizzata attua. L'atteggiamento atomizzante, ancor sempre il più diffuso, e certamente quello su cui specula la cosiddetta musica leggera, abilissima nell'allevare i suoi consumatori, si trasforma in godimento naturalistico-sensuale, in una degustazione, in quell'*Entkunstung der Kunst* [disartizzazione dell'arte] alla quale l'arte piuttosto a fatica nel corso dei secoli e solo precariamente era sfuggita”⁹⁹.

Sulla base di argomentazioni del genere, Adorno propone l'idea di una pedagogia musicale che educi l'individuo a comprendere che le singole sonorità, ma anche i singoli brani di un'opera musicale, a sé stanti non hanno alcun senso, che essi assumono un significato solo nell'intero dell'opera. Pertanto lo studioso francofortese, in opposizione a certi modelli pedagogico-musicali molto diffusi nella sua epoca, i quali puntavano esclusivamente a favorire l'apprezzamento della musica da parte degli ascoltatori, sostiene che “la risposta a questo tipo di impostazione sarebbe di educare lo scolaro a un ascolto adeguato, incominciando a fargli percepire le composizioni secondo la loro struttura, a mediare cioè i singoli momenti in modo che ne risulti un nesso logico [...]. L'ideale della struttura e dell'ascolto strutturale è l'ideale del necessario dispiegarsi della musica dal singolo fenomeno al tutto, da cui soltanto esso viene poi determinato”¹⁰⁰.

⁹⁹ ID., *Impromptus*, cit., pag. 128. Il testo in cui Adorno utilizza per la prima volta la nozione di ascolto strutturale per indicare la sola modalità adeguata di ascolto della musica è però l'*Introduzione alla sociologia della musica* (cfr. ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., pag. 7). Sulla “degustazione culinaria” di una creazione musicale quale ostacolo alla conoscenza di quest'ultima nel suo decorso strutturale, cfr. anche ID., *La musica, i media, la critica*, cit., pag. 97.

¹⁰⁰ ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pp. 32-33.

L'educatore deve poi fare comprendere che a sua volta, dialetticamente, la totalità che è l'opera musicale assume un preciso significato in quanto nesso razionale dei singoli suoni che la compongono: "e viceversa anche il tutto artistico vive soltanto nei suoi singoli momenti, e non in astratto, di là da questi"¹⁰¹. "La totalità musicale [...] è essenzialmente una totalità che si costituisce di parti in successione razionale, e solo per questo è una totalità"¹⁰².

Per queste ragioni una pedagogia musicale razionale deve educare l'individuo ad ascoltare l'opera dalla prima all'ultima nota, giacché solo con l'esecuzione di quest'ultima l'opera si costituisce come unità strutturale significativa: solo l'ascolto dell'ultima nota consente quindi la comprensione dell'opera stessa, del suo senso, del suo contenuto di verità.

Anche a questo proposito Adorno conferisce un valore esemplare alla musica moderna, giacché solo quest'ultima, con l'abbandono della tonalità, dunque di uno schema predeterminato al quale l'intero sviluppo dell'opera (e conseguentemente l'ascolto di essa) debba attenersi, può consentire la realizzazione di un'opera che si costituisca davvero come unità strutturale del molteplice che la compone. E' da questo punto di vista che il teorico francofortese dice, contro la musica tradizionale, che "la tonalità è stata il linguaggio dell'epoca borghese. L'armonia di particolare e universale corrispondeva al modello dell'ideale classico della società. Come in quella, la totalità s'imponeva dietro le quinte come invisibile mano grazie alla spontaneità dei singoli e al di là di essi"¹⁰³.

¹⁰¹ Ivi, pag. 136.

¹⁰² ID., *Impromptus*, cit., pag. 129.

¹⁰³ Ivi, pag. 116. E' tra l'altro palese, nell'ultima frase, un sarcastico riferimento di Adorno alla teoria della "mano invisibile", propugnata da Adam Smith nella *Ricchezza delle nazioni* a sostegno del sistema socio-economico borghese. Smith considerava ideale il sistema economico liberale poiché, secondo la sua visione, l'investimento compiuto dall'imprenditore per fini puramente egoistici avrebbe dei risvolti altamente positivi per la società intera. Riferendosi appunto all'imprenditore e alla sua industria, Smith osserva che "dirigendo quell'industria in modo tale che il suo prodotto possa avere il massimo valore egli mira soltanto al proprio

Come anticipato nel brano precedente, queste caratteristiche regressive della musica tradizionale giungono alla sua espressione più completa (e degradata) nella “popular” music, ove il dettaglio musicale incorre nello stesso destino che secondo la teoria critica adorniana tocca all’individuo nella totalità sociale odierna: “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 [...]. Al contempo, il dettaglio è mutilato da un meccanismo che non può mai influenzare e modificare”¹⁰⁴.

Proprio questo è l’aspetto della “popular” music che la rende facilmente comprensibile, e ne costituisce perciò, secondo l’interpretazione di Adorno, una delle regole fondamentali: “La prima [regola della “popular music”] è il fatto che il dettaglio resta esplicitamente connesso allo schema sottostante in modo che l’ascoltatore si senta sempre al sicuro”¹⁰⁵.

Al contrario, l’opera musicale “seria”, ma come si diceva soprattutto quella moderna, non soggiace ad alcuna regola esterna, che ne predetermini la composizione (e ne favorisca la comprensione): essa costruisce e trova la sua regola in se stessa, nell’interrelazione delle sonorità che la compongono e in null’altro. Riguardo ad essa il

guadagno e in questo, e in molti altri casi, egli è condotto da una mano invisibile a promuovere un fine che non era nelle sue intenzioni [...]. Perseguendo il proprio interesse, egli stesso promuove quello della società” (A. Smith, *La ricchezza delle nazioni*, a cura di A. e T. Bagiotti, UTET, Torino 1975, ripubblicato in “I grandi Filosofi: Smith”, Il Sole 24 ore, Milano 2006, vol. XVI, pag. 575). Chiaramente influenzate dalla teoria smithiana della mano invisibile sono poi tanto la tesi della naturale “insocievole socievolezza” degli uomini, sostenuta da Kant, quanto quella dell’“astuzia della ragione”, teorizzata da Hegel. Secondo entrambe queste concezioni, un’entità universale (la natura in Kant, lo Spirito Assoluto in Hegel), al fine di condurre verso il progresso sociale (una federazione cosmopolitica di stati concepita come un “tutto morale” in Kant; “il progresso nella coscienza della libertà” in Hegel), si servirebbe degli interessi egoistici degli uomini, dai loro reciproci antagonismi: solo da questi trarrebbero impulso le azioni umane di maggior valore e quindi, appunto, il progresso del genere umano (cfr. I. Kant, *Idea di una storia universale da un punto di vista cosmopolitico*, in: ID., *Scritti di storia, politica e diritto*, a cura di F. Gonnelli, Laterza, Roma-Bari 1995, ripubblicato in “I grandi filosofi: Kant”, Il Sole 24 ore, Milano 2006, pp. 553-554; G. W. F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, trad. it. a cura di G. Bonacina e L. Sichirrollo, Edizioni Mondolibri, Milano, su licenza Laterza 2003, pp. 19-30). Vicina anticipatrice della suddetta teoria di Smith è invece la tesi di Bernard de Mandeville riassunta nella nota formula “vizi privati, pubbliche virtù”.

¹⁰⁴ T. W. Adorno, *Sulla ‘popular’ music*, cit., pag. 73. Cfr. anche ivi, pp. 75-76.

¹⁰⁵ Ivi, pag. 82.

teorico francofortese asserisce quindi che “solo la densità dell’organizzazione, la totalità delle relazioni tra i diversi fenomeni dà alla composizione quell’interna esattezza, quella specie di logicità specifica che prima sembrava instaurata dall’esterno grazie alle relazioni del sistema tonale e ai suoi contrassegni”¹⁰⁶.

Tale ideale compositivo Adorno lo vede realizzato in modo completo nella musica d’avanguardia del secondo dopoguerra, per denominare la quale egli adopera l’espressione francese “*musique informelle*”¹⁰⁷, con cui egli indica per l’appunto “una musica che ha rifiutato tutte le forme che le stavano di fronte esternamente, astrattamente e rigidamente; una musica che, perfettamente libera da ciò che le viene imposto eteronomamente e le è estraneo, si costituisce con oggettiva coerenza nel fenomeno e non in queste leggi di facciata. Se la musica informale rinuncia a forme astratte, alla cattiva universalità delle categorie interne alla composizione, allora le categorie universali ritornano nel cuore della particolarizzazione facendola risplendere”¹⁰⁸.

Per comprendere una musica del genere, l’ascoltatore deve quindi abbandonare ogni schema mentale e auditivo precostituito, come Adorno dice nel seguente brano, ove vengono da lui ribadite le sue critiche nei confronti della musica tradizionale, la quale a suo avviso - lo si è detto sopra - reca già in sé *in nuce* i difetti che caratterizzano in maniera peculiare la musica leggera: “per ascoltare in modo integrale, allo stesso grado di come oggi la musica viene composta sul suo più alto livello formale, ci vuole per così

¹⁰⁶ ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 102.

¹⁰⁷ Cfr. ID., *Immagini dialettiche*, cit., pag. 237, ove lo studioso chiarisce di aver coniato tale francesismo “come omaggio a quel paese in cui la tradizione dell’avanguardia è tutt’uno con il coraggio civile di pubblicare manifesti”.

¹⁰⁸ Ivi, pag. 238. Nella musica di Schönberg, infatti, a parere di Adorno permarrebbero dei residui del sistema tonale, opinione che il filosofo condivide con Karl Heinz Stockhausen, uno dei maggiori esponenti di quella che egli denomina “*musique informelle*”: “Il principio della musica seriale significa, dal punto di vista della tecnica dodecafonica, che [...] tutte le tracce del vecchio idioma tonale vanno tolte di mezzo. Questa situazione l’ha formulata in maniera pertinente Stockhausen, sostenendo che quanto al linguaggio tonale Schönberg, nonostante tutte le innovazioni, è ancora a ben guardare tonale” (ID., *Immagini dialettiche*, cit., pag. 102).

dire un'universale attualità, spontaneità di percezione. Questo tipo di ascolto sarebbe in verità l'unico rapporto possibile dell'uomo nei riguardi di qualsiasi musica in cui [...] interessi l'unità strutturale del tutto, non i momenti di attrattiva sensibile, ma soprattutto non interessi tutto ciò che con fiacca abitudine linguistica viene esaltato col termine di idea (*Einfall*). Ma la musica tradizionale aveva pur essa già incoraggiato, rispetto all'ascolto strutturale, quello atomistico almeno nel senso che in essa la struttura [...] era di comprensione ovvia [...]. Questo fatto ha spostato sempre più l'ascolto verso i dettagli e infine, nello stadio della decadenza della cultura musicale tradizionale, lo ha indotto a quel consumo meramente culinario di suoni piacevoli o attraenti oggi prontamente sfruttato dalla musica leggera, tipico prodotto dell'industria dei divertimenti”¹⁰⁹.

Contro un atteggiamento del genere, la musica moderna esige che l'ascoltatore sia in grado di riconoscere la legalità specifica intrinseca all'opera, che egli si adegui alla disciplina dell'oggetto: “anche questa è un'esigenza dell'opera d'arte: assoggettarsi alla sua disciplina se la si vuole comprendere”¹¹⁰.

Affinché questo scopo possa essere realizzato concretamente, la pedagogia musicale ha il compito di educare a un ascolto paziente, concentrato¹¹¹ e riflessivo dell'intera opera, dall'inizio alla fine; essa deve educare l'ascoltatore a porre la propria attenzione sulle interrelazioni che si instaurano nell'opera fra sonorità a volte contrastanti, poiché solo dalle queste interrelazioni emerge quel nesso significativo che è la totalità dell'opera: “l'orecchio speculativo deve ascoltare in maniera sintetica e analitica a un tempo: [...] dev'essere in grado di mettere in relazione reciproca motivi fortemente antitetici e tuttavia sotterraneamente connessi [...] La riflessione, che scopre nel singolo dettaglio il

¹⁰⁹ ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 102.

¹¹⁰ Ivi, pag. 11.

¹¹¹ Uno dei molti esempi volti a mostrare quanto sia importante la concentrazione per la comprensione della musica moderna Adorno lo fornisce in: ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pp. 58-59.

nesso funzionale, serve forse a far sì che, riascoltando, si riunisca di nuovo spontaneamente tutto ciò che appare lacerato, vale a dire crudamente contrastante in se stesso e spezzato da pause”¹¹².

E ancora, sempre nello stesso testo: “l’ideale ascolto della musica nuova non si limita semplicemente a distinguere con esattezza i fattori principali da quelli secondari, ma li torna a riunire e insomma non si lascia sfuggire nulla [...]. In linea di massima bisognerebbe ascoltare secondo i principi di un’interpretazione esatta. Ma questo postula, nientemeno, che tutti gli elementi di una composizione, per quanto diversi di costituzione, vengano sintetizzati in un’unità attraverso la loro differenziazione”¹¹³.

E’ evidente come, col proporre un modello pedagogico-musicale di questo tipo, Adorno si rifaccia ancora una volta all’ideale filosofico-pedagogico esposto da Hegel nella “Prefazione” alla *Fenomenologia dello spirito* (un legame che del resto qui è già stato rilevato nel paragrafo precedente in relazione al tema del supposto esoterismo dell’arte ermetica). Anche in sede musicologica, infatti, Adorno afferma che per un ascoltatore competente l’apparentemente esoterica musica moderna risulta non solo comprensibile, ma addirittura anche più semplice di quella tradizionale, giacché svela le regole della composizione dell’opera, che nella musica tradizionale sono celate dal sistema tonale: “ma chiunque abbia seriamente degli interessi musicali imparerà, purché perseveri nell’esercizio quant’è necessario, a capire mentalmente molte più cose e più difficili di quanto non ritenga dapprima possibile: queste capacità sono meno esoteriche di quanto non risulti al timore del profano e alla legge della pigrizia tonale”¹¹⁴. “E’ comunque indubbio che chiunque conosca a fondo il linguaggio della musica può imparare a capire la musica nuova. Se realmente essa sovente non è altro che la musica tradizionale venuta in sé, o una musica in cui è diventato manifesto quello che nella musica

¹¹² Ivi, pagg. 75 e 77.

¹¹³ Ivi, pp. 100-101. cfr. anche ivi, pag. 98.

¹¹⁴ Ivi, pag. 59.

tradizionale era sottocutaneo, in questo caso i consigli per l'ascolto della musica nuova valgono anche per l'ascolto di tutta la musica"¹¹⁵.

“In questo senso, la musica nuova è, se si vuole, più semplice di quella tradizionale, solo che il linguaggio ormai ovvio di quest'ultima impedisce di riconoscere quanto poco sia compresa e come non possa affatto essere compresa stante la prassi d'esecuzione che vige nella vita musicale dominante”¹¹⁶.

Che l'apparente incomprendibilità della musica moderna derivi anche e soprattutto da carenze nell'educazione musicale, non solo degli ascoltatori ma anche degli esecutori, è sostenuto da Adorno già in un saggio musicologico del 1931: “mi sembra di poter affermare che la profonda frattura tra il pubblico e la nuova musica provenga essenzialmente dal fatto che, nella maggior parte dei casi, le nuove opere vengono eseguite in maniera *insensata* [...] e la ragione principale di ciò è che i centri formativi ufficiali, i Conservatori, avvicinano sì di tanto in tanto gli studenti alla nuova musica ma non sono, tuttavia, in grado di insegnar loro la differenza fra una giusta e una falsa esecuzione delle nuove cose. Questo momento pedagogico è tanto più da recuperare quanto, nello stesso tempo, è da correggere uno stato di cose che, attraverso le forme dell'educazione musicale, mantiene lontani proprio i giovani dalla musica del loro tempo”¹¹⁷.

Come si può constatare, già in questo scritto giovanile lo studioso francofortese sottolinea i difetti del modello pedagogico-musicale dominante nella vita musicale ufficiale, anche di alto livello.

¹¹⁵ Ivi, pp. 103-104. Cfr. anche ID., *Impromptus*, cit., pp. 26-27.

¹¹⁶ Ivi, pag. 27.

¹¹⁷ ID., *La musica, i media, la critica*, cit., pag. 62. Adorno continuerà a ribadire anche nella sua maturità che le difficoltà di comprensione che si pongono all'ascoltatore di fronte alle opere musicali moderne dipendono anche da cattive esecuzioni, a loro volta causate dalla prassi pedagogica vigente. Su questo cfr. in part. ID., “Musica, interpretazione e pubblico, in: ID., *Dissonanze*, cit., pp. 187-202, ma anche alcune osservazioni ravvisabili in: ID., *Impromptus*, cit., pagg. 11 e 117.

Per concludere su questo tema, ricordiamo un testo in cui Adorno riassume tutte le cause qui discusse della frattura fra la musica moderna e il pubblico, distinguendole in cause oggettive (“l’abbandono di sistemi stabili di rapporti”, ovvero della tonalità, e dunque la maggiore “complessità” della produzione moderna) e soggettive (la crisi dell’educazione necessaria alla comprensione della musica; “il venir meno della capacità di concentrazione”; le carenze dell’istruzione musicale, che ha grosse difficoltà a tener dietro “all’attuale prassi compositiva”)¹¹⁸. Anche da questo sintetico elenco emerge che per Adorno non esistono cause naturali – e come tali insuperabili – delle difficoltà di comprensione della musica moderna, e che in realtà quest’ultima, ad onta di un suo supposto esoterismo, può essere resa comprensibile a tutti da una pedagogia musicale che sia anzitutto critica nei confronti della situazione musicale (e sociale) vigente e che in secondo luogo educi gli uomini ad un ascolto che sappia penetrare in modo consapevole, cioè con piena competenza, negli aspetti più profondi della struttura formale delle composizioni musicali. Il primo passo verso il superamento della falsa coscienza consiste perciò nel rifiuto del sistema (*dis*)educativo approntato dall’industria culturale con tutto il suo apparato: “si dovrebbe abolire l’addestramento sociale che confina la maggioranza a un livello di ascolto superato e modificare l’ascolto. Nulla impedisce che venga condiviso da tutti ciò che conserva l’aspetto di un privilegio e che chi non ne partecipa sospetta fin troppo volentieri essere un’anomalia degli altri”¹¹⁹.

Detto in altro modo, l’educazione musicale è chiamata da Adorno a colmare l’enorme frattura che si è venuta a creare fra il livello raggiunto dalla più avanzata produzione musicale odierna, che ha superato ormai da lungo tempo il sistema tonale, e le capacità di ascolto delle masse odierne: “la coscienza musicale data è molto più lontana dallo stadio della produzione d’avanguardia di quanto non lo fosse solo cinquant’anni fa”¹²⁰.

¹¹⁸ Cfr. ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pp. 42.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ ID., *Dissonanze*, cit., pag. 153.

Uno iato, questo, che tra l'altro il teorico di Francoforte considera una delle tante prove della tesi di Marx secondo cui lo sviluppo delle forze produttive avviene molto più velocemente rispetto ai mutamenti della coscienza sociale: “L'evoluzione della musica è proceduta con estrema coerenza oltre questa forma di reazione senza che la ricettività degli ascoltatori si sia adeguato allo stadio della produzione: ed è un caso tipico del fatto che anche nell'arte la coscienza soggettiva rimane indietro rispetto allo stadio oggettivo della produzione”¹²¹.

L'importanza che la pedagogia musicale di Adorno può avere anche su un terreno più ampio di quello strettamente musicologico, dunque la possibilità di utilizzare le tesi adorniane ora analizzate per la fondazione di un modello pedagogico generale, la si può desumere proprio da alcune affermazioni fatte dal filosofo francofortese in uno dei suoi testi più esplicitamente dedicati al tema pedagogico-musicale, *Il fido maestro sostituto*, dal quale in questo paragrafo non a caso sono stati già ripresi molti brani¹²². Ebbene, proprio nelle ultime righe del testo in questione, lo studioso francofortese asserisce che “il passaggio dall'ascolto passivo all'ascolto attivo è anche il passaggio dall'accettazione passiva alla critica (un ascolto musicalmente adeguato è sempre stato certamente anche un ascolto critico)”¹²³. Parole, queste, pronunciate poco dopo aver detto che “l'atteggiamento conoscitivo nei riguardi della musica è tutt'uno con l'atteggiamento critico”¹²⁴.

Il senso di considerazioni del genere diventa ancor più chiaro allorché Adorno propone, quale strumento di resistenza all'ascolto atomistico, l'ascolto della musica moderna:

¹²¹ ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 46. Cfr. anche ID., *Impromptus*, cit., pag. 94.

¹²² Un altro testo adorniano molto importante sull'argomento è il saggio breve “A proposito di pedagogia musicale” (cfr. ID., *Dissonanze*, cit., pp. 129-153), nel quale non mancano cenni agli aspetti sociologico-musicali analizzati fin qui in questa sede.

¹²³ Ivi, pag. 279.

¹²⁴ Ivi, pag. 278.

quest'ultima viene definita dal filosofo, proprio in ragione della funzione critica che egli le attribuisce, “veicolo di un impegno spirituale e morale”¹²⁵.

L'ascolto strutturale – e l'educazione ad esso – viene a rappresentare nel pensiero di Adorno il modello di una conoscenza che si costituisce quale frutto della presa di coscienza del fatto che, come aveva visto Hegel, ogni fenomeno singolo può essere realmente conosciuto solo in quanto viene conosciuta la totalità in cui esso si pone, nonché la collocazione che esso occupa nell'ambito di quella totalità: una conoscenza che presuppone dunque, ancora una volta “hegelianamente”, lo “sforzo del concetto”, cioè un percorso faticoso di studio riflessivo e concentrato. L'ascolto strutturale costituisce pertanto il modello di un sapere che si contrappone in modo radicale alla pseudo-conoscenza cui le masse odierne sono educate dall'industria culturale. Per definire questa forma dominante di pseudoconoscenza Adorno adopera l'espressione *Halbbildung*, “semicultura”, “mezzacultura”¹²⁶, la quale indica un approccio all'oggetto che di quest'ultimo non coglie la struttura sostanziale, e tanto meno le connessioni dialettiche con la totalità sociale¹²⁷. Nella visione di Adorno la cultura, allorché non si costituisce come conoscenza dell'intero, frutto della fatica del concetto, cioè di un'esperienza di pensiero che connette i dati conosciuti in un nesso significativo, si trasforma in rispetto dogmatico, superstizioso e feticistico per il “bene culturale” oggetto di conoscenza. Nella misura in cui si accede ad un testo filosofico o a un'opera d'arte senza i necessari presupposti, senza alcuna esperienza concettuale in materia, di quel testo e di quell'opera si possono cogliere solo degli aspetti inessenziali: un'opera d'arte musicale viene ammirata per la godibilità sensoriale di un assolo, o

¹²⁵ Ivi, pag. 102.

¹²⁶ Cfr. ID., “Teoria della semicultura”, in: ID., *Scritti sociologici*, cit., pp. 84-114.

¹²⁷ Proprio nel trattare questo argomento Adorno estende alla coscienza sociale in genere un'accusa pressoché identica a quella da lui stesso avanzata nei confronti della coscienza musicale contemporanea: “Le sproporzioni che derivano dal fatto che la sovrastruttura si rovescia più lentamente della struttura sono aumentate fino alla regressione della coscienza. La semicultura si insedia parassitariamente nel *cultural lag*” (ivi, pp. 102-103).

semplicemente perché composta da grande artisti come Mozart, Beethoven, Wagner, i cui nomi garantiscono per le loro opere¹²⁸: il semicolto si arresta alla conoscenza degli aspetti sensibilmente immediati e secondari dell'oggetto (come la bella melodia del brano di una sinfonia), o addirittura ad esso estrinseci (come la biografia dell'autore). Ebbene, l'industria culturale, col diffondere su scala universale siffatta semicultura, trasforma un testo filosofico, o anche una frase di un grande pensatore, nonché le più grandi creazioni artistiche concepite nel seno del genere umano, in feticci, in "beni culturali" da consumare e da mettere in mostra quali simboli della propria appartenenza al ceto dei colti: "insieme al tenore di vita cresce anche la pretesa alla cultura, come desiderio di essere annoverati fra i membri di un ceto superiore [...]. Ciò che una volta era riservato al fanfarone e al parvenu è diventato spirito del popolo. Un grande settore della produzione dell'industria culturale ne vive, e produce a sua volta il bisogno semiculturale: le biografie romanizzate [...]; la svendita di intere scienze, come l'archeologia o la batteriologia, che le riduce a grossolani stimolanti e fa credere al lettore di essere al corrente. La stupidità su cui calcola il mercato culturale ne è riprodotta e rafforzata"¹²⁹.

Anche la cultura elevata scade a merce spirituale, che concorre assieme alle merci materiali all'integrazione all'esistente, venendo così meno alla funzione critica intrinseca alla sua sostanza più profonda. La cultura ridotta a "bene culturale" viene neutralizzata: "Le masse sono rifornite di beni di cultura attraverso innumerevoli canali. Neutralizzati, pietrificati, essi servono a tenere in riga quelli per cui nulla sarebbe troppo alto e troppo caro. Questo risultato è ottenuto in quanto, attraverso il meccanismo del

¹²⁸ Colui che ascolta la musica seria per il prestigio sociale che si attende da essa in quanto bene culturale è il rappresentante del *consumatore di cultura*, il terzo tipo di ascoltatore descritto da Adorno nella prima delle sue lezioni dedicate alla sociologia della musica nell'anno accademico 1961-62 (cfr. ID., *Introduzione alla sociologia della musica*, cit., pp. 9-10), un tipo che corrisponde in sostanza a quello del semicolto. Su questo atteggiamento di una vasta parte degli ascoltatori della musica seria, cfr. anche. ID., *la musica, i media, la critica*, cit., pag. 101.

¹²⁹ Ivi, pag. 103.

mercato, i contenuti della cultura sono adattati alla coscienza di coloro che erano stati esclusi dal privilegio culturale e trasformare i quali sarebbe veramente cultura”¹³⁰.

La stretta connessione esistente, nel pensiero di Adorno, fra la teoria dell’ascolto strutturale della musica e la critica della semicultura può essere dedotta tanto dai testi in cui viene trattato il primo di questi due argomenti quanto da quelli dedicati al secondo. Consideriamo anzitutto, in proposito, *Il fido maestro sostituto*, ove il filosofo francofortese sostiene che l’educazione musicale dominante, la quale concepisce quale suo scopo esclusivo quello di favorire l’apprezzamento della musica, costituisce uno degli strumenti per mezzo dei quali l’industria culturale propaga socialmente la semicultura: “L’apprezzamento musicale è fatto su misura per il filisteo di mezzacultura. Tenuto meticolosamente lontano dal pensare alla vera fibra musicale anche di un sol pezzo di musica, viene invece addestrato a pronunciare i nomi delle celebrità”¹³¹.

Inoltre, in un saggio sulla difficoltà di comprensione incontrate presso il pubblico dalla musica moderna, egli, nel ribadire che tali difficoltà di comprensione non sono di natura esclusivamente musicale, ma derivano anzitutto da motivazioni di carattere sociale, fra queste ultime menziona *in primis* la semicultura socializzata, un concetto al quale del resto vanno ricondotte molte delle cause dell’incomprensione della musica avanguardistica già analizzate in questa sede: “lo stato della società si connette profondamente con le difficoltà d’ascolto che sembrano di mera natura musicale. Mi limiterò a ricordare un fattore di carattere generale che osta all’accoglimento della nuova musica, vale a dire ciò che in un altro contesto ho chiamata mezzacultura socializzata, la quale corrisponde all’amministrazione dello spirito e alla sua trasformazione in beni culturali”¹³².

¹³⁰ Ivi, pag. 93.

¹³¹ ID., *Il fido maestro sostituto*, cit., pag. 30.

¹³² ID., *Impromptus*, cit., pag. 107.

Viceversa, nel suo saggio dedicato all'*Halbbildung* (al quale d'altronde egli rimanda in nota, nel passo ora citato, allorché parla di “un altro contesto”¹³³), Adorno, per far comprendere cosa voglia intendere con quell'espressione, si serve come esempio dell'ascolto della musica, riproponendo la sua critica al modello di ascolto dominante nella società odierna, al quale, ovviamente, anche in questo caso egli contrappone l'ascolto strutturale: “nella musica sinfonica i temi non sono la cosa principale, sono invece in larga misura semplice materia; la divulgazione, che sposta l'attenzione sui temi, la distoglie dall'essenziale, che è il decorso strutturale della musica come totalità, per fissarla sull'atomistico, la singola melodia isolatamente presa. Lo strumento della diffusione sabotava ciò che è diffuso”¹³⁴.

C'è poi una tesi che il filosofo sostiene tanto nei suoi testi musicologici quanto nella sua critica dell'*Halbbildung*: la tesi secondo cui la semicultura non può essere giustificata neppure con l'argomento che essa potrebbe costituire un momento propedeutico alla cultura propriamente detta, ragion per cui essa dovrebbe essere valorizzata per lo meno quale grado preliminare dello sviluppo culturale di un individuo. Per Adorno, al contrario, la semicultura non solo non è una reale propedeutica alla cultura, ma costituisce anzi un ostacolo allo sviluppo culturale. La semicomprendimento di un oggetto, il fatto, per esempio, che si venga a conoscenza di alcune tesi filosofiche senza essere in grado di ricondurle alla teoria complessiva del loro autore, nonché all'humus culturale (e sociale) nel cui ambito esse sono state concepite, trasforma tesi del genere, come già detto poc'anzi, in feticci, in dogmi, che vengono rispettati in modo autoritario: “La semicomprendimento e la semiesperienza non sono propedeutiche alla cultura, sono il suo mortale nemico: gli elementi di cultura che entrano nella coscienza senza essere fusi nel suo continuum si trasformano in cattivi veleni, tendenzialmente in superstizione [...]”.

¹³³ Cfr. *ibidem*.

¹³⁴ ID., *Scritti sociologici*, cit., pag. 107.

Così per colui che accede all'*Etica* di Spinoza senza l'opportuna preparazione, e non la vede nel contesto della dottrina cartesiana della sostanza e delle difficoltà della mediazione fra *res cogitans* e *res extensa*, le definizioni con cui l'opera inizia sono qualcosa di dogmatico e opaco [...]. O le respingerà considerandole come chiacchiere senza capo né coda, per chiudersi poi facilmente in un atteggiamento di subalterna superbia contro la filosofia in genere, oppure le inghiottirà tali e quali, accettando ciecamente l'autorità del nome famoso [...]. Un discorso analogo si può fare per tutti i filosofi e per l'arte nel suo complesso. L'idea che ciò che è geniale e grande agisca diventi comprensibile immediatamente [...] impedisce di capire che tutto ciò che si chiama legittimamente cultura non può essere compreso senza presupposti"¹³⁵.

Si può conferire, inoltre, una valenza pedagogica più generale a quanto Adorno sostiene, nel seguente brano di un testo musicologico, a proposito dei processi di apprendimento della musica: "Io non credo che possa esistere dal punto di vista pedagogico una strada che spinga le persone verso l'essenziale passando per l'inessenziale. Anzi proprio quest'attenzione che fissa all'inessenziale, nel momento in cui mette radici e diviene un fatto abituale, si pone contro l'esperienza dell'essenziale. Non credo affatto che nell'arte si diano dei processi, legati all'abitudine, che poi conducano progressivamente dal falso al giusto. L'esperienza artistica è fatta di salti di qualità e non di tali processi nebulosi"¹³⁶.

Per di più, col suo modo di soddisfare il bisogno di cultura dei dominati col rifornirli di informazioni "pseudoculturali" a buon mercato, l'industria culturale ottiene l'effetto di dar loro ad intendere che si può giungere a "possedere" i "beni culturali" senza che ci sia bisogno di un grande sforzo intellettuale, col risultato ulteriore di provocare nella stessa psiche degli individui delle modificazioni che li rendano incapaci di realizzare

¹³⁵ Ivi, pag. 105-106.

¹³⁶ ID., *La musica, i media, la critica*, cit., pag. 103.

un'esperienza concettuale adeguata: "Ciò che secondo ogni teoria borghese era la realizzazione della soggettività, l'esperienza e il concetto, egli [il semicolto] non può più permetterselo: ciò distrugge, soggettivamente, la possibilità della cultura, così come oggettivamente tutto è contro di essa. L'esperienza, e cioè la continuità della coscienza, in cui perdura ciò che non è più presente, in cui l'esercizio e l'associazione creano, nel singolo, la tradizione, viene sostituita dall'informazione puntuale, slegata, sostituibile ed effimera"¹³⁷, come accade nell'ascolto atomistico della musica, oggi dominante, si potrebbe aggiungere.

Ebbene, anche gli ultimi brani summenzionati, tratti dal saggio sulla semicultura, costituiscono una dimostrazione del fatto che Adorno attribuisce all'educazione all'ascolto strutturale della musica una funzione che va ben al di là dello scopo puramente pedagogico-musicale. Educare all'ascolto consapevole vuol dire per lui opporsi all'ovvietà del modello di ascolto dominante, fondato sulla "seconda natura" costituita dal sistema tonale. Un'educazione del genere è dunque anzitutto critica dell'ovvio, è demistificazione di pregiudizi sclerotizzati, della semicultura socializzata propagata in ogni dove dall'industria culturale; essa è educazione alla concentrazione, alla fatica del concetto, all'ascolto critico, dunque alla riflessione critica nei confronti del fattuale.

A quanto è stato detto finora bisogna inoltre aggiungere che l'ipotesi qui prospettata, secondo cui la pedagogia musicale adorniana potrebbe essere assunta a modello per un discorso pedagogico più complessivo coerente coi principi della Teoria Critica, è avvalorata da alcune tesi espresse di recente da uno dei maggiori esponenti contemporanei della "pedagogia critica", Armin Bernhard, il quale riconosce in pieno il proprio debito teorico nei confronti della Scuola di Francoforte. Tale riconoscimento nasce dalla constatazione (di chiara derivazione marxiana) che ogni progetto

¹³⁷ Ivi, pag. 108.

pedagogico si inquadra e si inserisce in un determinato contesto storico-sociale. Oggi è questo contesto a determinare in modo quasi integrale la prassi pedagogica dominante, il cui obiettivo è infatti quello di concorrere alla riproduzione dell'esistente, di favorire, cioè, una perfetta socializzazione dell'educando, una perfetta integrazione di esso all'esistente. Sulla base di presupposti teorici del genere il pedagogista tedesco, nel parlare delle varie tendenze dell'odierna pedagogia critica, afferma che "importante è in particolare un comune riferimento [...] alla teoria critica della cosiddetta 'Scuola di Francoforte'. Tra gli elementi teorici che definiscono questo paradigma [...] bisogna annoverare innanzi tutto il pieno riconoscimento della natura storica e sociale dei processi educativi e la richiesta che la prassi pedagogica debba rifarsi ad una teoria critica della società, ad una teoria critica della scienza e ad una teoria critica del soggetto [...]. La pedagogia critica punta a scoprire contraddizioni e costrizioni sociali nel campo dell'educazione. Essa solleva il problema delle 'condizioni materiali basilari della società' entro le quali sono iscritte le relazioni pedagogiche"¹³⁸.

Un discorso, questo, che è sostanzialmente identico a quello che abbiamo visto fare ad Adorno riguardo alla situazione della vita musicale nella società contemporanea (e della prassi pedagogico-musicale vigente in questa società). La concordanza fra le vedute pedagogico-musicali di Adorno e quelle, pedagogiche in senso più generale, sostenute da Bernhard, può essere meglio constatata se si entra nel concreto del discorso compiuto dal pedagogista tedesco. Si è avuto modo di notare che per Adorno l'educazione all'ascolto consapevole (che da lui è inteso come ascolto critico) deve mirare anzitutto a suscitare nell'educando la capacità di resistere al modello di ascolto culinario e atomistico che l'industria culturale inculca nella psiche degli individui al fine di

¹³⁸ A. Bernhard, "Pedagogia critica: tendenze di sviluppo e progetti per l'avvenire", in: "Topologik", a cura di M. Borrelli e F. Caputo, Pellegrini, Cosenza 2007, n. 1/anno I, pp. 79-94. Il passo citato è ripreso dalle pagg. 80 e 82. Le parole riportate fra virgolette sono di Hans-Jochen Gamm, altro esponente della pedagogia critica. Sul pensiero pedagogico di Gamm, cfr. H. J. Gamm, "Considerazioni sull'educazione. Elementi di una teoria dell'educazione", in: M. Borrelli (a cura), *La pedagogia tedesca contemporanea*, Pellegrini, Cosenza 1993, pp. 83-106.

integrarli alla società esistente: ebbene, in maniera analoga Bernhard afferma che l'obiettivo principale di una pedagogia realmente critica è quello di sviluppare nell'educando la capacità di resistenza nei confronti della pressione affermativa della società: “la pedagogia critica lavora in maniera intensificata con il concetto di *capacità di resistere* e cerca di fondarlo sistematicamente come *categoria pedagogica* [...]. Capacità di resistere è la facoltà di non lasciarsi sopraffare dal conformismo sociale. Essa deve mettere in grado fanciulli e adolescenti di rispondere con autodisciplina e vigilanza alla manipolazione dei loro bisogni e interessi”¹³⁹.

Del resto, all'inizio di una sua lezione universitaria, lo stesso Adorno aveva definito a più riprese la filosofia come “resistenza” nel senso qui indicato da Bernhard, il quale dunque anche su questo punto si rifà palesemente al teorico francofortese. Quest'ultimo, infatti, davanti ai suoi studenti ebbe a dire che “la filosofia è *resistenza* contro l'opinione costituita [...]. La filosofia rappresenta effettivamente la *resistenza* intellettuale organizzata, essa è opposizione contro i clichés che sono conati dalla società [...]. La filosofia è *resistenza* contro tutti i clichés che è diventata consapevole”¹⁴⁰.

Adorno sostiene anche, in una lezione successiva dello stesso corso, che lo stesso concetto di “profondità” si deve identificare non con la vuota speculazione, bensì proprio con la “forza di resistenza”, intesa come “opposizione contro il mondo”¹⁴¹. Poco più in là egli asserisce inoltre che “una funzione essenziale della coscienza filosofica è quella [...] di *resistere anche e soprattutto alla semicultura universale*, che è la stessa

¹³⁹ Ivi, pag. 87.

¹⁴⁰ T. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, cit., vol. I, pag. 125. In questa e nella prossima citazione il corsivo è mio.

¹⁴¹ Ivi, vol. I, pag. 192.

disintegrazione dell'io che è diventata addirittura sistema”¹⁴². Parole che si ricollegano in modo evidente ai temi discussi nel presente paragrafo.

La rilevanza extramusicale (ed extraartistica) del discorso adorniano sulla pedagogia musicale è poi ulteriormente evidenziata dal fatto che esso costituisce quasi una dimostrazione *ante litteram* di una delle tesi fondamentali del modello pedagogico propugnato da Bernhard. Quest'ultimo, infatti, nel sostenere che la pedagogia critica deve puntare ad un'educazione estetica che si opponga alla manipolazione delle coscienze operata dall'industria culturale, rileva che siffatta manipolazione è prima di tutto manipolazione della sensibilità degli uomini: “Una dimensione centrale nella costruzione di una capacità di resistenza concerne l'occupazione dei sensi e dei bisogni degli adolescenti. Alla loro manipolazione l'attività pedagogica deve contrapporre una educazione estetica diretta all'emancipazione. Base di questa pedagogia è un'analisi politico-estetica che analizzi la socializzazione delle componenti estetico-sensibili della personalità umana [...]. Qui facciamo ricorso a due concetti che sono stati elaborati nella cornice della teoria critica della società: il concetto di *industria culturale* e quello di *estetica della merce* [...]. Industria culturale ed estetica della merce sono divenute potenti fattori di socializzazione, che fin dalla nascita pervadono i processi quotidiani di socializzazione e quindi l'istruzione e l'educazione in generale [...]. La storia stessa dell'evoluzione della sensibilità deve diventare oggetto del processo pedagogico, per poter così far crescere un'adeguata capacità di resistenza”¹⁴³.

Ora, i temi trattati in questo paragrafo mostrano come dalla pedagogia musicale di Adorno possano essere desunti degli elementi che anticipano questi motivi teorici,

¹⁴² Ivi, vol. I, pag. 196. Il corsivo è mio. In un altro contesto ancora egli scrive inoltre che “la verità non ha altro luogo se non la volontà di *resistere* alla menzogna dell'opinione” (ID., *Meinung, Wahn, Gesellschaft*, in: ID., *Gesammelte Schriften*, Surhkamp, Frankfurt am Main, 2003, vol. X, tomo 2, pag. 593, cit. in: G. Schweppenhäuser, “Osservazioni sul concetto di verità di Adorno”, in: AA. VV., *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, cit., pp. 257-281. Il passo citato è a pag. 260. Il corsivo è mio.

¹⁴³ ID., *Terminologia filosofica*, cit., vol. I, pp. 88-89.

enunciati qualche decennio dopo in sede pedagogica da Bernhard. Si è osservato, infatti, che il filosofo francofortese in primo luogo analizza la prassi educativa cui soggiace il senso dell'udito nella società odierna, ed in secondo luogo prospetta un modello di educazione delle facoltà auditive umane profondamente alternativo a questa prassi: scopo dell'ascolto strutturale è in primis quello di educare l'orecchio umano a reagire attivamente agli stimoli esterni, al fine di opporsi a quella vera e propria mutazione antropologica nella quale incorrono le facoltà sensibili ed intellettive degli uomini sotto l'onnipervasiva azione manipolatrice compiuta dall'industria culturale. Questa, col propinare una musica che concorre a distendere, a distrarre, a deconcentrare l'ascoltatore, fa regredire il senso dell'udito alla passività che lo caratterizzava in età arcaica, il che contribuisce a indebolire l'io stesso, così da renderne più agevole un'integrazione passiva e acritica nel sistema sociale vigente: infatti, la resistenza alla pressione ideologica alla quale questo sistema sottopone ogni individuo – lo dice anche Bernhard – presuppone lo sviluppo di un “io forte”, vale a dire di un io capace di reagire attivamente agli stimoli di ogni tipo cui l'individuo va incontro nel corso del processo di socializzazione: “la formazione deve essere concepita come presupposto per lo sviluppo di un io forte [...]. Solo così è possibile evitare lo scivolamento nei mondi fittizi e artistici di un'esperienza ridotta a sensazioni e impressioni – quei mondi che giorno dopo giorno vengono propinati agli adolescenti in innumerevoli varianti: nella televisione, nella pubblicità, nel tempo libero computerizzato, nella cultura del brivido e nei ‘vissuti’ dei mondi virtuali”¹⁴⁴.

Per concludere, Bernhard attribuisce all'educazione il fine di contribuire alla formazione, nell'educando, di una *coscienza critica*. Anche Adorno assegna ai processi educativi questo fine, come dimostra uno dei pochi contesti in cui egli affronta direttamente il tema pedagogico, la conferenza “Glosse sulla personalità”. Ivi infatti il

¹⁴⁴ Ivi, pag. 86.

filosofo, dopo aver rilevato che in una società antagonista è impensabile la realizzazione dell'ideale pedagogico, professato da Humboldt, "dell'uomo sviluppato e formato in ogni senso"¹⁴⁵, rifiuta tuttavia di trarre da questo dato di fatto la conclusione (di chiara matrice ideologica) che "ciò che non può essere, altresì 'deve' non essere"¹⁴⁶. Per il filosofo francofortese, infatti, l'educazione può svolgere ancora oggi, nonostante tutto, un ruolo di notevole importanza in funzione del miglioramento della società, e cioè quello di contribuire a sviluppare "la forza dell'individuo di non arrendersi a quel che ciecamente accade al di sopra di lui, come pure di non identificarsi ciecamente con esso [...]. Organo di ciò che una volta si chiamava "personalità" è diventata la *coscienza critica*"¹⁴⁷.

Par. 3. Fantasia e razionalità

La conclusione cui si è pervenuti nel paragrafo precedente è che la teoria dell'ascolto strutturale, concepita da Adorno come modello pedagogico-musicale, può essere ripresa, in sede extraestetica, quale paradigma per una pedagogia volta a realizzare concretamente l'ideale, anch'esso tipicamente adorniano, di un'educazione alla coscienza critica.

¹⁴⁵ T. W. Adorno, "Glosse sulla personalità", in: ID., *Parole chiave*, op. cit., pag. 72.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Ivi, pag. 74. Il corsivo è mio.

Lo scopo ulteriore che ci si prefigge nel prosieguo del presente studio è quello di dimostrare che anche da un altro punto di vista l'ideale di un' "educazione alla coscienza critica" risulta strettamente collegato, in Adorno, con la dimensione estetica.

A tal fine, anzitutto ricordiamo ancora una volta che con l'espressione "coscienza critica" il filosofo si riferisce alla capacità del pensiero di rapportarsi in modo critico nei confronti del fattuale. In altri termini, la coscienza critica è quella forma di pensiero che per principio non si limita a registrare i fatti osservati empiricamente: caratteristica fondamentale di un pensiero con siffatte caratteristiche è dunque la fantasia. Conseguentemente, educare alla coscienza critica vuol dire anche educare alla fantasia, come del resto è confermato dallo stesso Adorno nell'ambito di una conversazione radiofonica con Helmut Becker. In tale contesto, il filosofo francofortese sostiene che "ciò che costituisce propriamente la coscienza è il pensiero in relazione alla realtà, al contenuto: la relazione fra le forme e le strutture del pensiero soggettivo e ciò che esso stesso non è. Questo senso più profondo di coscienza o di capacità di pensare non è semplicemente il corso logico-formale, ma coincide letteralmente con la capacità di fare esperienze. Pensare e fare esperienze spirituali, direi, sono una e una sola cosa. Da questo punto di vista, educazione all'esperienza e educazione alla *Mündigkeit* [termine contrapposto alla kantiana "minorità"] [...] sono identiche l'una con l'altra".

"E prima di tutto l'educazione all'esperienza è identica con l'educazione alla fantasia", aggiunge a questo punto Becker.

Al che Adorno risponde: "Esattamente. Tutti gli sforzi delle cosiddette riforme scolastiche realistiche, per esempio il movimento della Montessori, erano nel fondamento ostili alla fantasia. Esse conducono ad un impoverimento, persino ad un istupidimento, che deve essere contrastato"¹⁴⁸.

¹⁴⁸ "Das aber, was eigentlich Bewusstsein ausmacht, ist Denken in bezug auf Realität, auf Inhalt: die Beziehung zwischen den Denkformen und -strukturen des Subjekts und dem, was es nicht selber ist. Diese tiefere Sinn von Bewusstsein oder Denkfähigkeit ist nicht einfach der

Ebbene, se l'educazione alla coscienza critica è anche educazione alla fantasia, anche in quest'ottica una funzione pedagogica di notevole valore può essere svolta dall'arte, vista la rilevanza che la fantasia ha nella creazione di un'opera d'arte.

A questo punto, si impone, però, una più precisa spiegazione del particolare significato che il concetto di fantasia assume nella teoria di Adorno, considerato che proprio l'importanza che egli attribuisce alla fantasia e all'immaginazione ha indotto molti interpreti a considerare il suo pensiero irrazionalistico. Al riguardo, comunque, nel primo capitolo del presente lavoro si è già cercato di evidenziare che in realtà il teorico della Scuola di Francoforte si oppone a qualsiasi forma di irrazionalismo filosofico, al quale egli riconosce solo ed esclusivamente un valore correttivo rispetto ai limiti intrinseci al modello di razionalità dominante, ovvero la ragione strumentale: assunto invece come istanza positiva, l'irrazionalismo è ritenuto da Adorno unilaterale quanto il suo opposto (del quale poi esso è in realtà un sottoprodotto), appunto la ragione strumentale. Si è poi avuto modo di constatare che l'ideale avanzato in questo senso dal filosofo è quello di una razionalità non più mutilata, che non reprima più gli impulsi mimetici, e si concili finalmente con essi.

Orbene, in effetti su questo punto Adorno si spinge ancora più a fondo: egli non sostiene soltanto che la ragione dovrebbe conservare in sé il momento estetico, ma pensa altresì che anche l'arte stessa è in realtà frutto della mediazione fra l'intuizione (la facoltà generalmente considerata l'unica 'artefice' della creazione artistica) e la riflessione razionale (in genere ritenuta estranea alla creazione e alla fruizione dell'arte):

formallogische Ablauf, sondern er stimmt wörtlich mit der Fähigkeit, Erfahrungen zu machen, überein. Denken und geistige Erfahrungen machen, würde ich sagen, ist ein und dasselbe. Insofern sind Erziehung zur Erfahrung und Erziehung zur Mündigkeit [...] miteinander identisch" (T. W. Adorno, *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Helmut Becker 1959-1969*, herausgegeben von Gerd Kadelbach, Frankfurt am Main 1970, pp. 120-121). Questo testo, tra l'altro, raccoglie i pochi saggi (e conferenze) che Adorno dedica interamente alla trattazione di tematiche pedagogiche. Alcuni di essi sono stati tradotti in italiano (cfr. T. W. Adorno, "Tabù sulla professione dell'insegnante" e "L'educazione dopo Auschwitz", in: ID., *Parole chiave*, cit., pp. 93-117 e 119-143; ID., "Che cosa significa elaborazione del passato", in: ID., *Contro l'antisemitismo*, trad. it. F. Filice, Manifestolibri, Roma 1994, pp. 21-36).

“Nessuna analisi di opere significative potrebbe dimostrare la loro pura intuitività; tutte sono frammiste di elementi concettuali”¹⁴⁹.

Il filosofo francofortese contesta la tradizionale contrapposizione fra sensibilità e pensiero concettuale, precisando che l’arte non si oppone alla razionalità in sé, bensì proprio a quella contrapposizione teorizzata dalla cultura spiritualistico-borghese, la quale presenta la ragione come strumento di dominio della parte sensibile dell’uomo: “La separazione puristica e pertanto razionalistica di intuizione ed aspetto concettuale va bene alla dicotomia di razionalità e sensorietà che la società perpetua e ideologicamente intima [...]. Il non vero, contro cui l’arte si volge, non è la razionalità ma la rigida opposizione della razionalità al particolare”¹⁵⁰.

Adorno conclude pertanto che proprio l’arte, generalmente ascritta alla sfera dell’irrazionalità, costituisce invece la prova migliore dell’esigenza di sintesi fra sensibilità e ragione. Senza questa sintesi tali facoltà risultano irrimediabilmente monche: “l’arte è non geneticamente ma per la sua costituzione l’argomento più drastico contro la separazione gnoseologica di sensibilità e intelletto”¹⁵¹.

Werner Beierwaltes commenta affermazioni come queste asserendo che nell’ottica adorniana “uno dei compiti essenziali dell’*estetica* consisterebbe, dunque, nel riflettere la dialettica, immanente all’arte, di razionalità da non negare e di mimesi (non concettuale)”¹⁵², mentre Giuseppe Di Giacomo, nel discutere anch’egli l’estetica di Adorno, osserva che il carattere conoscitivo da questa riscontrato nell’arte “dimostra in modo esemplare la necessaria connessione di sensibilità e intelletto, vale a dire di elementi formali sensibili ed elementi riflessivi”¹⁵³.

¹⁴⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 163.

¹⁵⁰ Ivi, pag. 167.

¹⁵¹ Ivi, pag. 293.

¹⁵² W. Beierwaltes, op. cit., pag. 346.

¹⁵³ G. Di Giacomo, “Sul rapporto arte-verità a partire dalla *Teoria estetica* di Adorno”, in “Theodor W. Adorno (1903-2003). L’estetica, l’etica, l’industria culturale”, cit., pag. 110.

In verità, molti altri sono gli interpreti che hanno evidenziato questo aspetto dell'estetica adorniana. Fra di essi ne ricordiamo altri due: Gerhard van der Bergh, il quale asserisce che per Adorno “nell'arte intuizione e concetto sono mediati, per quanto qualitativamente trasformati [...]; l'arte non è né concetto né intuizione, ma partecipa di entrambi”¹⁵⁴; e Albrecht Wellmer, che per di più, con l'osservare che Adorno concepisce le creazioni artistiche quali modelli di un “pacifico oltrepassamento del baratro tra intuizione e concetto, tra particolare e universale, tra parte e tutto”¹⁵⁵, fa emergere il valore utopico sotteso alla suddetta concezione.

Come tiene a sottolineare in più di un'occasione lo stesso Adorno, un'interpretazione del processo di produzione artistico analoga a quella da lui proposta era già stata avanzata da Valery¹⁵⁶. In effetti, nell'ambito del presente lavoro si è già avuto modo di rilevare che anche altre tesi cardine dell'estetica adorniana sono anticipate nei testi teorici del poeta francese, al quale il teorico della Scuola di Francoforte non solo dedica

¹⁵⁴ “In der Kunst sind Anschauung und Begriff vermittelt und insofern qualitativ verändert [...]. Kunst ist weder Begriff noch Anschauung, partizipiert aber an beiden” (G. Van der Bergh, op. cit., pp. 86-87). La particolarità dell'interpretazione di van der Bergh sta nel fatto che egli, riprendendo in questo dei concetti già espressi da Martin Lüdke, sostiene che la tesi del carattere conoscitivo dell'arte diverrebbe un “tema centrale” per Adorno solo nella sua ultima opera, *Teoria estetica*, mentre nei suoi scritti precedenti il pensatore di Francoforte - “come osserva molto giustamente W. Martin Lüdke - difende il carattere conoscitivo dell'arte ‘un po' debolmente’ (*etwas verschämt*)” (ivi, pag. 89).

¹⁵⁵ A. Wellmer, *Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität*, cit. in: G. Schweppenhäuser, “Osservazioni sul concetto di verità di Adorno”, in: AA. VV., *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, cit., pag. 269. Lo stesso Schweppenhäuser concorda con la lettura di Wellmer, come si evince dalle seguenti considerazioni, che sono volte, tra l'altro, a evidenziare come l'elemento mimetico intrinseco all'arte costituisca un'espressione della sofferenza che domina nella storia umana: “L'arte era per Adorno una forma di scrittura intuitiva della storia che agevola l'espressione della sofferenza. Essa media l'espressione mimetica del dolore con il polo opposto della *mimesi*, la costruzione razionale dell'opera secondo le sue autonome leggi formali” (ivi, pag. 265).

¹⁵⁶ In realtà, vi sono anche altri pensatori che sostengono la tesi secondo cui nella produzione artistica interviene, accanto all'immaginazione, anche la razionalità dell'artista. Si segnala, al riguardo, un testo di Romeo Bufalo qui già menzionato ad altro proposito, *L'esperienza precaria*, nel quale si mostra come autori quali John Dewey e Galvano Della Volpe abbiano concepito la creazione artistica appunto come frutto di una sintesi tra una componente intuitivo-sensibile e una componente logico-intellettuale, tra fantasia e razionalità (cfr. R. Bufalo, op. cit., in part. pp. 199-200 e 240-253).

ben tre saggi¹⁵⁷, ma fa anche riferimento ripetutamente nella *Teoria estetica*: più precisamente, si è parlato della visione dell'arte come imitazione dell'atto creatore della natura e della critica delle teorie che giudicano le opere d'arte in base alle intenzioni perseguite mediante il processo creativo dai loro autori¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Cfr. ID., “Valery, Proust e il museo”, in: ID., *Prismi*, cit., pp. 175-188; ID., “L’artista come vicario” e “L’ago declinante in Valery” – il più rilevante dei tre per il discorso che ci interessa -, entrambi in: ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., rispettivamente pp. 109-120 e pp. 151-190.

¹⁵⁸ In verità c’è un’altra tesi che Adorno riprende da Valery, quella della reciproca “ostilità” fra le opere d’arte: in un suo breve scritto, “Il problema dei musei”, Valery critica per l’appunto l’istituzione dei musei per il fatto che essi, a suo parere, ammucchierebbero delle opere che si caratterizzano tutte per la pretesa di realizzare la perfezione artistica, di esaurire in sé le possibilità dell’arte. E’ in questo senso che ogni opera non può che essere ostile a tutte le altre, delle quali non tollera quindi neppure la vicinanza: “E’ un paradosso accostare meraviglie singolari ma ostili [...]. Solo una civiltà non voluttuosa, né razionale può aver edificato questa casa dell’incoerenza. Un non so che d’insensato emerge da questa vicinanza [...]. Gelose l’una dell’altra, si contendono lo sguardo di chi ridà loro la vita [...]. Questo quadro, si dice a volte, uccide tutti quelli intorno... Credo che né l’Egitto, né la Cina, né la Grecia, che furono saggi e raffinati, abbiano mai conosciuto questo sistema di giustapporre opere che si divorano l’un l’altra” (P. Valery, op. cit., pag. 113). Come si diceva, Adorno è d’accordo con questa visione, come si può notare, per esempio, da un luogo di *Teoria estetica* ove si dice che le opere d’arte “comunicano le une con le altre solo antiteticamente: ‘un’opera è la nemica mortale dell’altra’” (T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 353). Che il filosofo riprenda questa idea da Valery lo si può dedurre anche dal fatto che in uno dei saggi adorniani sul poeta viene riportato letteralmente un passo del summenzionato scritto “Il problema dei musei”, che pure non viene citato fra virgolette: “Questo quadro, si dice a volte, ammazza gli altri che lo circondano” (ID., *Prismi*, cit., pag. 177). Tali annotazioni sul rapporto teorico fra Adorno e Valery risulterebbero però alquanto unilaterali se non fossero segnalati pure i temi – anch’essi molto rilevanti – a proposito dei quali il filosofo esprime un profondo dissenso nei confronti delle idee del poeta. Adorno condanna anzitutto la posizione politica aristocratico-conservatrice di Valery, del quale cita una frase dalla quale traspare una grande ammirazione addirittura per Mussolini: “nei taccuini non mancano cose schiettamente reazionarie, da un inchino a Mussolini, considerato ‘la possente volontà che governa al di là dei monti’, all’invadente affermazione che c’è bisogno di circostanze sociali [che] ammettano e conservino un’aristocrazia cui non manchino né le ricchezze né il gusto e che si senta il coraggio del suo fasto” (ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pag. 153. La frase di Valery è in: P. Valery, op. cit., pag. 158). Adorno osserva poi come siffatte idee politiche non manchino di riflettersi sul pensiero estetico del poeta - “il *parti pris* antipolitico-politico di Valery intacca anche il suo giudizio artistico” (T. W. Adorno, op. cit., pag. 154) -, in modo particolare nel classicismo di cui egli è fautore e nel rifiuto quasi di principio da lui espresso nei confronti del “nuovo”. Sul primo di questi due argomenti il teorico di Francoforte asserisce che “Valery si mostra in combutta col neoclassicismo nel fatto che egli giustifica forme poste dall’esterno, indipendentemente dall’immanenza della forma nella legalità dei singoli prodotti considerati” (ivi, pag. 183), il che è quanto di più contrario si possa concepire rispetto all’estetica adorniana. Sul secondo tema, poi, Adorno critica aspramente le seguenti affermazioni di Valery, del resto coerenti con una posizione teorica neoclassicista: “L’assurda superstizione del *nuovo* - che ha spiacevolmente sostituito l’antica eccellente fiducia nel giudizio della *posterità* - assegna agli sforzi il fine più illusorio e li spinge a creare quel che vi è di più perituro, ciò che per sua stessa natura è perituro: la sensazione del nuovo” (P. Valery, op. cit., pag. 159. Nel testo adorniano il brano è riportato, con traduzione leggermente diversa, in: T. W. Adorno, op. cit., pag. 154). Sempre sul piano strettamente estetico, inoltre, Adorno

Comunque sia, la tesi di Valery che ha maggior rilievo per il tema che si sta discutendo in questo paragrafo è il rifiuto da parte del poeta di ogni concezione irrazionalistica ed intuizionistica dell'arte, con l'argomento che le creazioni artistiche, secondo Valery – e secondo quanto avrebbe sostenuto dopo di lui anche Adorno - sarebbero il frutto dell'accordo fra intuizione e riflessione razionale, la presenza della quale nell'ambito del processo di produzione artistico si manifesta in modo particolare nel possesso di precise cognizioni tecniche da parte di colui che ne è l'artefice.

Grandi artisti come Delacroix, Wagner e Baudelaire, che con le loro opere mirano a colpire in modo particolare gli aspetti sensibili dell'interiorità del loro pubblico, riescono in questo scopo solo attraverso una profonda riflessione intellettuale, della quale le loro creazioni sono intrise in modo evidente: “Osservo che gli artisti che con i loro mezzi hanno cercato di ottenere l'azione più energica sui sensi [...] – che sono i nostri maestri assoluti, - sono stati anche i più ‘intellettuali’, i più ragionatori, i più infatuati di estetica. Delacroix, Wagner, Baudelaire, - tutti grandi teorici, tutti preoccupati di dominare le anime attraverso i sensi”¹⁵⁹.

Altrove, Valery sostiene idee analoghe riferendosi in particolare alla pittura: “Non conosco arte che impegni di più l'*intelligenza* del disegno [...]. Chi non misura l'intelletto e la volontà di Leonardo o di Rembrandt da un esame dei loro disegni? Chi

riscontra in Valery un “atteggiamento antimusicale” (ivi, pag. 161) che, per quanto ritenuto un'inconscia difesa da una segreta “attrazione minacciosa” (*ibidem*), non può certo incontrare l'approvazione di uno studioso e amante della musica qual è l'intellettuale francofortese. Un altro punto su cui le rispettive concezioni dell'arte di Valery e Adorno sono molto distanti, per non dire contrapposte, riguarda l'idea del poeta – d'altronde anch'essa coerente con una visione classicistica, antimodernistica, dell'arte – secondo la quale l'opera d'arte deve occultare il lavoro da cui essa trae origine. Per Valery “*portare a termine* un'opera significa far sparire tutto ciò che rivela o suggerisce il procedimento di fabbricazione” (P. Valery, op. cit., pag. 17). Come si è visto in questa sede, è proprio questo l'aspetto delle opere d'arte che Adorno critica come feticismo dell'arte.

¹⁵⁹ P. Valery, op. cit., pag. 128.

non vede che l'uno è da situare tra i maggiori filosofi e l'altro tra i moralisti e i mistici di più forte *interiorità*?"¹⁶⁰.

Ebbene, in uno dei suoi saggi su Valery, Adorno cita il primo di questi due brani¹⁶¹ – che qui in realtà è stato riportato solo parzialmente –, a riprova delle sue seguenti valutazioni sul pensiero del poeta: “Ciò che viene ritenuto divergente, irrazionalità estetica e teoria estetica, Valery lo conosce storicamente e filosoficamente nella sua unità”¹⁶².

Inoltre in *Teoria estetica*, in analogia con quanto asserito da Valery, il filosofo rileva che anche l'opera pittorica di Raffaello e quella musicale di Mozart, sovente assunte a modello di prodotto di una genialità artistica concepita come dono divino, costituiscono in realtà il frutto di una perfetta conoscenza da parte dei loro autori delle rispettive tecniche artistiche, e quindi di un'accurata riflessione razionale: “perfino Mozart, che nell'economia domestica borghese fa la parte del figlio degli dèi al quale è stato dato in grazia di far balletti, rifletteva assai di più di quel che non voglia la decalcomania che ne è stata tratta [...]: rifletteva [...] sul suo materiale, senza librarsi astrattamente al disopra di esso. In che misura l'opera di un altro idolo domestico dell'intuizione pura, l'opera di Raffaello, contenga la riflessione come propria condizione obiettiva, è manifesto nei rapporti geometrici della composizione delle immagini. L'arte priva di riflessione è una fantasia che l'epoca della riflessione proietta all'indietro”¹⁶³.

Nel proseguire questo discorso, Adorno fa delle considerazioni analoghe, anzi ancora più precise, a proposito di un altro grande pittore, Piero della Francesca, e di un altro compositore, Johann Sebastian Bach, l'opera dei quali presuppone, nei loro rispettivi campi, delle innovazioni tecniche alle quali devono la loro sostanza più intima:

¹⁶⁰ Ivi, pag. 41.

¹⁶¹ Cfr. T. W. Adorno, op. cit., pag. 178.

¹⁶² *Ibidem*. In *Teoria estetica* il pensiero di Valery sull'arte sarà definito “una teoria razionale dell'irrazionalità estetica” (ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 366).

¹⁶³ Ivi, pag. 566.

“Considerazioni teoretiche e risultati scientifici si sono da sempre amalgamati all’arte, spesso l’hanno preceduta e gli artisti più significativi non furono quelli che se ne ritrassero. Ci si ricordi della scoperta della prospettiva aerea fatta da Piero della Francesca [...]. Similmente, solo l’introduzione dell’accordatura temperata nel XVIII secolo permise la modulazione attraverso il ciclo delle quinte e con ciò Bach, che nel titolo della sua grande opera clavicembalistica grato vi alluse”¹⁶⁴.

Riguardo a questo aspetto dell’estetica di Adorno, Peter Bürger ricorda la seguente, significativa, frase del filosofo: “la chiave di ogni contenuto artistico sta [...] nella sua tecnica”¹⁶⁵, alla quale qui aggiungiamo le seguenti formulazioni, dello stesso tenore, o forse anche più estreme, contenute in *Teoria estetica*: “nessuna opera d’arte è nient’altro che il compendio dei suoi momenti tecnici [...]. La tecnica ha carattere chiave per la conoscenza dell’arte; essa solamente porta la riflessione all’interno delle opere; naturalmente ci porta solo colui che parla la loro lingua”¹⁶⁶.

Sulla base di affermazioni adorniane come queste, da parte sua Giacomo Rinaldi perviene addirittura alla conclusione che la rilevanza attribuita da Adorno all’aspetto razionale della creazione artistica, un aspetto che si esprime concretamente nella tecnica artistica, è tale che lo stesso concetto di forma finisce per essere inglobato dall’estetica

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ T. W. Adorno, *Wagner-Mahler. Due studi*, cit., pag. 114, cit. in P. Bürger, *Teoria dell’avanguardia*, cit., pag. 25.

¹⁶⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 356-357. Da parte sua, Peter Szondi evidenzia che già Hegel, contro quelle concezioni che conferiscono eccessiva importanza, nell’ambito della creazione artistica, al momento dell’ispirazione irrazionale, aveva posto in primo piano l’aspetto tecnico delle opere d’arte, nella qual cosa Szondi scorge una notevole analogia fra l’estetica hegeliana e la teoria dell’arte di Valery (cfr. P. Szondi, op. cit., pp. 41-42). Ad ulteriore conferma – aggiungiamo qui – del profondo legame che sussiste, su questo punto, fra le rispettive teorie estetiche di Hegel e Valery da una parte e quella di Adorno dall’altra. Lo stesso Szondi, del resto, nel sottolineare le analogie esistenti fra la poetica di Hegel e la teoria dell’arte di Valere, rammenta come questo collegamento fosse stato notato per primo proprio da Adorno (cfr. P. Szondi, op. cit., pag. 189). Sulla rilevanza che Hegel attribuisce alla razionalità e alla tecnica nella produzione artistica, cfr. G. W. F. Hegel, *Lezioni di estetica*, cit., pag. 12, ove il filosofo idealista fa le seguenti osservazioni: “si è considerato il produrre come una condizione alla quale si è dato il nome di ispirazione. Il genio sarebbe posto in tale condizione per arbitrio proprio o perché stimolato da qualche oggetto [...]. Ma si deve d’altronde sapere che un tale genio ha bisogno di educazione intellettuale e di esercizio nel suo produrre. Infatti l’opera d’arte ha un lato puramente tecnico, che deve essere esercitato”.

adorniana in quello di tecnica: “il momento ‘razionale’ dell’arte moderna coincide con la sua ‘costruzione’ od organizzazione immanente, e viene senz’altro identificato con quello della sua elaborazione *tecnica* [...]. L’‘integrità tecnica’ della composizione, che viene per lui a coincidere, in definitiva, con la ‘legalità formale’ specificamente estetica dell’opera d’arte, e dunque con la sua stessa ‘autonomia’, appare così requisito essenziale dell’arte moderna non meno che la sua ‘negativa’ verità sociale”¹⁶⁷.

Secondo l’interpretazione di Rinaldi, cioè, per Adorno la forma di un’opera d’arte coinciderebbe con la tecnica adoperata per la sua creazione: “L’assunto teoricamente decisivo del ‘formalismo’ adorniano sembra esser piuttosto la sua identificazione *without qualification* di ‘forma’ e ‘tecnica’ artistica”¹⁶⁸, un’identificazione che è poi ritenuta da Rinaldi “senz’altro illegittima e irrazionale”¹⁶⁹.

Come si evince da queste ultime parole, Rinaldi è estremamente critico nei confronti dell’importanza attribuita dall’estetica adorniana alla tecnica artistica, un aspetto che per di più è da lui giudicato incoerente coi principi della teoria critica del filosofo francofortese. Esso contrasterebbe infatti con la condanna della razionalità e della tecnica espressa da Adorno in ambito extraestetico¹⁷⁰. Suddetto contrasto è notato anche da Bürger, il quale ritiene che esso dipenda dal fatto che, semplicemente, Adorno considererebbe la tecnica artistica come qualcosa di qualitativamente distinto e separato dalla tecnica industriale, e dunque dagli sviluppi che questa ha conosciuto in particolare in occidente: “può stupire che Adorno, il quale assieme a Horkheimer (*Dialektik der Aufklärung* [...]) ha messo seriamente in discussione il progresso tecnico [...], in campo artistico accetti tranquillamente il concetto di progresso tecnico. L’atteggiamento

¹⁶⁷ G. Rinaldi, op. cit., pp. 68-69.

¹⁶⁸ Ivi, pag. 172.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Cfr. Ivi, pag. 68.

differenziato verso la tecnica industriale da una parte e la tecnica artistica dall'altra si spiega con il fatto che Adorno separa le due tecniche l'una d'altra"¹⁷¹.

Il presunto contrasto di cui parlano entrambi i critici summenzionati viene meno se si comprende che in realtà, come si è cercato di dimostrare all'inizio del presente lavoro, la teoria critica adorniana non è affatto antirazionalistica ed antitecnologica: anzi, proprio l'aspetto dell'estetica adorniana messo in luce dai due studiosi costituisce un'ulteriore riprova dell'unilateralità delle interpretazioni del pensiero di Adorno che gli attribuiscono una critica della tecnica sostanzialmente analoga a quella che contraddistingue la neoontologia di Heidegger. Detto in altro modo, proprio la constatazione dell'importanza che Adorno attribuisce alla tecnica nella composizione di un'opera d'arte avrebbe dovuto contribuire a dissuadere autori come Rinaldi e Bürger dall'interpretare il pensiero adorniano in senso irrazionalistico¹⁷². Infatti, che Adorno non consideri affatto la tecnica artistica come un che di sostanzialmente distinto dalla tecnica e dallo sviluppo tecnico considerati in generale è dimostrato in modo particolare dal fatto che egli, proprio al contrario di quanto suggerisce Bürger nel brano riportato poc'anzi, collega esplicitamente l'evoluzione tecnica che si è avuta nella storia dell'arte specialmente negli ultimi secoli al più generale processo dell'*Aufklärung* sociale. Al riguardo il teorico francofortese, in un passo che mostra ancora una volta la rilevanza della figura e dell'opera di Valery per la genesi della sua visione dell'arte come sintesi di razionalità e sensibilità, propone le seguenti considerazioni: "Ciò che l'arte esprime, foss'anche come negazione determinata, è pur sempre un istante dello scorrere del mondo, sottoposto alla legge dell'*Aufklärung*. Separare l'arte dal processo dell'*Aufklärung*, quasi fosse una riserva naturale di immutabile umanità e confortevole immediatezza, significherebbe perpetuare la separazione barbaro-borghese di intelletto e

¹⁷¹ P. Bürger, op. cit., pag. 162.

¹⁷² Anche a tale interpretazione si è già fatto riferimento in questa sede nel primo capitolo.

sensibilità. Gli artisti autentici, Valery prima di tutti, non solo hanno obbedito alla tecnicizzazione dell'opera d'arte, ma l'hanno addirittura sollecitata”¹⁷³.

In più di un luogo di *Teoria estetica*, servendosi della terminologia marxiana, secondo la quale la tecnica costituisce una parte delle “forze produttive”, Adorno conferma la sua tesi della stretta connessione – se non della piena conformità - fra tecnica artistica e tecnica industriale: “la punta che l'arte volge contro la società è a sua volta un fatto sociale, contropinta contro la spinta ottusa del ‘body social’; tale contropinta è (così come lo è il progresso interno all'estetica) un progresso delle forze produttive, specialmente della tecnica, a sua volta fratello del progresso delle forze produttive extraestetiche”¹⁷⁴. E ancora: “Le forze produttive impegnate nelle opere d'arte non sono diverse in sé da quelle sociali [...]. Probabilmente nelle opere d'arte non può essere fatto nulla che non abbia il suo modello, per quanto latente, nella produzione sociale”¹⁷⁵. Sempre nella stessa opera, egli arriva a dire che ciò che fa sì che l'arte moderna superi qualitativamente quella tradizionale, o, per meglio dire, ciò che rende l'arte moderna realmente tale, secondo il canone espresso da Rimbaud di “un'arte dalla coscienza quanto mai progredita” e che adoperi “i procedimenti più avanzati e differenziati”¹⁷⁶, è il fatto che la sua tecnica non solo tenga il passo con lo sviluppo raggiunto da quella industriale, ma la assimili del tutto in sé. Da questo punto di vista, l'esaltazione teorica di stadi precedenti della tecnica assume i tratti reazionari che ha ogni filosofia che esalti unilateralmente il passato: “una tale arte moderna deve mostrarsi all'altezza dell'industrialismo avanzato [...]. Moderna è l'arte che [...] assorbe ciò che l'industrializzazione ha maturato sotto i rapporti di produzione dominanti [...]. Nello scatenamento delle forze produttive è la ragione per cui tale modernità è più di un vago spirito del tempo [...]. Essa è determinata tanto socialmente dal conflitto coi rapporti di

¹⁷³ T. W. Adorno, *Dissonanze*, cit., pp. 174-175.

¹⁷⁴ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 57.

¹⁷⁵ Ivi, pag. 394.

¹⁷⁶ Ivi, pag. 58.

produzione quanto all'interno dell'estetica come esclusione del consueto e dei procedimenti superati [...]. Solo le opere che una buona volta si sono esposte hanno possibilità di sopravvivere [...], e non quelle opere che [...] sprecano tutto aggrappandosi al passato”¹⁷⁷.

Tuttavia, le asserzioni contenute in questi brani, per quanto attestino in modo pressoché irrefutabile lo stretto nesso in cui Adorno pensa la tecnica artistica e quella adoperata in sede industriale, paiono però confermare che, come sostengono Rinaldi e Bürger, nella valutazione che Adorno fornisce della prima venga meno l'idea della dialettica che egli attribuisce invece al progresso tecnico in generale: il giudizio di Adorno sul progresso della tecnica artistica sarebbe cioè unilateralmente favorevole. Quest'impressione viene però fugata dalla lettura di altri passi delle stesse opere da cui sono stati estrapolati quelli riportati per ultimi. In uno dei saggi che compongono *Dissonanze*, a coloro che criticano l'eccessivo ottimismo della fiducia in un progresso lineare della tecnica artistica, Adorno risponde così: “Dopo che ho scritto insieme con Horkheimer una *Dialektik der Aufklärung* non c'è certo bisogno di insegnarmi quali siano le contraddizioni e i limiti del concetto di progresso”¹⁷⁸. Ciò che egli invece non accetta, e che non può essere accettato da una teoria dialettico-materialistica, è che la constatazione della contraddittorietà del progresso induca a ricadere in una (adialettica) ricaduta nell'esaltazione del passato. Egli prosegue pertanto col dire che “tuttavia è impossibile risalire a uno stadio anteriore della dialettica. Per quanto complessa sia la situazione della musica d'arte d'avanguardia, per il solo fatto che essa esiste tutta la musica che oggi ancora ignora l'esperienza dell'atonalità e dei procedimenti tecnici ad essa connessi si riduce a vuota finzione”¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Ivi, pp. 58-60.

¹⁷⁸ ID., *Dissonanze*, pag. 124.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

In *Teoria estetica*, inoltre, si può leggere quanto segue: “L’antagonismo nel concetto di tecnica, intesa questa sia come determinazione interna all’estetica sia come sviluppo esterno alle opere d’arte, non va pensato come assoluto. Esso ha origine storica e può cessare. Già oggi nell’elettronica si possono ricavare produzioni artistiche dalla costituzione specifica di ‘media’ sorti al di fuori dell’arte. E’ evidente il salto qualitativo fra la mano che disegnava un animale sulla parete della caverna e la cinepresa che permette di far apparire contemporaneamente in innumerevoli luoghi delle immagini riprodotte”¹⁸⁰.

Come si può notare, in questo passo Adorno non si preoccupa neppure di precisare che egli ritiene che le due forme di tecnica di cui qui si sta discutendo soggiacciono entrambe alla stessa dialettica, alla stessa contraddittorietà: ne parla come di un’idea già metabolizzata, come di cosa scontata. Anzi, il fatto che il filosofo senta la necessità di chiarire che egli riconosce gli apporti positivi dell’elettronica in campo musicale e nell’ambito della tecnica cinematografica – da lui sovente resa oggetto di critiche – fa presumere che egli abbia il timore di essere frainteso proprio nel senso opposto a quello ipotizzato da Rinaldi e Bürger, cioè quale studioso eccessivamente critico non solo della tecnica industriale, ma anche di quella artistica.

Detto questo, e dopo aver precisato che per tecnica artistica Adorno intende “la libera possibilità di disporre dei mezzi mediante la coscienza”¹⁸¹, rammentiamo qui di seguito alcuni dei molti luoghi in cui Adorno sostiene, contro la concezione irrazionalistica e intuizionistica dell’arte, che all’artista s’impone una competenza pienamente conforme al progresso raggiunto nel proprio settore dal punto di vista della tecnica artistica. In uno scritto sul funzionalismo in architettura, egli dice tra l’altro che “solo

¹⁸⁰ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 57.

¹⁸¹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 356. Anche questa definizione può farsi risalire a Valery, che parla del possesso della pratica di un’arte come della “libertà di usarne i mezzi con la sicurezza e la facilità con cui usiamo i sensi e le membra nelle loro funzioni abituali” (P. Valery, op. cit., pag. 45).

l'incompetenza dilettantesca e l'idealismo banausico avranno difficoltà ad ammettere che ogni autentica attività artistica nel senso più ampio del termine esige una conoscenza dei materiali e delle tecniche disponibili estremamente esatta, e cioè una conoscenza adeguata al livello massimo di volta in volta raggiunto. Soltanto chi non si è mai assoggettato alla disciplina dell'opera e si immagina che essa nasca dall'intuizione, temerà che il contatto coi materiali e la conoscenza delle tecniche facciano perdere all'artista la sua qualità originaria. Chi non impara a conoscere ciò che è disponibile e non gli fa compiere un passo avanti, estrae dal proprio presunto abisso di profondità soltanto il residuo di formule ormai superate”¹⁸².

Ancora più eloquenti sono in merito a ciò le seguenti parole, con le quali Adorno pronuncia il suo verdetto più radicale nei confronti dell'idea di genio artistico quale frutto di un'ispirazione irrazionale: “Quanto intimamente coesi siano tecnica e contenuto, contrariamente al pensiero convenzionale, lo disse chiaro Beethoven quando disse che molti degli effetti solitamente ascritti al genio naturale del compositore sono in verità dovuti unicamente alla sapiente applicazione dell'accordo di settima diminuita; la dignità di una tale schiettezza condanna tutte le chiacchiere sulla creazione”¹⁸³.

Si aggiunga a questo che Adorno valorizza la sociologia della musica di Max Weber proprio perché quest'ultimo considera lo sviluppo conosciuto dalla tecnica musicale nella storia una peculiare espressione del più generale processo di razionalizzazione che ha contraddistinto la storia della civiltà occidentale. Nelle *Lezioni di sociologia* dell'*Institut für Sozialforschung*, nel capitolo dedicato alla sociologia dell'arte e della musica, egli sottolinea il “rapporto unitario in cui la storia della musica è pensata da Weber entro il processo complessivo di razionalizzazione del mondo occidentale, dimostrando che solo sulla base di questa razionalizzazione, ossia del progressivo

¹⁸² T. W. Adorno, *Parva aethetica*, cit., pp. 114-115.

¹⁸³ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 360.

dominio acquistato sulla natura, divenne possibile la elaborazione da parte dell'uomo del materiale sonoro, e quindi lo sviluppo della grande musica. Proprio la progressiva introduzione di momenti soggettivi e del sentire è riconducibile in larga misura al progresso della razionalizzazione, e va intesa come tale. Non solo dunque il Weber ha introdotto lo sviluppo estetico immanente di questa sfera artistica in una correlazione intelligibile con lo sviluppo generale della società; egli tolse anche [...] ogni fondamento scientifico alle concezioni irrealistiche della musica, ancor generalmente diffuse e che si riconducono al risultato che la musica cade in qualche modo dal cielo e dunque è aperta contro i tentativi di introdurre la riflessione razionale e critica. Max Weber ha dimostrato come tutte le creazioni attraverso cui la musica è stata formata come creatrice di espressione, come voce dell'interiorità, presuppongono a loro volta l'opera della ragione e rimandano interpretativamente al nesso vitale interumano determinato dalla "ratio".¹⁸⁴

Da tutto ciò risulta evidente come Adorno, sul tema ora in discussione, si contrapponga in modo radicale all'estetica di Croce. Quest'ultimo concepisce infatti l'arte come pura "intuizione"¹⁸⁵, come "aspirazione chiusa nel giro di una rappresentazione"¹⁸⁶. L'essenza propriamente estetica di un'opera d'arte consiste, per Croce, esclusivamente in quanto si è realizzato nell'interiorità dell'artista. Egli dice che "la poesia è già intera quando il poeta l'ha espressa in parole, cantandola dentro di sé"¹⁸⁷.

Secondo questa concezione, pertanto, la tecnica adoperata dall'artista è estrinseca alla sostanza dell'arte come tale, ed è da intendersi esclusivamente quale strumento necessario per la comunicazione dell'intuizione estetica: "La tecnica è, in generale, una cognizione o un complesso di cognizioni disposte e indirizzate a uso dell'azione pratica,

¹⁸⁴ Cfr. M. Horkheimer e T. W. Adorno (a cura), *Lezioni di sociologia*, trad. it. A. Mazzone, Einaudi, Torino 1966, pag. 125-126.

¹⁸⁵ B. Croce, *Breviario di estetica * Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Adelphi 1994, pag. 22.

¹⁸⁶ Ivi, pag. 45.

¹⁸⁷ Ivi, pag. 214.

e, nel caso dell'arte, dell'azione pratica che costruisce mezzi e strumenti per il ricordo e la comunicazione delle opere d'arte"¹⁸⁸.

Da una concezione del genere deriva poi logicamente il rifiuto della distinzione fra le singole forme d'arte. La differenza fra la pittura, la scultura, la musica, ecc... è di ordine esclusivamente tecnico, e poiché nella visione crociana l'aspetto tecnico delle opere d'arte, come si diceva, è estrinseco alla loro essenza propriamente estetica, quella differenza risulta estranea a tale essenza: "Le partizioni delle arti sono meramente tecniche o fisiche, secondo cioè che gli oggetti artistici consistono in suoni, in toni, in oggetti colorati, in oggetti incisi o scolpiti, in oggetti costruiti e che non sembrano trovare rispondenza in corpi naturali (poesia, musica, pittura, scultura, architettura, ecc.) [...]. L'arte è una e non si divide in arti"¹⁸⁹.

Che "la gretta concezione che vede nell'arte un organismo che si sviluppa involontariamente" continui a essere quella che ha ancor oggi il maggior numero di sostenitori, per Adorno dipende dal dominio sociale della reificazione: "Il fatto di potere disporre tecnicamente di materiali e procedimenti non è più conciliabile con l'illusione di un canto che sgorga spontaneamente. Ma poiché l'arte, anche quella completamente impregnata di tecnica, è opposizione alla crescente reificazione, quell'illusione continuiamo a trascinarcela dietro come un residuo di romanticismo"¹⁹⁰. Il dominio della reificazione, e dunque della ragione strumentale, fa apparire quest'ultima la sola forma possibile di razionalità, per cui qualsiasi espressione culturale che la contrasti appare opposto alla ragione *tout-court*.

Il filosofo francofortese tiene a precisare, peraltro, che egli non intende affatto identificare la competenza tecnica di un artista con la qualità delle sue creazioni.

Riguardo alla pittura, per esempio, egli invita a tenere presente che si hanno opere di

¹⁸⁸ Ivi, pp. 214-215.

¹⁸⁹ Ivi, pp. 217-218.

¹⁹⁰ ID., *Immagini dialettiche*, cit., pag. 97.

grandezza insuperata realizzate prima dell'introduzione della legge della prospettiva e che per di più oggi delle opere pittoriche di altissimo livello tornano a negare questa regola tecnica: "indubbiamente i materiali storici e il loro padroneggiamento, la tecnica, progrediscono; scoperte come quella della prospettiva nella pittura e della polifonia in musica ne sono gli esempi più plateali [...]. Tale indisconoscibile progresso tuttavia non è senz'altro un progresso della qualità. Quel che in pittura da Giotto e Cimabue fino a Piero della Francesca si guadagnò in mezzi, solo un cieco può contestarlo, ma concluderne che i quadri di Piero sarebbero meglio degli affreschi di Assisi sarebbe da pedanti [...]. L'attenuazione e infine la soppressione della prospettiva nella nuova pittura produce corrispondenze con la pittura preprospettiva le quali innalzano il trapassato remoto al di sopra di ciò che sta in mezzo"¹⁹¹.

Tuttavia, allorché argomentazioni del genere vengano utilizzate per negare l'esistenza stessa di un progresso nella tecnica della composizione artistica, e ciò o con lo scopo di esaltare epoche passate o, come Adorno diceva in un brano riportato sopra, semplicemente per ignoranza, si scade comunque in un antiintellettualismo assolutamente reazionario. Il filosofo prosegue perciò il suo discorso sulla prospettiva con la seguente precisazione: "ma se dei modi di procedere più primitivi e superati vengono voluti per il presente, se il progresso del dominio sul materiale nella produzione contemporanea viene scomunicato e revocato, allora tali corrispondenze si rovesciano a loro volta in incultura"¹⁹².

Ora, da pensieri come quelli suesposti non può che derivare una visione della fantasia ben diversa da quella più comune, che la presenta come una facoltà opposta alla ragione e alla fatica dell'apprendimento e del lavoro, e la collega invece a un'idea di genialità artistica intesa come ispirazione di origine divina, irrazionale e momentanea, secondo la

¹⁹¹ ID., *Teoria estetica*, cit., pp. 352-353.

¹⁹² Ivi, pag. 353.

concezione in tal senso paradigmatica espressa riguardo ai poeti da Platone, che nello *Ione* pone in bocca a Socrate le seguenti parole: “il poeta è un essere etereo, alato e sacro e non è capace di comporre prima di essere ispirato e fuori di sé e *prima che non vi sia più in lui il senno*. [...] *Non per virtù artistica ma per dono divino ciascuno è capace di comporre bene solo nel genere a cui la Musa lo ha indirizzato*”¹⁹³.

A conclusione del dialogo, poi, il Socrate platonico si rivolge nel modo seguente al rapsodo Ione, che dà appunto il nome all’opera: “Ebbene, questa definizione più bella, cioè di essere un declamatore divino di Omero *e non un abile tecnico*, da parte nostra ti spetta, Ione”¹⁹⁴.

Si è visto sopra che, sulla base di una concezione affatto contraria a quella che emerge dai brani di Platone testé citati, Adorno sostiene che la produzione delle opere d’arte è in realtà il frutto di ben definite e profonde cognizioni tecniche, quindi di un faticoso studio scientifico, di un faticoso lavoro intellettuale, in altre parole, ancora una volta dell’hegeliano “sforzo del concetto”, una nozione con cui viene quindi a coincidere, nella sostanza, quella adorniana di fantasia, e che si sostituisce alla visione di una genialità concepita come prodotto di un’ispirazione irrazionale. Adorno valorizza la concezione poetica di Hölderlin proprio perché quest’ultimo intende il “genio” come *riflessione*: “il genio è lo spirito in quanto attraverso l’autoriflessione si determini come natura [...]. La soglia che separa Hölderlin dal mito e dal romanticismo è la riflessione. Egli [...] si è affidato all’*organon* della riflessione, la parola”¹⁹⁵.

“Il che vuol dire dal punto di vista storico-letterario”, commenta Giovanni Scimonello, “che la riflessione costituisce uno strumento per non sprofondare nel mito inteso come dimensione irrazionale, quell’irrazionale privilegiato dal romanticismo nella sua

¹⁹³ Platone, *Ione*, [534, b-c], trad. it. R. M. Parriniello, in: ID., *Tutte le opere*, Newton Compton, Roma 1997, pag. 663. In questa citazione e in quella successiva il corsivo è mio.

¹⁹⁴ Ivi, [542, b], pag. 677.

¹⁹⁵ T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pag. 167.

polemica contro l'illuminismo e la rivoluzione francese, Del resto anche Hölderlin [...] aveva affermato che la ragione costituisce la forza dominante dell'uomo moderno"¹⁹⁶.

Non è poi un caso che da questo punto di vista Adorno accosti l'estetica razionalistica di Valery a Hegel. Già il poeta, infatti, in modo coerente con le argomentazioni avanzate nei brani citati in precedenza, presenta l'opera d'arte come risultato di un doloroso lavoro di studio scientifico, di una faticosa riflessione razionale, della "mediazione", e non della semplice ispirazione, di un immediato: "L'immediato, il semplice, per Valery come per Hegel, non è un *primum* bensì è il risultato di una mediazione"¹⁹⁷.

In base a ciò, assume maggiore concretezza l'accostamento proposto all'inizio del presente paragrafo fra fantasia e coscienza critica, o meglio – per esprimerci a questo punto in maniera più precisa, fra la visione della fantasia fornita da Adorno e la sua nozione di "coscienza critica".

Ricordiamo infatti che, se per Adorno la peculiarità essenziale del pensiero è la negazione dell'esistente - una caratteristica che già di per se stessa avvicina il pensiero anche al concetto più comune di fantasia - il filosofo francofortese precisa però che tale negazione, per non scadere in una fuga irrazionale dalla realtà, deve configurarsi come negazione *determinata* di quest'ultima, della società esistente: la teoria critica adorniana

¹⁹⁶ G. Scimonello, "Benjamin, Adorno e Hölderlin: interpretazione dell'ode Dichtermut/Blödigkeit", in: "La Scuola di Francoforte", "Cultura tedesca", cit., pp. 111-128. La citazione è a pag. 118. Una visione analoga la si ritrova anche in Thomas Mann, come osserva Margherita Cottone in un saggio dedicato proprio al rapporto fra lo scrittore di Lubeca e Adorno. Riprendendo la contrapposizione schilleriana fra poesia ingenua e sentimentale, Mann afferma che l'artista moderno è irrimediabilmente separato dalla natura, con la quale pure tende (vanamente) a riunirsi con le sue creazioni: proprio per questo, però, queste ultime non possono che essere frutto del "passaggio dal creare incosciente alla coscienza creatrice" (T. Mann, *Die Kunst des Romans*, cit. in: M. Cottone, "Adorno e Thomas Mann: il narratore nel romanzo contemporaneo", cit., pag. 165): nella visione manniana, cioè, commenta la Cottone, le creazioni artistiche della modernità sono da intendersi come "prodotto della riflessione e della critica" (*ibidem*). Valutazioni analoghe a quelle qui esposte sul rapporto fra tecnica e genio artistico in Adorno si trovano anche in: S. Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 127-129.

¹⁹⁷ T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pag. 156. In uno dei suoi scritti sull'arte Valery dice per esempio che "la durata e l'efficacia delle opere dipendono in misura almeno uguale dal lavoro come da pochi istanti meravigliosi", per aggiungere subito dopo che "l'ispirazione non deve essere che una 'materia'" (P. Valery, op. cit., pag. 176).

è “critica immanente” della realtà sociale; essa è cioè una critica che nasce “dall’interno” della società, da una profonda analisi della struttura sociale. Ebbene, caratteristiche analoghe sono attribuite dal teorico della Scuola di Francoforte alla fantasia che è all’opera nel processo di produzione delle creazioni artistiche. Egli rifiuta l’idea di fantasia intesa come libera invenzione dal nulla. La fantasia viene sì da lui concepita – appunto in modo analogo alla coscienza critica – come una negazione dell’esistente, come un “in più” rispetto all’esistente, ma come un “in più” che tuttavia è tratto da una rielaborazione razionale di elementi, di materiali, tratti dall’esistente stesso: “Nel lavoro produttivo di un’opera, la fantasia non è il piacere dell’invenzione senza vincolo alcuno, la *creatio ex nihilo* [...]. Ogni analisi approfondita delle opere d’arte autonome porta alla conclusione che la parte spettante all’invenzione dell’artista, il di più rispetto al livello dei materiali e delle forme fino a quel momento raggiunto, è infinitamente piccola: un valore limite. D’altra parte, definire la fantasia sulla base di un adattamento preventivo ai materiali e agli scopi è riduttivo e in diretta contraddizione col concetto stesso; significa confinarla al sempre uguale [...]. E’ evidente che nei materiali e nelle forme che l’artista recepisce e con cui lavora, esiste, nonostante tutto [...], qualcosa di più che materiale e forma. Fantasia significa: innervare questo di più [...]. I passi, sempre minimi, della fantasia, rispondono alla domanda che materiali e forme, nella loro muta lingua oggettuale, le rivolgono”¹⁹⁸.

Nella sua ultima opera, inoltre, nel riprendere questi argomenti, il filosofo associa esplicitamente la fantasia artistica all’idea di “negazione determinata” di ciò che è: “se nelle opere d’arte tutto, anche ciò che è più sublime, è incatenato all’esistente, cui esse si oppongono, allora la fantasia non può essere la banale facoltà di sfuggire all’esistente ponendo un non-esistente come se esistesse. Piuttosto la fantasia, qualunque cosa sia che le opere d’arte assorbono di esistente, va a collocarsi in costellazioni attraverso le

¹⁹⁸ ID., *Parva aesthetica*, cit., pag. 117.

quali le opere divengono l'altro dell'esistenza, sia anche solamente attraverso la negazione determinata di questa"¹⁹⁹.

Da questa visione della fantasia consegue dunque ancora una volta la coincidenza della fantasia con la riflessione, col lavoro intellettuale: "Quanto siano compenetrati lavoro e fantasia – la loro divergenza è sempre indice di fallimento -, lo testimonia l'esperienza degli artisti la quale testimonia che la fantasia si lascia comandare. Essi sentono che l'arbitrio che fa scegliere il non arbitrario è ciò che li distacca dal diletterismo [...]. Cattiva nelle opere d'arte è la riflessione che le manovra dall'esterno, che le violenta; ma la meta verso cui esse da sé vogliono andare non è affatto perseguibile soggettivamente altrimenti che con la riflessione"²⁰⁰.

Le valutazioni che Adorno fa a proposito della fantasia non si riferiscono però esclusivamente alla sfera estetica: per Adorno, come del resto si comprende già dai cenni fatti all'inizio di questo discorso, è il pensiero razionale in genere a non poter fare a meno della fantasia, se non vuole ridursi a mera riaffermazione dei fatti, a ripetizione di ciò che è. Anzi, è proprio il rapporto di mediazione fra intuizione e riflessione razionale prospettato come fondamento della creazione artistica, un rapporto di mediazione che poi converge con l'interpretazione del concetto di fantasia propria di Adorno, a fare emergere anche il senso in cui, nella visione del filosofo, debba essere intesa la fantasia in sede extraestetica, in che senso essa debba essere fatta propria da una ragione non mutilata. Infatti, per Adorno l'interpretazione della fantasia quale fuga dalla razionalità è in realtà il frutto della riduzione della ragione a mera raffigurazione dei fatti che opera il positivismo, da parte del quale "la rinuncia alla fantasia o la mancanza di produttività vengono spacciate come *éthos* scientifico"²⁰¹.

¹⁹⁹ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 291.

²⁰⁰ Ivi, pp. 292-293.

²⁰¹ ID., "Sulla logica delle scienze sociali", in T. W. Adorno, K. R. Popper e altri, *Dialettica e positivismo in sociologia*, trad. it. A. M. Solmi, Einaudi, Torino 1972, pag. 131.

La mentalità positivista considera dotato di senso solo quel pensiero che si presenti come raffigurazione logica dei fatti, e taccia perciò la fantasia di irrazionalità, relegandone l'uso alla sola sfera dell'arte – per i positivisti anch'essa espressione della parte irrazionale dell'interiorità umana – al fine di tarpare alla radice la possibilità che la ragione pensi un "Altro" rispetto all'esistente: "il divieto della fantasia si accorda fin troppo bene con quella staticità sociale che si viene delineando, nonostante tutte le assicurazioni in contrario, col regresso dell'espansione capitalistica [...]. La sua denigrazione, o relegazione in un settore particolare (conforme al principio della divisione del lavoro), è un fenomeno tipico della regressione dello spirito borghese [...]. Che la fantasia sia più solo tollerata in forma reificata, come astrattamente contrapposta alla realtà, è un fatto che pesa sull'arte non meno che sulla scienza; l'arte che merita questo nome cerca disperatamente di cancellare quest'ipoteca" [osservazione che sottintende ancora una volta la razionalità dell'arte] "Fantasia significa meno inventare liberamente che operare mentalmente senza il concorso pronto e affrettato dei fatti. E' proprio questa possibilità che la dottrina positivista del criterio di senso respinge"²⁰².

A riprova del fatto che per un pensiero che voglia essere realmente scientifico l'apporto della fantasia risulta imprescindibile, il filosofo francofortese propone l'idea che sia scritta una storia di questo concetto, la quale dovrebbe avere lo scopo di evidenziare come, a differenza dello scientismo positivista del XIX e del XX secolo, il pensiero illuministico settecentesco non contrapponesse affatto la fantasia alla ragione e alla scienza, ma la annoverasse invece fra le facoltà umane che concorrono appunto al progresso della ragione, al lavoro sociale e allo stesso sviluppo tecnico-scientifico: "varrebbe la pena di scrivere una storia della fantasia, che è il vero oggetto dei divieti positivistic. Nel secolo XVIII, in Saint-Simon come nel *Discorso preliminare* di D'Alembert, essa è considerata, insieme all'arte, lavoro produttivo, partecipa dell'idea

²⁰² T. W. Adorno, *Scritti sociologici*, cit., pp. 295-296.

di liberazione delle forze produttive; solo Comte, nel quale la sociologia assume un orientamento apologetico-statico, è, in quanto nemico della metafisica, anche nemico della fantasia”²⁰³.

Inoltre, andando ancor più a ritroso nella storia della filosofia, Adorno ritiene di ritrovare un’interpretazione analoga alla sua del rapporto fra fantasia e ragione anche alle origini del pensiero moderno, nella distinzione di *esprit de geometrie* ed *esprit de finesse* teorizzata da Pascal: le due facoltà indicate con suddette espressioni, vale a dire l’intuizione, la fantasia, da una parte, ed il pensiero concettuale, la ragione, dall’altra, l’autore dei *Pensieri* le considererebbe sì separate, ma non contrapposte: in sostanza, secondo la lettura proposta da Adorno, per Pascal è proprio dal concorso fra la fantasia e la riflessione puramente intellettuale che trae origine il pensiero realmente scientifico e il suo sviluppo: “Dall’alto del razionalismo filosofico, Pascal sottolineò la distinzione fra due forme di spirito, lo spirito di geometria e lo spirito di finezza. Con un’intuizione profonda in cui sono anticipati molti futuri sviluppi, il grande matematico vide che le due forme di spirito sono raramente congiunte in una sola persona, ma non sono tuttavia incompatibili. All’inizio di uno sviluppo che avrebbe avuto luogo incontrastatamente, Pascal si era accorto di quella parte delle forze intellettuali che cade vittima del processo di quantificazione, e aveva concepito il buon senso ‘prescientifico’ come istanza che può essere utile allo spirito della matematica, così come, viceversa, è possibile il contrario. La reificazione della coscienza che ha avuto luogo nei tre secoli successivi ha eliminato questa interazione reciproca: l’*esprit de finesse* è oggi squalificato”²⁰⁴.

²⁰³ Ivi, pag. 295.

²⁰⁴ Ivi, pp. 294-295. Sulla distinzione fra *esprit de geometrie* e *esprit de finesse*, cfr. B. Pascal, *Pensieri*, trad. it. V. E. Alfieri, Editoriale Opportunity Book, Milano 1995, pp. 17-19. Sugli aspetti cui fa riferimento Adorno nel brano sopraccitato, ovvero l’unilateralità di queste due “forme di spirito” allorché agiscono isolatamente e la rarità della compresenza di entrambe in uno stesso individuo, cfr. in part. ivi, pp. 17-18. Sui diversi possibili significati attribuibili alla nozione di *esprit de finesse*, cfr. invece A. Bausola, *Introduzione a Pascal*, Laterza, Roma-Bari 2003, riedito in: “I grandi filosofi”, vol. IX, “Pascal”, Il Sole 24 Ore, Milano 2006, pp. 107-120, ove sono ricordate alcune fra le più rilevanti interpretazioni di questo concetto pascaliano.

La visione che Adorno fornisce del concetto di fantasia è il tema dominante dello studio sul filosofo francofortese compiuto da Francesca Di Lorenzo Ajello, la cui analisi sull'argomento costituisce quindi un punto di riferimento essenziale per questa parte del presente lavoro. La studiosa, nel ravvisare, in Adorno, "il riconoscimento del ruolo della fantasia quale *organon*, oltre che dell'arte, anche di una conoscenza dalla quale la dimensione dell'invenzione e della creatività non sia stata esorcizzata", sostiene che tale concezione del rapporto tra fantasia e conoscenza risulta in effetti pienamente adeguata anche a descrivere il procedimento scientifico, per come esso viene concepito proprio dalle maggiori teorie epistemologiche contemporanee, da Einstein a Popper alla filosofia della scienza post-popperiana. La Di Lorenzo Ajello fa notare che il concetto adorniano di fantasia è del tutto assimilabile a quello di "intuizione creativa", che la scienza e l'epistemologia del Novecento considerano punto di partenza della ricerca scientifica: infatti, già prima di Adorno, le principali correnti della filosofia della scienza contemporanea criticano l'induttivismo e l'atomismo della meccanica classica e dell'epistemologia di matrice positivista, secondo la quale la ricerca scientifica inizierebbe appunto con l'osservazione empirica. Al contrario, le maggiori espressioni della scienza e dell'epistemologia del Novecento concordano nell'attribuire all'osservazione empirica solo una funzione di controllo della teoria. Che sia così sarebbe dimostrato dal fatto che nella pratica concreta della ricerca scientifica si giunge all'osservazione solo per risolvere un problema: essa è dunque un'osservazione selettiva, realizzata soltanto al fine di controllare un'ipotesi di partenza, formulata come possibile soluzione al problema dato. Su questo punto la Di Lorenzo Ajello cita una considerazione fatta dal teorico dell'"anarchismo epistemologico", Paul Feyerabend, il quale ritiene che le maggiori correnti della filosofia della scienza contemporanea, da Popper a Kuhn - e allo stesso Feyerabend -, pur nelle loro divergenze, concordino però tutte sul fatto che "il tentativo di creare conoscenze ha bisogno [...] di una teoria, di un

punto di vista che permette al ricercatore di separare ciò che è pertinente da ciò che non lo è”²⁰⁵. Secondo la Di Lorenzo Ajello, dunque, Adorno “si rapporta [...] a quella svolta epistemologica che ha condotto la scienza e la filosofia della scienza contemporanee a riservare, contro il mito induttivistico, all’esperienza ‘sistematica’ solo uno spazio limitato, come ‘strumento di controllo della teoria’”²⁰⁶.

Scienziati ed epistemologici evidenziano quindi come le teorie scientifiche possano nascere (e sovente siano effettivamente nate) da intuizioni extrarazionali, da “intuizioni creative”, dunque dall’immaginazione, dalla fantasia tanto denigrata dalla cultura positivista. A tal proposito, la studiosa rimanda a un testo di Ernest Hutten, allievo di Einstein, “ove il noto fisico sottolinea quell’aspetto del modello di conoscenza emergente dalle acquisizioni della fisica einsteiniana e quantistica che è dato dal riconoscimento, quale ‘responsabile del progresso della conoscenza’, di ‘un processo psicologico di immaginazione’, piuttosto che di ‘un metodo logico d’induzione’”²⁰⁷.

A ulteriore riprova della sua lettura, la Di Lorenzo Ajello cita anche il seguente brano di Josef Maria Jauch: “nella scienza c’è assai più che non la semplice osservazione e registrazione degli eventi e la loro integrazione in una struttura concettuale. Vi sono anche l’intuizione e l’immaginazione creativa, qualità che solo ci permettono di astrarre dalla moltitudine dei fenomeni possibili quelli che rivelano la natura vera della realtà”²⁰⁸.

²⁰⁵ P. Feyerabend, cit. *ivi*, pag. 164.

²⁰⁶ F. Di Lorenzo Ajello, op. cit., pp. 154-155. Le ultime parole sono riprese dalla relazione con cui Ralf Dahrendorf interviene nel dibattito sulle scienze sociali che ebbe quali principali protagonisti Popper e Adorno (cfr. R. Dahrendorf, “Note sulla discussione delle relazioni di Karl R. Popper e Theodor W. Adorno”, in: T. W. Adorno, K. R. Popper e altri, op. cit., pag. 148). Dahrendorf vuole appunto sottolineare come sul punto in questione ci sia accordo fra i due filosofi, che pure sono di estrazione culturale molto diversa.

²⁰⁷ F. Di Lorenzo Ajello, op. cit., pag. 164. Il testo di Hutten cui rimanda la studiosa è il seguente: E. H. Hutten, *Einstein e Freud. Creatività della scienza*, trad. it. A. Artani, Armando, Roma 1976.

²⁰⁸ J. M. Jauch, *Sulla realtà dei quanti. Un dialogo galileiano*, trad. it. G. Longo, Adelphi, Milano, cit. in F. Di Lorenzo Ajello, op. cit., pag. 164. Cfr anche *ivi*, pag. 158, ove la Di Lorenzo Ajello rammenta le analoghe posizioni di Peter Brian Medawar.

Con le considerazioni degli scienziati menzionati dalla Di Lorenzo Ajello concordano invero anche molti altri studiosi, i quali rimarcano a loro volta l'enorme rilevanza delle componenti extrarazionali, estetiche, nella genesi di una teoria scientifica. L'astrofisico indiano Chandrasekhar, per esempio, ricorda come molti grandi geni della storia della scienza siano giunti alla formulazione delle loro teorie sulla base di un "pregiudizio" estetico, ossia sulla base della convinzione che la natura sia bella e armoniosa e che, conseguentemente, la teoria che ne voglia fornire una conoscenza adeguata debba possedere a sua volta i caratteri dell'armonia e della bellezza²⁰⁹. Il sociologo Geoffrey Vickers, invece, oltre a proporre tesi molto simili a quelle avanzate da Chandrasekhar e dagli scienziati citati dalla Di Lorenzo Ajello, sostiene inoltre, in maniera sorprendentemente analoga ad Adorno, che qualsiasi forma di conoscenza è sempre generata dalla mediazione fra razionalità e intuizione: non c'è dunque alcuna differenza, da questo punto di vista, fra l'arte, generalmente ritenuta esclusivamente un prodotto dell'intuizione, e che invece presuppone una notevole mole di riflessione intellettuale, e la ricerca scientifica, considerata dai più unicamente il terreno dell'arida astrazione intellettuale e che al contrario presuppone, nei ricercatori, una grande capacità nel riconoscimento e nella creazione della forma, in altri termini un'elevata capacità intuitiva²¹⁰.

Riguardo ai due approcci conoscitivi, quello analitico-razionale e quello sintetico-intuitivo, Vickers sottolinea per di più che "entrambi sono aspetti dello sviluppo neo corticale, che distingue l'uomo dagli altri mammiferi. Di entrambi si ha bisogno ed entrambi vengono usati nella maggior parte delle operazioni mentali"²¹¹.

²⁰⁹ Cfr. S. Chandrasekhar, *Verità e bellezza. Le ragioni dell'estetica nella scienza*, trad. it. L. Sosio, Garzanti, Milano 1990, in part. il cap. IV, "La bellezza e la ricerca della bellezza nella scienza", pp. 99-115.

²¹⁰ G. Vickers, "Razionalità e intuizione", in: J. Wechsler (a cura), *L'estetica nella scienza*, trad. it. O. Fatica, Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 173-199.

²¹¹ Ivi, pag. 176.

Orbene, il concorso, nei processi mentali umani, di entrambi gli approcci conoscitivi cui fa riferimento Vickers – assieme al fatto che essi sono radicati nella struttura del nostro cervello -, è stato confermato anche da ricerche compiute negli ultimi anni, come quelle di N. Block e V. Gallese: ciò che è più importante rilevare, a questo proposito, per il tema ora in discussione, è che in un saggio recentissimo di uno studioso italiano, Luigi Pastore, tali ricerche vengano accostate in maniera diretta alla gnoseologia critica di Adorno, e ciò proprio al fine di avvalorare la tesi di quest'ultimo secondo la quale+ la conoscenza sarebbe il frutto della mediazione fra la razionalità logico-concettuale e l'elemento da lui denominato mimetico-intuitivo²¹².

Detto questo, un altro aspetto molto interessante della lettura del pensiero adorniano compiuta dalla Di Lorenzo Ajello è costituito dal fatto che il suo studio pone l'attenzione su una circostanza ignorata, o quantomeno sottovalutata, dalla maggior parte degli interpreti del filosofo francofortese, e cioè che quest'ultimo in giovane età si è interessato direttamente della svolta avvenuta in campo scientifico ed epistemologico con la teoria della relatività e la fisica quantistica. La studiosa ricorda lo scritto in cui il giovane Adorno affronta questi temi, ossia la tesi di libera docenza, *Der begriff der Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre*, del 1927. La di Lorenzo Ajello constata come la nozione di "campo", col quale la scienza e l'epistemologia contemporanee si oppongono all'induttivismo e all'atomismo della fisica classica, abbia esercitato una forte influenza sulla genesi di una delle categorie peculiari della teoria critica di Adorno, il concetto di "costellazione", nel quale si concretizza la visione adorniana della fantasia come strumento di conoscenza, poiché "l'idea di una conoscenza capace di cogliere le interrelazioni 'sistemiche' che sussistono all'interno di ogni *Zusammenhang*, [...] di per sé presuppone il ricorso ad un organo extrarazionale di

²¹² cfr. L. Pastore, "L'utopia del non-identico e la radice mimetica della conoscenza", in: AA. VV., *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, cit., pp. 283-307, in part. la nota 5 a pag. 304.

conoscenza quale la fantasia”²¹³. Detta influenza si desume, a parere della studiosa, dai riferimenti alla scienza contemporanea contenuti nel summenzionato testo giovanile di Adorno, ma se ne può trovare un’esplicita attestazione da parte del teorico della Scuola di Francoforte proprio nella sua opera filosofica più matura, allorché egli asserisce, in un brano anch’esso ripreso dalla Di Lorenzo Ajello²¹⁴, che la miglior prova della validità del concetto di costellazione sarebbe fornita più dalle scienze che dalla filosofia: “Come sia possibile aprire oggetti tramite la costellazione è ricavabile meno dalla filosofia, che se n’è disinteressata, che da importanti ricerche scientifiche; spesso il lavoro scientifico compiuto è andato oltre la sua interpretazione filosofica, lo scientismo”²¹⁵.

²¹³ F. Di Lorenzo Ajello, op. cit., pag. 157. Che l’idea adorniana di un pensare per costellazioni implichi necessariamente un apporto fondamentale della fantasia, è rilevato anche da Rolf Tiedemann. Questi, nell’osservare a sua volta come Adorno cerchi “nel gioco, nell’immaginazione, nella spontaneità soggettiva, ciò che senza di questi sarebbe irrimediabilmente perduto per il pensiero” (R. Tiedemann, “Concept, image, nom. Sul l’utopie adornienne de la connaissance”, in: “Revue d’esthétique”, Paris 1985, n. 8, pag. 21), sostiene che per il maestro della Scuola di Francoforte “in quanto interpretazione, la filosofia è apparentata con questa ‘costruzione a partire dall’immaginazione’ che era secondo Adorno l’idea del dodecafonismo schönberghiano” (*ibidem*).

²¹⁴ Cfr. *ivi*, pag. 139.

²¹⁵ ID., *Dialettica negativa*, cit., pag. 146. E’ comunque innegabile che dell’interesse diretto mostrato per le scienze naturali nella tesi di libera docenza del 1927, nell’Adorno maturo restano ben poche tracce, delle quali una è appunto questo brano di *Dialettica negativa*. Qui di seguito riportiamo tre brani in cui Adorno si riferisce, *en passant*, alla fisica di Einstein. Il primo, in ordine cronologico, è tratto da una lettera che il filosofo invia a Thomas Mann nel 1951: “Posso facilmente immaginare che Schönberg verrà inglobato nella ‘musica classica’, al modo che già oggi i giovani alfieri della teoria quantistica considerano fisica classica la teoria di Einstein” (lettera di Adorno a Thomas Mann del 25 agosto 1951, in: T. W. Adorno- T. Mann, *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*, cit., pag. 60). In un testo musicologico di ben dieci anni dopo Adorno riprende il paragone fra Schönberg e Einstein, questa volta facendolo proprio: “si può dire che Schönberg abbia prodotto musica classica, un po’ come si dice che Einstein rappresenti la fisica classica di fronte alla teoria quantistica” (T. W. Adorno, “Vers une musique informelle”, 1961, in: ID., *Immagini dialettiche*, cit., pag. 270). Invece nel terzo dei passi in questione, tratto da *Dialettica negativa*, Adorno ricorda come la teoria einsteiniana, col mostrare che le misure spazio-temporali sono sempre relative a un particolare sistema di riferimento, abbia negato che spazio, tempo e causalità possano essere considerate degli a priori, mettendo così in crisi la costruzione kantiana di una soggettività legislatrice della natura: la teoria della relatività salvaguarda così la non-identità, l’alterità della natura rispetto alla pretesa di dominio da parte del soggetto: “Se c’è una connessione in cui la filosofia scissa fatalmente dalle scienze naturali si può richiamare senza cortocircuito alla fisica è questo. Il suo sviluppo a partire da Einstein ha fatto saltare con coerenza teorica la prigione dell’intuizione come anche dell’apriorità soggettiva di tempo, spazio e causalità” (ID., *Dialettica negativa*, cit., pag. 168).

Come suggerisce anche una successiva considerazione del filosofo, secondo la quale nella società capitalistica attuale si rende “sempre più precaria la vecchia questione della causa rispetto alla costellazione”²¹⁶, egli ha in mente uno degli aspetti più rilevanti della svolta compiuta dalla scienza e dall’epistemologia contemporanea, alla quale qui non fa esplicito riferimento, ma di cui aveva parlato nel suo scritto del 1927. Di Lorenzo Ajello osserva che in quel testo il giovane filosofo aveva sottolineato le rilevanti “implicazioni gnoseologiche delle conclusioni della moderna teoria degli atomi e degli elettroni, che egli non manca di collegare alle conseguenze della considerazione machiana ‘delle cose fisiche, dei corpi, quali contesti funzionali’ ed alla crisi, implicata da tale idea, del modello causale ed atomistico di conoscenza proprio della scienza ‘dissezionatrice’ di Galileo e di Newton”²¹⁷.

La studiosa rileva inoltre come la svolta di cui qui si parla sia spiegata in sintesi nella seguente asserzione fatta proprio da colui che ne fu il vero iniziatore, Albert Einstein: “l’essenziale per la comprensione dell’azione tra le due cariche elettriche non sono più le cariche stesse”, bensì “la descrizione del campo interposto”²¹⁸.

Tale concetto di campo troverà un suo chiaro corrispettivo, nell’ambito delle scienze sociali, appunto nella sostituzione compiuta da Adorno della tradizionale idea di causalità col concetto di costellazione, una sostituzione che può essere notata, significativamente, nella rilettura della teoria marxiana del rapporto struttura-sovrastuttura che il filosofo compie in *Dialettica negativa*: “La dottrina, in cui per l’ultima volta l’illuminismo utilizzò come decisiva arma politica la causalità, la teoria marxiana della struttura e sovrastuttura, resta innocentemente dietro ad una situazione in cui non solo gli apparati della produzione, distribuzione e del dominio, ma anche le

Non è forse di scarso rilievo, per la tesi che si sta portando avanti in questa sede, il fatto che Adorno si esprima qui in termini altamente favorevoli nei confronti della fisica einsteiniana.

²¹⁶ Ivi, pag. 149.

²¹⁷ F. Di Lorenzo Ajello, op. cit., pp. 98-99.

²¹⁸ A. Einstein e L. Infeld, cit. ivi, pag. 99.

relazioni economiche e sociali e le ideologie sono compenetrati in un modo in districabile, e in cui gli uomini viventi sono diventati un frammento d'ideologia [...] Una critica che operi con la relazione causale univoca di struttura e sovrastruttura, non colpisce il bersaglio. Nella società totale tutto è ugualmente vicino al punto centrale [...]. La critica [...] ha bisogno da un lato della fisiognomica dello stato generale e di dati particolari elaborati, dall'altro dell'analisi delle modificazioni della struttura economica, non più della deduzione di un'ideologia, che non esiste più autonomamente e con una propria pretesa di verità, dalle sue condizioni causali”²¹⁹.

La Di Lorenzo Ajello rimarca poi che anche nella prolusione del 1931, *L'attualità della filosofia*, Adorno fa menzione del rapporto fra la filosofia e le scienze, sostenendo che la prima trae “pienezza materiale” e concretezza di problemi” dalle seconde²²⁰.

Alle considerazioni della Di Lorenzo Ajello, si può aggiungere che in termini perfettamente identici a quelli adoperati in quella prolusione a proposito della funzione svolta dalla fantasia in campo scientifico, il pensatore francofortese si sarebbe espresso ancora quasi quarant'anni dopo, in alcuni dei suoi ultimi scritti, riferendosi in questo caso alla fantasia artistica.

Nello scritto del 1931 egli tiene a distinguere la nozione di fantasia da quella di “libera invenzione di ‘realtà fittizie’ con la quale viene comunemente confusa”²²¹.

In maniera analoga, nella sua “Introduzione” a *Dialettica e positivismo in sociologia*, scritta nel 1969, ovvero nell'anno stesso della sua morte, egli si oppone alla visione dell'arte propria del positivismo, per il fatto che questa corrente di pensiero, nel

²¹⁹ T. W. Adorno, op. cit., pag. 240.

²²⁰ Cfr. ivi, pag. 98.

²²¹ T. W. Adorno, *L'attualità della filosofia*, cit. ivi, pag. 158. E' opportuno rammentare pure che, come opportunamente segnalato da Roberto Nebuloni (cfr. R. Nebuloni, op. cit., pag. 300), anche nelle ultime pagine del *Kierkegaard*, testo pubblicato nel 1933, ma frutto della rielaborazione della tesi scritta tra il 1929 e il 1930 per ottenere la libera docenza in filosofia, Adorno valorizza altamente la fantasia, riprendendo questo motivo per l'appunto dal filosofo danese cui è dedicata l'opera (cfr. T. W. Adorno, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, trad. it. A. Burger Cori, Longanesi, Milano 1983, pp. 337-341).

disconoscere all'arte ogni valore conoscitivo, la riduce a "libera invenzione di una realtà fittizia"²²².

Il fatto che in quest'occasione, per descrivere la visione positivista dell'arte, Adorno adoperi le stesse parole con cui trentotto anni prima aveva definito l'idea, anch'essa da lui contestata, che si ha più comunemente della fantasia, non solo è piuttosto sorprendente, ma costituisce anche il segno di una coerenza di vedute, sui temi che stiamo trattando in questo paragrafo, conservatasi intatta durante l'intero percorso di vita e di pensiero dell'intellettuale francofortese.

Nel tirare le somme del discorso che è stato condotto nel presente paragrafo, si può concludere che per Adorno l'arte, concepita come frutto di una mediazione fra intuizione e riflessione razionale, nel fornire l'idea di una "fantasia" intesa come la facoltà creativa del pensiero, che consente a quest'ultimo di andare al di là della pura fattualità, ma sempre a partire da quest'ultima, non solo si costituisce essa stessa come conoscenza, quantunque come "conoscenza *sui generis*"²²³, ma fornisce anche il modello per una conoscenza adeguata della realtà sociale (ma anche di quella naturale, come si è visto che insegna l'epistemologia contemporanea). In tal senso l'arte, nell'esaltare la fantasia, l'immaginazione, educa davvero gli uomini alla razionalità, a una razionalità non più dimezzata, e dunque educa alla coscienza retta, alla coscienza critica.

²²² T. W. Adorno, *Scritti sociologici*, cit., pag. 290. Si è visto in precedenza che in termini analoghi egli si esprime anche in un saggio sull'architettura del 1966 (cfr. ID., *Parva aethetica*, cit., pag. 117)

²²³ T. W. Adorno, *Scritti sociologici*, cit., pag. 297.

CONCLUSIONE

Il concetto adorniano di “educazione estetica”

La conclusione cui si è pervenuti nel paragrafo precedente è dunque che nella visione di Adorno l'arte, da lui intesa come sintesi di intuizione e ragione, assume lo scopo di educare l'uomo a riunificare in sé queste due facoltà, a superare la reciproca contrapposizione in cui esse sono poste dall'odierno dominio della ragione strumentale, la quale, col presentare se stessa, ideologicamente, come l'unica forma possibile di razionalità, quindi come “la” razionalità, finisce per relegare la fantasia nella sfera dell'irrazionale. Ora, una concezione del genere pare riprendere in pieno l'ideale di “educazione estetica” concepito da Friedrich Schiller.

E' nota, infatti, la tesi del grande poeta-filosofo romantico secondo cui il mutamento radicale della società passa per l'educazione estetica dell'uomo: “per risolvere in pratica quel problema politico, si deve procedere attraverso il problema estetico, dacché è unicamente attraverso la bellezza che si perviene alla libertà”¹.

Ebbene, anch'egli, un secolo e mezzo prima del teorico della Scuola di Francoforte, aveva sostenuto che la funzione pedagogica dell'arte consiste nell'educare l'uomo al superamento della contrapposizione fra ragione e sensibilità, prodotta dalla divisione del lavoro imposta dalla società borghese: “Presso di noi [cioè nel mondo moderno] [...] le forze dell'anima si mostrano nell'esperienza così scisse come lo psicologo le scinde nelle teoria, e noi vediamo non solo singoli soggetti, ma intere classi di uomini sviluppare solo una parte delle loro attitudini, mentre le altre, come nelle piante

¹ F. Schiller, *Educazione estetica*, a cura di A. Negri, Armando, Roma 1971, pp. 110-111.

rachitiche, a stento, con tenue traccia, solo accennate”², cosicché “si spezzò anche l’intimo legame della natura umana ed un più rigoroso conflitto divise le sue forze armoniche. L’intelletto intuitivo e l’intelletto speculativo, allora, si divisero ostili nei loro diversi campi”³.

Un tema, questo, in cui è palese l’anticipazione di una delle tesi fondamentali della teoria sociale di Marx, come d’altronde è già stato rilevato da molti interpreti. Rammentiamo, per esempio, le osservazioni fatte in merito da Lukács. Il filosofo marxista, grande studioso di letteratura, in più occasioni rimarca il fatto che già Schiller ha una piena coscienza della frattura psicologica, della vera e propria mutilazione causata nella psiche umana dalla divisione del lavoro caratteristica della società borghese, sebbene il poeta romantico – a differenza di Marx – non ne comprenda ancora in pieno le radici, da ricercarsi nella struttura del sistema economico capitalistico. Nell’analizzare lo sviluppo della comprensione di questo problema in Hegel, Lukács asserisce che “in se stessa, la critica della divisione del lavoro capitalistica è un momento quanto mai progressivo della filosofia umanistica di questo periodo. E’ soprattutto merito di Schiller aver posto questo problema al centro dell’interesse. E noi sappiamo già che il giovane Hegel ha letto con entusiasmo il lavoro sotto questo aspetto decisivo di Schiller, le *Lettere sull’educazione estetica* [...]. In entrambi [Schiller e Hegel] la base economica della divisione del lavoro capitalistica appare molto sbiadita, e l’uno e l’altro si occupano soprattutto della conseguenze ideologiche e culturali della divisione del lavoro”⁴. Inoltre, a proposito delle differenze fra l’antichità e il mondo moderno delle quali Schiller tratta in modo particolare nello scritto *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (argomento al quale si accennerà anche in questa sede, poco più avanti), il filosofo marxista dice che “nella concezione schilleriana la differenza fondamentale

² Ivi, pag. 126.

³ Ivi, pag. 127.

⁴ G. Lukács, *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica*, cit., pp. 81-82.

tra i due periodi consiste nel fatto che la civiltà, la divisione capitalistica del lavoro, scindono ragione e sensibilità, separano l'uomo dalla natura"⁵.

Orbene, questa tesi di Schiller la si ritrova pure in Adorno: anche quest'ultimo considera la scissione fra intuizione e riflessione logico-intellettuale riscontrabile nell'uomo contemporaneo il portato storico della divisione del lavoro cui conduce necessariamente la struttura del sistema socio-economico capitalistico. Si legga in proposito il seguente passo, nel quale il filosofo francofortese ribadisce ancora una volta la sua ferma critica nei confronti di una razionalità che rimuova gli istinti, mutilando così le sue stesse capacità: "Credere che il pensiero abbia da guadagnare una superiore obiettività, o, perlomeno, non abbia nulla da perdere dalla decadenza delle emozioni, è già espressione del processo d'inebetimento. La divisione sociale del lavoro si ripercuote sull'uomo, per quanto possa promuovere l'operazione a comando. Le capacità che si sono sviluppate in un processo d'azione e reazione reciproca, si atrofizzano non appena vengono separate l'una dall'altra [...]. Poiché anche le più remote oggettivazioni del pensiero traggono alimento dagli impulsi, il pensiero, distruggendoli, distrugge la condizione di se stesso"⁶.

L'analogia risulta ancora più profonda se si tiene presente che già Schiller aveva posto l'accento sul fatto che il dominio del pensiero logico astratto ha come conseguenza l'atrofizzarsi della fantasia, una tesi che, come si è visto in questa sede in precedenza, diverrà centrale in Adorno: "lo spirito di astrazione consuma il fuoco, al quale il cuore si sarebbe dovuto scaldare e la fantasia accendere"⁷.

Comunque, fra i principali esponenti della Scuola di Francoforte è Marcuse quello che riprende in modo più diretto ed esplicito le tesi di Schiller. Prima di tutto Marcuse, in modo analogo a Lukács, riconosce a Schiller il merito di aver individuato ben prima di

⁵ ID., "La teoria schilleriana della letteratura moderna", in: ID., *Goethe e il suo tempo*, trad. it. A. Casalegno, Einaudi, Torino 1983, pp. 86-129. Il passo citato è a pag. 108.

⁶ T. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., pag. 141.

⁷ F. Schiller, op. cit., pag. 127.

Marx gli aspetti disumanizzanti della divisione capitalistica del lavoro. Infatti, a riprova del fatto che “man mano che la società industriale comincia a formarsi sotto il dominio del principio di prestazione, la sua inerente negatività permea l’analisi filosofica”⁸, egli richiama il seguente passo delle *Lettere sull’educazione estetica*: “il godimento è separato dal lavoro, i mezzi dal fine, lo sforzo dalla ricompensa. Eternamente incatenato soltanto a un piccolo frammento del tutto, l’uomo foggia se stesso soltanto come un frammento; sentendo sempre soltanto il giro monotono della ruota che egli sta girando, egli non sviluppa mai l’armonia del suo essere, e invece di dar forma all’umanità che sta nella sua natura, egli diventa un puro e semplice calco della sua occupazione, della sua scienza”⁹.

Su questo brano, d’altronde, si era appuntata anche l’attenzione di Lukács¹⁰. In realtà, però, Marcuse si spinge ben al di là del filosofo ungherese. Mentre quest’ultimo, pur riconoscendo gli aspetti avanzati della concezione schilleriana, non trascurava mai di evidenziarne i limiti ideologici, invece l’autore di *Eros e civiltà* accetta in pieno la visione dell’educazione estetica, facendo di Schiller il più vicino precursore della sua teoria critica freudiano-marxista.

Anche altri autori del Novecento si richiamano in modo esplicito alla visione schilleriana dell’educazione estetica. Ricordiamo in questa sede il critico d’arte inglese Herbert Read e il pedagogista tedesco Johannes Beck. Per quanto riguarda il primo, anch’egli ritiene come Schiller che i mali della civiltà occidentale dipendano dal dominio in essa vigente di un razionalismo repressivo nei confronti degli aspetti emotivo-istintuali della psiche individuale: siffatto razionalismo, è l’accusa di Read, domina anche il sistema scolastico in vigore nella nostra civiltà, e viene perciò inculcato

⁸ H. Marcuse, *Eros e civiltà*, cit., pag. 205.

⁹ F. Schiller, *Lettere sull’educazione estetica*, cit., in H. Marcuse, op. cit., pag. 205.

¹⁰ Cfr. G. Lukács, “Sull’estetica di Schiller”, in: ID., *Contributi alla storia dell’estetica*, trad. it. E. Picco, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 17-113. Il passo in questione è a pp. 35-36. Sul tema della divisione del lavoro in Schiller (e in altri autori dello stesso periodo) cfr. ivi, pp. 32-48.

agli uomini, con tutti gli effetti deleteri che ne derivano, in ogni fase del processo educativo. Read, inoltre – in modo analogo a Marcuse (e prima di lui) - rielabora queste tesi anche in termini psicoanalitici: lo studioso inglese considera la sua visione del dominio del pensiero logico-razionale sugli elementi emotivo-istintuali dell'uomo pienamente conforme alla metapsicologia freudiana, della cui terminologia si serve per descrivere lo status odierno dell'educando: “Nel fanciullo si è venuto lentamente sviluppando quel Super-Io cosciente e critico che, in tutti i suoi aspetti, sorveglia gli istinti e li comprime. [...] la tendenza generale è quella di sostituire il principio della ‘libido’ [...] con quello che Freud chiama il ‘principio della realtà’, il quale altro non è se non la concezione della condotta normale, quale la descrivono i genitori ed il maestro”¹¹. Dopo la citazione di un lungo brano di Freud, Read prosegue dicendo: “Possiamo supporre che il momento in cui il Super-Io del fanciullo comincia a prendere un assetto definitivo si aggira intorno agli undici anni; e questa non è solo l'età in cui gli impulsi estetici istintivi del fanciullo tendono ad atrofizzarsi o a sparire, ma anche l'età in cui la coscienza morale del fanciullo fa la sua prima comparsa”¹².

Sulla base di queste idee, Read conclude che solo a partire da una radicale trasformazione del sistema educativo può essere superato il contrasto interno alla psiche umana, dal quale derivano poi tutti i mali riscontrabili nella nostra civiltà: come voleva Schiller, anche per Read solo educando gli uomini attraverso l'arte si può realizzare l'armonia fra sensibilità e ragione: “ogni verace concezione della ragione deve trovare un posto per le emozioni umane e per tutto quello che da esse è determinato. L'intera storia del mondo, e dentro di lei la storia di ogni individuo, dimostra che da una indiscriminata o totale soppressione del nostro lato istintivo o emozionale altro non può risultare che infelicità [...]. Ed è nella direzione dello stimolo dato agli istinti, e come

¹¹ H. Read, *L'arte e la società*, trad. it. R. Assunto, La Nuova Italia, Firenze 1969, pag. 107.

¹² *Ibidem*.

una profilassi contro i metodi disciplinari della concezione corrente dell'educazione, che l'educazione artistica acquista la sua importanza [...]. In una società normalmente ordinata, tutte le attività sociali dovrebbero essere estetiche; ritmo ed armonia dovrebbero penetrare in tutto quello che noi facciamo ed in tutto quello che produciamo: in questo senso, ogni uomo sarebbe in qualche modo un artista”¹³.

Tuttavia, affinché un progetto educativo del genere possa essere realizzato “è necessaria una vera e propria tramutazione di tutti i valori. Dobbiamo imparare a diffalcare gran parte di quei valori sociali e intellettuali che sono stati lo scopo altero di tutta la tradizione classica. La sanguinosa e dolorante storia del mondo, che, per più di duemila anni, è stata in balia di cosiffatti valori ideologici, è la prova della loro incapacità a promuovere la felicità umana. Proviamoci, una buona volta ad educare gli istinti, invece di reprimerli: anche se dovessimo andare incontro ad uno scacco, questo non costerebbe più di quanto sono costate le sofferenze passate e presenti del mondo”¹⁴.

Venendo poi a Johannes Beck, innanzitutto osserviamo che questi si rifà ampiamente al paradigma critico-dialettico teorizzato da Horkheimer, Adorno e Marcuse, ponendo a sua volta in relazione l'idea di una pedagogia critica con la nozione schilleriana di educazione estetica. La descrizione che Beck propone dell'odierno quadro sociopedagogico risulta estremamente pessimistica (in ciò concorde, oltre che con la Scuola di Francoforte, anche con autori come Ivan Illich, Pasolini e Günter Anders¹⁵), soprattutto in riferimento al giovani generazioni. Infatti, in particolare proprio queste ultime sono educate da “cose” che appaiono loro naturali, e che invece sono il prodotto storico dell'opera umana: ciò che volevamo comprendere come opera dell'uomo, come

¹³ Ivi, pagg. 115-116 e 118-119.

¹⁴ Ivi, pag. 119.

¹⁵ Sul debito che Beck riconosce di avere nei confronti di questi tre autori, cfr. J. Beck, “Educazione e libertà – Note teorico-educative”, in: M. Borrelli, *La pedagogia tedesca contemporanea*, trad. it. M. Borrelli, pag. 16 e pp. 30-31.

storia, viene sottomano naturalizzato e sperimentato come natura. Questa natura oggettivata delle cose impartisce i suoi insegnamenti come autorità naturale”¹⁶.

Beck fa notare, a tal proposito, il mutamento delle abitudini cui è andato incontro l'uomo delle società avanzate con l'invenzione e la diffusione delle automobili e della televisione: prima ancora di ogni insegnamento impartito dalla scuola, dalla famiglia, o dagli stessi contenuti dei messaggi mass-mediatici, queste due “cose” hanno realizzato una profonda riforma educativa funzionale agli interessi della società esistente: esse educano allo stare seduti ore e ore nella giornata, educano alla passività fisica, e la televisione anche a quella psicologica. Pertanto il sistema vigente, per autoriprodursi, non ha più bisogno di imporre un'educazione costrittiva e autoritaria di tipo tradizionale: gli uomini educati dall'industria culturale cercano essi stessi gli strumenti del dominio, ne sentono il bisogno. Dice Beck: “probabilmente v'è più potere educativo nelle cose che in ogni sorta di insegnamento ideologico [...]. Forse una delle ‘riforme educative’ più importanti di questo secolo è stata l'‘automobilizzazione generale’ [...]. Un'altra ‘riforma dell'educazione’, realizzata in profondità, divenne realtà dopo la seconda guerra mondiale con l'‘introduzione del televisore per tutti’. Di conseguenza venne introdotto lo star seduti muti e volontariamente per cinque o sei ore [...]. Non v'è, dunque, più bisogno del castigamatti o dell'insegnante; il loro ruolo lo svolgono tali strumenti [...]. Considerando il programma occulto della cultura, la cosa in primo luogo che irrita è il fatto che la maggior parte della gente si sottopone, oggi, volontariamente alle procedure; che la maggior parte delle persone ‘consumano’ una gran parte del loro tempo di lavoro, quindi della loro vita, per procurarsi il danaro necessario all'acquisto degli apparecchi, al funzionamento ecc. che rende loro possibile la partecipazione

¹⁶ Ivi, pag. 7.

‘attiva’ a questo ‘programma educativo’ mondiale e a vita. Quello che a suo tempo era coercizione, appare adesso un *bisogno*”¹⁷.

Il risultato di tutto ciò è l’“odierna autoorganizzata colonizzazione di quello che in passato era una vita interiore propria”¹⁸.

E’ la punta estrema del feticismo della merce e del suo riflesso psicologico, la coscienza reificata. Beck pensa quindi che contro l’educazione delle cose moderne, la quale agisce sugli individui, e soprattutto sulle menti in formazione, in ogni momento della loro quotidianità, l’educazione scolastica possa ben poco, senza contare che, per di più, oggi la scuola propone dei modelli educativi pienamente conformi all’esistente¹⁹. Nonostante ciò, egli ritiene che esista un possibile modello pedagogico alternativo, il quale agisce già oggi sotterraneamente grazie a degli insegnanti “che non funzionano solamente conformemente al sistema come avvocati di ciò che esiste”²⁰, e che si manifesta in quella che egli definisce “fantasia pedagogica”, la quale “potrebbe aiutare a delineare gli ‘spazi di libertà’ necessari per rimuoverli [i discenti] da un agire estraniato”²¹.

Un programma educativo siffatto, però, per Beck non può costituirsi che come educazione estetica, la sola che possa condurre alla liberazione dalla reificazione della coscienza. Da questo punto di vista, quindi, per il pedagogo risulta obbligato il riferimento al progetto educativo enucleato da Schiller: “Si dovrebbe, forse, tracciare, una estetica dell’educazione che si potesse rapportare criticamente a ciò che Schiller

¹⁷ Ivi, pp. 20-22.

¹⁸ Ivi, pag. 22.

¹⁹ Cfr. ivi, in part. pp. 23-24.

²⁰ Ivi, pag. 34.

²¹ *Ibidem*. Oltre a ciò Beck rileva che anche i programmi pedagogici funzionali al dominio recano in sé, contro le proprie intenzioni, ma inevitabilmente, un seme liberatorio, che risiede in ultima analisi nel fatto che “ideologie e programmi che vogliono assicurarsi il dominio legittimandolo, si rifanno a ideali umanistici, filantropici, o a alcuni interessi oggettivi che sono in contraddizione con le condizioni reali della vita e dei desideri soggettivi delle persone sottomesse” (ivi, pag. 33). E’ il fenomeno che il pedagogo definisce, in chiara assonanza con la terminologia francofortese, “dialettica delle educazione” (ivi, pag. 32).

nelle sue lettere estetiche descrisse come lavoro all'opera d'arte della libertà politica [...].

L'estetica dell'educazione non è altro che l'educazione dell'estetica in contrasto con tutto ciò che ha calpestato o calpesta o sempre ancora calpesta la possibile bellezza delle cose e della vita.

Non sono state le arti che si opposero, impotenti ma con perseveranza ai danneggiamenti della vita? Così mi augurerei che l'educazione fosse sorella dell'arte"²².

Più di recente, la tesi secondo cui una pedagogia critica che voglia suscitare nell'educando una capacità di resistenza ai meccanismi d'integrazione sociale odierni debba presentarsi come "educazione estetica", cioè come un processo educativo che agisca prima di tutto contro la manipolazione cui il sistema sottopone la sensibilità degli individui, viene ripresa da un altro pedagogista, Armin Bernhard. In un suo brano qui già citato, ad altro proposito, in un paragrafo precedente, Bernhard dice che "una dimensione centrale nella costruzione di una capacità di resistenza concerne l'occupazione dei sensi e dei bisogni degli adolescenti. Alla loro manipolazione l'attività pedagogica deve contrapporre una educazione estetica diretta all'emancipazione. Base di questa pedagogia è un'analisi politico-estetica che analizzi la socializzazione delle componenti estetico-sensibili della personalità umana".²³

Tornando ora ad Adorno, al cui pensiero, del resto, si richiamano le teorie pedagogiche di studiosi come Beck e Bernhard, rileviamo che in un recente saggio Richard Shusterman, il quale intende mostrare le convergenze fra la critica della cultura di stampo conservatore avanzata da Thomas Stearn Eliot e quella dialettico-materialista di Adorno, nel porre l'accento sul fatto che entrambi questi due autori criticano la

²² Ivi, pagg. 35 e 37.

²³ A. Bernhard, "Pedagogia critica: tendenze di sviluppo e progetti per l'avvenire", in: "Topologik", a cura di M. Borrelli e F. Caputo, cit., pag. 88.

scissione fra razionalità e sensibilità cui è indotto l'uomo dalla civiltà borghese²⁴, e prospettano dunque l'utopia di un'armonizzazione di queste due facoltà, accosta tale visione all'idea di educazione estetica di Schiller, di cui tanto Eliot quanto Adorno, almeno dal punto di vista di cui stiamo parlando, sarebbero perciò dei persecutori: "l'arte rappresenta una sfida per l'ideologia dominante [...]. Tanto Eliot quanto Adorno si muovono sulla scia di Friedrich Schiller, ponendo l'accento sul carattere ludico dell'arte"²⁵.

Tuttavia, un confronto più attento fra delle suddette teorie di Schiller da una parte, e quelle di Adorno e Marcuse dall'altra, avrebbe dovuto condurre gli interpreti a concludere che solo quest'ultimo sposa in pieno la visione del poeta romantico, e che fra la versione marcusiana della teoria critica e quella portata avanti da Adorno esiste una notevole differenza, che emerge proprio dall'analisi delle rispettive valutazioni che i due filosofi avanzano in merito all'idea schilleriana di educazione estetica, una differenza dalla quale poi deriva una corrispondente diversità nel modo di intendere la funzione pedagogica dell'arte. Infatti, se è vero che Adorno, come gli altri autori summenzionati, concepisce l'arte (e la funzione pedagogica che le attribuisce) come riunificazione di razionalità e sensibilità, la sua visione si distingue in modo netto da quella di Marcuse (e quindi anche da quelle rispettive di Schiller e Read) per il diverso modo in cui l'autore di *Teoria estetica* pensa la relazione fra ragione e sensibilità nel

²⁴ Shusterman cita in proposito il seguente brano di Eliot, nel quale quest'ultimo avanza delle argomentazioni perfettamente assimilabili a quelle di Adorno sul tema di cui si sta discutendo: "il mondo moderno separa intelletto ed emozioni. Esso rispetta solo ciò che può essere riportato sul piano della scienza, secondo un'accezione ristretta di 'scienza' [...], in quanto materiale tecnico e limitato. Il resto può essere una sterile distesa popolata da comportamenti incontrollati e da emozioni immature" (T. S. Eliot, *Essays: Ancient and Modern*, Faber, Londra 1936, cit., R. Shusterman, "Eliot, Adorno e la critica della cultura", in: AA. VV., *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, cit., pp. 129-157. Il passo citato è a pag. 137). Estremamente significativo per il discorso che si sta portando avanti in questa sede è pure il fatto, anch'esso rilevato da Shusterman, che secondo Eliot la scissione, la divisione di cui si sta parlando "viene rafforzata dalle nostre istituzioni educative" (*ibidem*), un'osservazione che si accorda con quanto sostenuto da Read e anticipa la visione pessimistica di Beck.

²⁵ Ivi, pag. 148.

contesto artistico, più precisamente per il peso che in questa relazione egli attribuisce alla razionalità e per il modo di intenderne la funzione, per l'appunto anche nella sfera estetica. Infatti, mentre Adorno, come si è cercato di mostrare nel corso del presente lavoro, pur definendo l'arte portavoce della natura oppressa, dunque anche dell'istintualità rimossa, ritiene però che l'arte possa svolgere in pieno quella funzione educativa, e mostrare così l'unilateralità della ragione strumentale, non contrapponendo a quest'ultima, in maniera altrettanto unilaterale, il dominio dell'intuizione irrazionale (il che la relegherebbe, per di più, nella sfera assegnatale dalla divisione sociale del lavoro imposta da un sistema dominato dalla ragione strumentale²⁶), ma attuando bensì sia nel processo produttivo artistico sia nella ricezione delle opere una concreta mediazione fra razionalità e sensibilità, fra l'elemento costruttivo-intellettivo e quello mimetico-intuitivo; invece da parte loro autori come Schiller, Marcuse e Read ritengono che l'arte possa contribuire a superare il modello di razionalità dominante, per realizzare, nell'uomo, la sintesi fra intelletto e intuizione, con l'istituire nel proprio

²⁶ Il nesso che Adorno istituisce fra il dominio della ragione strumentale e la riduzione dell'arte a espressione mimetica delle emozioni, priva di qualsiasi valore conoscitivo, è spiegato da Luciano Frascioni come segue: "Fin dalla distinzione introdotta dalla filosofia moderna, sulla falsariga della fondazione dell'oggettività della conoscenza scientifica, delle qualità 'primarie' da quelle 'secondarie' [una distinzione che Adorno critica aspramente, come si è visto all'inizio del presente studio], la dimensione qualitativa della soggettività e dell'esperienza risulta squalificata, ridotta in senso soggettivamente ininfluenza quanto alla conoscenza effettiva del reale" (L. Frascioni, op. cit., pag. 47). Da questo deriva una frattura "esemplarmente riflessa dalla separazione tardo-positivistica tra scienza e arte, intesa quest'ultima come immediata espressione di un sentimento dell'esistenza" (*ibidem*). Successivamente egli aggiunge che "la separazione di [...] arte e scienza assegna a quest'ultima l'elaborazione formale della dimensione mimetica, sotto la clausola del suo depotenziamento a mero oggetto estetico, a funzione di una ricezione catartica che non deve interferire con il primato dell'autoconservazione civile, razionale" (ivi, pag. 70), per cui "il valore di verità dell'arte – consistente nella prefigurazione di una relazione conciliata dell'uomo col sé e la natura, ottenuta mediante l'elaborazione della dimensione mimetica – o quello della filosofia [non positivista], in quanto comprensione sostanziale del reale o prefigurazione del suo compimento in senso ideale, sono così affatto sconosciuti, comunque rimossi dal processo materiale di costituzione dell'essere soggettivo e oggettivo" (ivi, pag. 71).

ambito il dominio dell'elemento intuitivo, appunto quale contrappeso alla razionalità che domina socialmente²⁷.

Per quanto concerne Read, non può certo essere considerato un caso che questi ritenga che la più esatta interpretazione dell'essenza dell'arte sia quella fornita proprio in un brano dello *Ione* di Platone che nel paragrafo precedente è stato presentato come paradigma della concezione intuizionista dell'arte cui si oppone Adorno²⁸. Il critico d'arte sintetizza la dottrina di Platone col dire che per il grande filosofo greco “l'opera d'arte non è mai una facsimile, una replica: essa è un evento che corrisponde a quello imitato su un altro piano della realtà, e si trova più di un passo nei suoi dialoghi che mostra come egli avesse chiaramente compreso il carattere *irrazionale* di questo ordine di realtà”²⁹.

Read concepisce dunque l'arte come frutto di un'ispirazione irrazionale e immediata. Per il critico d'arte inglese l'attività formatrice ha solo lo scopo di rendere accettabile, comunicabile socialmente, il frutto dell'ispirazione: “In verità, altro non desidera l'artista se non di sottrarsi al lavoro dilazionante del pensiero per dare al mondo l'*immediatezza* e vitalità delle proprie *intuizioni* [...]. Sua unica cura deve essere quella di aggiustare le cose [...], mascherando le proprie immagini sregolate col dare ad esse forma e proporzione, un parametro simbolico e mitico che le renda accette al vasto pubblico”³⁰. “Nel processo col quale egli dà a tali fantasmi la loro forma materiale, l'artista deve adoperare una certa abilità affinché la nuda verità non ci respinga. Per

²⁷ Questa differenza fra le rispettive visioni di Adorno e Marcuse non è invece rilevata nel summenzionato testo di Frasconi, ove è messo in luce solo l'aspetto che effettivamente le accomuna: “La separazione [...] tra mimesi e concettualità, Logos ed Eros, ragione e sensibilità o sensualità – tra la razionalità, l'etica e l'estetica – viene a essere posta in questione nel compimento storico della ragione [...]. Sorge così l'idea, prospettata in particolare da Marcuse, di una riunificazione di Logos ed Eros, di sensualità e ragione, ovvero di una desublimazione mimetica della razionalità, auspicata da Horkheimer e Adorno, che valgano ad emancipare la razionalità dalla sua fatale connessione con il dominio” (ivi, pag. 113).

²⁸ Cfr. H. Read, *L'arte e la società*, cit., pp. 111-112.

²⁹ Ivi, pag. 111. Il corsivo è mio.

³⁰ Ivi, pp. 121-122. Il corsivo è mio.

questo egli riveste la sua creazione di attrattive superficiali: compiutezza o perfezione, dovuta a proporzione, armonia e chiarezza; e questa è la parte che spetta alla sua mente cosciente, al suo Io”³¹.

Quella di Read, in sostanza, è una concezione molto simile alla visione intuizionistica dell’arte di Croce e Collingwood. A quest’ultimo, d’altronde, Read attribuisce la migliore esposizione della teoria platonica dell’arte, un’esposizione dalla quale Read estrapola il seguente brano: “l’arte [...] non è conoscenza [...], ed il suo contenuto non è un concetto. Non è nemmeno opinione perché non può essere lodata per la sua utilità, ed il suo contenuto non è l’oggetto della percezione [...]. Il nome che a lei si addice è quello di immaginazione [...]. Questa attività immaginativa non asserisce alcunché; per questo all’artista difetta non solo la conoscenza, ma persino l’opinione, e le sue opere non contengono verità, e addirittura non contengono affermazioni che per un qualche caso potrebbero essere vere: esse contengono solo una fascinazione che quando vien tolta via non lascia nulla. E questo è quello che noi diciamo bellezza”³².

Una visione dell’arte dal senso sostanzialmente analogo è propugnata anche da Marcuse, il quale asserisce che “la disciplina estetica proclama *l’ordine dei sensi* contro

³¹ Ivi, pag. 102.

³² R. G. Collingwood, cit. ivi, pag. 112. Read sviluppa in maniera molto più ampia queste sue idee in un’opera di qualche anno successiva, interamente dedicata al tema qui in discussione, e significativamente intitolata *Educare con l’arte* (cfr. ID., *Educare con l’arte*, trad. it. G. C. Argan, Edizioni di Comunità, Milano 1976). Peraltro, per gli aspetti del pensiero del critico d’arte che interessano al nostro discorso, in questa sede si è ritenuto sufficiente richiamarsi alla breve trattazione dell’argomento contenuta nei capitoli “Arte e inconscio” e “Arte e educazione” del testo *L’arte e la società*, anche perché le tesi ivi espresse sono più vicine al pensiero marcusiano (e francofortese in genere): infatti in *Educare con l’arte* si assiste a uno spostamento del pensiero di Read dalla psicoanalisi freudiana a quella di Jung, il quale invece nell’opera precedente non viene citato neppure una volta. In ogni caso, a Mario Gennari, fautore di un modello pedagogico (e didattico) che si rifà all’ideale schilleriano di educazione estetica, questo secondo testo di Read “appare come una delle più efficaci proposte di educazione estetica” (M. Gennari, *L’educazione estetica*, Bompiani, Milano 1994). Sull’opera di Read cfr. anche ivi, pp. 133-134, mentre sulla nozione di educazione estetica teorizzata nelle *Lettere* schilleriane cfr. ivi, pp. 124-128.

l'ordine della ragione"³³, e ciò in considerazione del fatto che "la percezione estetica è essenzialmente intuizione, non nozione"³⁴.

Ebbene, tanto la visione di Read quanto quella di Marcuse sono debitorie nei confronti dell'ideale schilleriano di educazione estetica, ed è certamente anche dall'influenza di questo ideale romantico che trae origine la loro teoria intuizionistica dell'arte³⁵. Nel critico d'arte ciò si può desumere dalla centralità che egli attribuisce a Schiller per essere stato il solo, dopo Platone, ad aver compreso che soltanto se l'uomo viene educato con l'arte le sue facoltà si sviluppano armonicamente ed egli si costituisce come essere realmente unitario, non più dilacerato in se stesso com'è l'uomo odierno: "la via che conduce all'armonia razionale, all'equilibrio fisico, all'integrazione sociale è la via dell'educazione estetica. Tale era l'insegnamento di Platone [...]. L'insegnamento di Platone fu ripreso con parole moderne dallo Schiller, e in tutte le sue opere filosofiche, ma soprattutto nelle *Lettere sull'educazione estetica*, troviamo una nuova, esplicita affermazione di questa dottrina dell'educazione: fino a che l'uomo, nei suoi fisici e sensuosi modi di essere, non sia assuefatto alle leggi del bello, non è in grado di percepire ciò che è buono e vero, non è capace di libertà spirituale"³⁶.

³³ Ivi, pag. 201.

³⁴ Ivi, pag. 197.

³⁵ Nella "Premessa" alle *Lettere sull'educazione estetica* scritta da Antonio Sbisà, che presenta l'opera di Schiller attraverso il filtro della lettura che ne compiono rispettivamente Lukács e – soprattutto – Marcuse (cfr. A. Sbisà, "Premessa" a: F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica*, trad. it. A. Sbisà, La Nuova Italia, Firenze 1970, pp. VII-LXV), all'influenza di Schiller su Read e la sua opera si fa solo un breve cenno (cfr. ivi, pag. LXIII), mentre viene dato maggiore risalto alla vicinanza a Schiller dell'opera del sociologo e urbanista Lewis Mumford, il quale contrappone a sua volta al mondo odierno, in cui l'uomo è dilacerato dal dominio dell'aspetto logico-intellettuale su quello sensibile-estetico, una società che consenta la "realizzazione di un uomo unificato, organico, creativo" (ivi, pag. XXI). Maggiore rilievo alla concezione di Read è dato invece dall'introduzione di Antimo Negri a un'altra edizione italiana delle lettere schilleriane (quella da cui sono riprese le citazioni dirette del testo di Schiller effettuate in questa sede). Negri mostra di condividere le tesi di fondo di Read (cfr. A. Negri, Introduzione a F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, a cura di A. Negri, Armando, Roma 1971, pp. 66-78), mentre è invece più critico nei confronti di Marcuse, il cui pensiero viene definito una volgarizzazione della teoria critica di Horkheimer e Adorno (cfr. ivi, pp. 53-66).

³⁶ H. Read, *Educare con l'arte*, pp. 329-330. In realtà già all'inizio di questa sua opera Read, sempre riferendosi a Platone, osserva che "è un fatto curioso nella storia della filosofia che una delle concezioni predilette di quel grand'uomo non sia mai stata presa sul serio da alcuno dei

Nella teoria di Marcuse, però, il legame con Schiller è forse anche più profondo. In *Eros e civiltà*, il filosofo della Scuola di Francoforte, nel riassumere la concezione schilleriana dell'educazione estetica, manifesta un pieno accordo con essa, e ne trae gli strumenti per delineare il suo ideale sociale³⁷. Egli concorda perciò con Schiller anche sul fatto che “la libertà andrebbe ricercata nella sensualità anziché nella ragione, nonché nella limitazione delle facoltà ‘superiori’ a favore di quelle ‘inferiori’”³⁸.

Comunque, oltre che nelle esplicite dichiarazioni di Marcuse a favore di Schiller e di un'ideale di esistenza ludico-estetico, l'assonanza fra le loro rispettive concezioni (e le divergenze sugli stessi punti fra Adorno e Marcuse) si possono cogliere in primo luogo analizzando le rispettive interpretazioni che questi tre autori, Schiller, Marcuse e Adorno, forniscono dello sviluppo storico, e in secondo luogo dai giudizi molto diversi che i due esponenti della Scuola di Francoforte formulano a proposito della categoria schilleriana di “gioco”.

Per quanto concerne la visione della storia di Schiller, ricordiamo la contrapposizione, da lui teorizzata, fra “poesia ingenua” e “poesia sentimentale”: la prima, espressione della spiritualità dell'antichità classica, è frutto dell'unità dell'uomo con la natura, un'unità che, secondo la visione del poeta, caratterizza appunto il mondo antico; la seconda, tipica dell'età moderna, sarebbe invece espressione della razionalità cosciente dell'uomo moderno, che si sa scisso dalla natura, e che all'unità con questa può solo anelare. Questa concezione presenta alcune peculiarità che emergono in maniera molto chiaro nella lettura che ne compie Lukács, al quale è dunque opportuno riferirsi anche in questo caso. Il filosofo marxista osserva che l'ideale schilleriano della riunificazione fra

suoi seguaci, con la sola eccezione di Schiller” (ivi, pag. 19). Antonio Sbisà sostiene invece che già pensatori come Hutcheson, Home e Shaftesbury vedrebbero nell'estetica “uno strumento educativo necessario per realizzare quel tipo umano a cui aspira l'illuminismo” (A. Sbisà, op. cit., pag. XXXVIII). Sulla concezione di Schiller agirebbe quindi anche l'influenza di questi autori a lui molto vicini temporalmente.

³⁷ Cfr. H. Marcuse, op. cit., pp. 205-214.

³⁸ Ivi, pag. 209.

ragione e sensibilità si risolve in ultima analisi nell'utopia del ritorno dell'uomo all'unità con la natura. Certo, non mancano in Schiller delle affermazioni favorevoli al progresso, e alla divisione del lavoro che ne è il presupposto, altro aspetto per il quale l'analisi schilleriana della civiltà moderna anticipa Marx, che della divisione del lavoro avrebbe riconosciuto la necessità storica: "L'unilateralità nell'esercizio delle forze porta, certo, l'individuo inevitabilmente all'errore, ma la specie alla verità. Unicamente perché raccogliamo tutta quanta l'energia del nostro spirito in un solo punto focale e tutto quanto il nostro essere concentriamo in una sola forza, mettiamo, per dir così, ali a questa singola forza e la portiamo artificialmente molto al di là dei confini che la natura sembra le abbia posti [...] l'umana facoltà di pensare mai avrebbe intrapreso un'analisi dell'infinito o una critica della ragione pura, se in singoli soggetti a questo addetti la ragione non si fosse isolata, quasi svincolata da ogni materia"³⁹.

Lo stesso Lukács, del resto, fa notare che per certi aspetti Schiller considera il passaggio dall'età antica a quella moderna in termini positivi, e comunque come una necessità storica, precorrendo così non solo Marx, ma anche l'estetica (e la filosofia della storia) dello Hegel maturo: "Schiller sostiene – molto spesso anticipando Hegel – che, per quanto riguarda il contenuto, la poesia moderna deve andare oltre l'antica, perché la vita moderna è andata in molti punti oltre l'antica e ha un contenuto più ricco"⁴⁰.

Tuttavia, come fa notare sempre Lukács, per Schiller l'ideale si identifica con la natura: "In Schiller – in senso rousseauiano-kantiano – natura e ideale son quasi sinonimi"⁴¹.

Una lettura, questa, che è suffragata, da un brano del testo di Schiller, anch'esso citato dal filosofo marxista, del quale qui riportiamo la parte che interessa al tema in

³⁹ F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, cit., pp. 130-131.

⁴⁰ G. Lukács, *Goethe e il suo tempo*, op. cit., pag. 125. Cfr. anche ID., *Contributi alla storia dell'estetica*, cit. pag. 48.

⁴¹ Ivi, pag. 115.

discussione: “Noi eravamo natura [...] e la nostra civiltà deve ricondurci alla natura, per la via della ragione e della libertà”⁴².

Lukács commenta questo brano con le seguenti parole: “Schiller non considera l’antichità (l’ingenuo) soltanto come passato ma anche come futuro, e non si limita a separare i principi dell’ingenuo e del sentimentale, ma tende anche ad arrivare a una sintesi [...]. Schiller postula nel suo saggio l’unione di ingenuo e sentimentale, la loro sintesi in una risorta ingenuità [...] Il principio sentimentale è dunque quello di un grande trapasso storico, che deve ricondurre all’ingenuo, all’unità dell’uomo con la natura”⁴³.

Per Schiller, dunque, la storia va intesa come un circolo, in cui la fine coincide con l’origine. Coerente con questa visione è poi l’idea che la sintesi fra ragione e sensibilità, fra istinto formale e istinto sensibile, sia rappresentata dall’istinto del gioco⁴⁴, ove per gioco si intende un’attività contrapposta a quella svolta dall’uomo per procurarsi i mezzi per il proprio sostentamento⁴⁵. Schiller è esplicito nel dire che in una società conciliata l’uomo vivrebbe, come gli dei descritti dagli antichi greci, nell’ozio e nell’indifferenza: “l’uomo gioca unicamente quando è uomo nel senso pieno della parola ed è pienamente uomo unicamente quando gioca [...]. Dalla verità di questo principio guidati, essi [gli antichi Greci] essi e la serietà e la fatica che solcano la fronte dei mortali [...] fecero sparire dalla fronte degli dèi beati, gli dèi eternamente contenti fecero liberi dalle catene di ogni scopo, di ogni dovere, di ogni preoccupazione e fecero dell’*ozio* e dell’*indifferenza* l’invidiata sorte dello stato divino”⁴⁶.

⁴² F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, cit. in: G. Lukács, op. cit., pag. 126.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Cfr. ID., *Educazione estetica*, cit., pag. 170.

⁴⁵ “L’animale *lavora*, quando è la mancanza a costituire il movente della sua attività, e *gioca*, quando è la ricchezza della forza a costituire questo movente, quando la vita esuberante stimola se stessa all’attività” (ivi, pag. 236).

⁴⁶ Ivi, pag. 174.

L'attività ludica viene concepita quindi dal poeta come una forma di attività contrapposta alla fatica, allo sforzo.

Passiamo ora a Marcuse. Certamente, quando questi asserisce che “il compito filosofico di mediare, nella dimensione estetica, tra sensualità e ragione, rappresenta [...] un tentativo di riconciliare le due sfere dell'esistenza umana che furono divise violentemente da un principio di realtà repressivo”⁴⁷, non c'è contrasto con le tesi di Adorno ampiamente discusse nel corso del presente lavoro. Le rispettive posizioni dei due filosofi francofortesi si discostano invece allorché Marcuse prosegue col dire che “la funzione mediatrice viene svolta dalla facoltà estetica che è affine alla sensualità, pertinente ai sensi”⁴⁸, il che risulta in pieno accordo con l'ideale schilleriano di “educazione estetica”, ma non con la tesi adorniana secondo cui la critica che l'arte rivolge intrinsecamente nei confronti della razionalità dominante (strumentale) si attua non attraverso un ribaltamento delle posizioni fra le due facoltà, ossia, come vuole Marcuse, nel predominio della sensualità sulla ragione, bensì nella perfetta mediazione di razionalità e sensibilità che contraddistingue tanto la produzione quanto la ricezione dell'arte, senza che si verifichi, in tale ambito, la prevalenza dell'una o dell'altra facoltà. Come si è accennato in precedenza, la vicinanza di Marcuse alle posizioni schilleriane si evidenzia soprattutto nel modo in cui egli intende lo sviluppo storico, nonché nella sua ripresa della nozione di “gioco”: anche per l'autore di *Eros e civiltà*, infatti, come per Schiller, la storia deve essere concepita come un “circolo chiuso”, cioè come un percorso il cui fine è un ritorno all'origine, per quanto questa si presenti al culmine dello sviluppo in forma modificata. L'ideale cui anela la riflessione marcusiana è infatti una civiltà non repressiva, la quale, seppure in una forma sociale dominata dalla penuria (e che ha dunque generato il bisogno del lavoro, e conseguentemente della repressione),

⁴⁷ H. Marcuse, op. cit., pag. 200.

⁴⁸ *Ibidem*.

sarebbe esistita già all'inizio della storia: "sarebbe ragionevole concepire un simile stato ipotetico in due punti localizzati, che stanno ai poli opposti delle vicissitudini degli istinti: l'uno ai primordi della storia, l'altro alla sua fase di maturità massima"⁴⁹.

Marcuse sostiene inoltre che la visione del circolo chiuso sarebbe presente anche in Aristotele, Hegel e in Nietzsche, i quali proprio per questo aspetto del loro pensiero sono da lui giudicati in termini favorevoli: per quanto riguarda Aristotele, Marcuse si riferisce al fatto che il filosofo greco concepisce la vita divina come pensiero di pensiero, come pensiero che pensa se stesso, dunque come movimento circolare di un ente su stesso⁵⁰; per quanto attiene invece a Hegel, Marcuse coglie l'idea del circolo nella triade dialettica, più precisamente nella nozione di conciliazione intesa quale ritorno in sé dello spirito dopo il momento "negativo" dell'alienazione⁵¹; in Nietzsche, infine, l'idea del circolo chiuso si esprimerebbe nella visione dell'"eterno ritorno del sempre uguale", ove inoltre quell'idea si libera finalmente dello spiritualismo che caratterizza le concezioni di Aristotele e Hegel. Scrive Marcuse: "La concezione di Nietzsche finisce nella visione del circolo chiuso – non progresso ma 'eterno ritorno' [...]. Il circolo chiuso era già apparso prima: in Aristotele e in Hegel. Come simbolo dell'essere fine a se stesso. Ma mentre Aristotele lo riservava al *nous Theos*, mentre Hegel lo considerava identico all'Idea assoluta, Nietzsche considera l'eterno ritorno del finito esattamente come esso è – nella sua piena concretezza e conclusività"⁵².

Anche su questo punto, però, forse il punto di riferimento più diretto per il filosofo della Scuola di Francoforte è costituito dal pensiero di Schiller, come si può dedurre dal fatto che l'abolizione del tempo come linea retta, in cui si risolve la visione della storia come circolo, per Marcuse sarebbe realizzata concretamente dall'impulso del gioco, una

⁴⁹ Ivi, pag. 177.

⁵⁰ Cfr. ivi, pag. 144.

⁵¹ Cfr. ivi, pp. 145-149.

⁵² Ivi, pp. 152-153. Per l'intera analisi compiuta da Marcuse sull'argomento, cfr. ivi, pp. 144-154.

concezione che egli ritrova, per l'appunto, nelle *Lettere sull'educazione estetica*: “se lo ‘stato estetico’ deve diventare veramente lo stato di libertà, esso deve, alla fine, sconfiggere il corso distruttivo del tempo. Soltanto questo è il contrassegno di una civiltà non repressiva. Per questo, Schiller attribuisce all’impulso del gioco liberatore, la funzione di ‘abolire il tempo nel tempo’, di conciliare essere e divenire, mutevolezza e identità”⁵³.

Per concludere il discorso su Marcuse, questi identifica dunque “la lotta [...] tra linea ascendente e circolo chiuso, tra progresso e terno ritorno”, alla “lotta tra la logica del dominio e la volontà di soddisfazione”⁵⁴. L’autore di *Eros e civiltà*, come Schiller, concepisce l’utopia come uno stato in cui domini l’impulso del gioco, in cui, una volta che la civiltà sia liberata dalla penuria, cesserebbe per l’uomo la necessità di lavorare, e si verificherebbe finalmente “la trasformazione del lavoro faticoso in gioco, e di produttività repressiva in ‘libera espansività’”⁵⁵.

Venendo ora alle opinioni di Adorno su questi temi, notiamo prima di tutto come egli contesti la dialettica hegeliana proprio per il fatto che essa, a causa del suo carattere idealistico, non riesca a fuoriuscire dall’idea del movimento storico come circolo chiuso, come ritorno all’origine, un’idea che il filosofo di Francoforte considera espressione di un pensiero radicalmente reazionario: “la categoria stessa di radice, origine è connessa al dominio, conferma di quel che viene prima, soltanto perché c’era

⁵³ Ivi, pag. 210. Per il discorso che si sta affrontando, risulta di notevole interesse una recente antologia di brani di Nietzsche sul tema pedagogico (cfr. F. W. Nietzsche, *Scuola ed educazione*, antologia a cura di G. Praticò, Armando Editore, Roma 1996). Da tenere presente, in particolare, la prefazione del curatore dell’antologia, Giovanni Praticò, nella quale viene rilevato come Nietzsche, nel criticare il sistema educativo vigente, promuova un modello pedagogico liberatorio, che ponga al centro del processo educativo il gioco e l’intuizione (cfr. ivi, in part. pp. 19-28). Praticò sottolinea che ciò rende la posizione nietzschiana sull’argomento analoga a quella di Schiller (cfr. ivi., pag. 58), un elemento che costituisce poi – aggiungiamo in questa sede – un’ulteriore attestazione, seppure indiretta, dell’assonanza della visione di Marcuse con quella di Nietzsche, al di là delle esplicite dichiarazioni del primo a favore del secondo segnalate sopra.

⁵⁴ Ivi, pag. 154.

⁵⁵ Ivi, pag. 211.

prima, dell'autoctono rispetto all'immigrato [...]. Il fine non si dovrebbe trovarlo nell'origine, nel miraggio di una buona natura [...]. Nella forma idealistica anche la dialettica è stata filosofia dell'origine. Hegel la paragonò al cerchio. Il ritorno del risultato del movimento al suo inizio lo annulla mortalmente, in tal modo doveva realizzarsi senza fratture l'identità di soggetto e oggetto”⁵⁶.

Come si può osservare, le idee di Adorno sull'argomento sono addirittura opposte a quelle espresse da Marcuse. Già da questo brano si intravede inoltre l'opposizione di Adorno a un'esaltazione unilaterale della (mitica) natura incontaminata, alla quale si accoppia, come si vedrà qui di seguito, una critica altrettanto radicale nei confronti delle teorie che concepiscono l'istinto ludico come l'espressione più elevata della natura umana. A proposito del tema della natura, in *Teoria estetica*, proprio nei luoghi in cui viene affermato il valore correttivo dello bello naturale, quale traccia del “non-identico”⁵⁷, egli precisa però al contempo che a una siffatta valorizzazione del “naturale” la sua teoria attribuisce solo una funzione negativa, critica, quale istanza correttiva rispetto al modello di razionalità dominante, e che quest'ultima viene rifiutata non perché essa supera l'immediatezza naturale, bensì per il fatto che questo modello di razionalità, nel trascendere la naturalità la reprime, la rimuove del tutto: nello stesso Hegel, che pure concepisce lo Spirito appunto come *Aufhebung* (espressione che significa appunto *superamento*, ma al tempo stesso *conservazione di ciò che è superato*), in realtà la natura non viene soltanto superata, il che di per sé è auspicabile anche per Adorno, ma viene bensì totalmente rimossa. Questo limite della filosofia hegeliana sarebbe particolarmente evidente, secondo l'interpretazione adorniana, proprio in ambito estetico, ove Hegel afferma la superiorità del bello artistico rispetto al bello naturale: “nel passaggio hegeliano dalla natura all'arte non è rinvenibile

⁵⁶ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pag. 139.

⁵⁷ Cfr. ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 124.

l'invocatissima polisignificanza di 'aufheben'. Il bello naturale si spegne senza essere stato riconosciuto nel bello artistico"⁵⁸.

La filosofia hegeliana non può superare questo limite a causa del suo carattere idealistico. Ciò è attestato anche dal fatto che l'affermazione della superiorità dell'arte sulla natura è ravvisabile già nell'estetica di un altro pensatore idealista come Schelling: "a partire da Schelling, la cui estetica si chiama *Filosofia dell'arte*, l'interesse estetico si è concentrato sulle opere d'arte. Il bello naturale, su cui si appuntavano ancora le più acute determinazioni della *Critica del giudizio*, in pratica non costituisce più un tema per la teoria. Difficilmente però ciò è successo perché esso, secondo la dottrina hegeliana, sia stato effettivamente superato e sollevato in qualcosa di più alto: esso è stato rimosso"⁵⁹.

Tuttavia, nella stessa parte di *Teoria estetica*, Adorno riconosce un aspetto positivo al passaggio dalla filosofia di Schelling a quella di Hegel proprio per l'approfondimento che si attua in quest'ultima della superiorità dello spirito sulla natura: "alla natura come spirito (certo pensando polemicamente a Schelling) non si fa più attenzione poiché essa deve essere lo spirito nella sua alterità e non immediatamente riducibile a spirito. E' indisconoscibile, in quest'argomentazione, il progresso della conoscenza critica. Il movimento hegeliano del concetto cerca il vero, non immediatamente esprimibile, col dare un nome al particolare, al limitato: al morto e al falso. Ciò fa scomparire il bello naturale non appena esso si fa avanti"⁶⁰.

In altri termini, Adorno avalla l'idea hegeliana secondo cui la ragione non può fermarsi all'immediatezza dello stato naturale; ciò che invece egli contesta con forza è che il superamento di tale stato implichi necessariamente la rimozione, la repressione della

⁵⁸ Ivi, pag. 129.

⁵⁹ Ivi, pag. 105.

⁶⁰ Ivi, pp. 126-127.

naturalità: per Adorno essa dovrebbe essere davvero *aufgehoben*, superata e al tempo stesso conservata⁶¹.

Malgrado ciò, in ogni caso il filosofo francofortese si oppone all'idealizzazione della natura quale stato di armonia e perfezione: di per sé, la natura presenta dei tratti ben più turpi (anche esteticamente) e terribili di quelli che contraddistinguono la società odierna: "Nel bello naturale la ricordanza della libertà è deviante poiché è speranza di ritrovare la libertà entro un'antica illibertà [...]. Tutti ritengono bello il canto degli uccelli; non c'è persona capace di sentimenti e in cui sopravviva un po' di tradizione europea la quale non si commuova al canto di un merlo dopo la pioggia. Tuttavia nel canto degli uccelli è in agguato il terribile, poiché esso non è un canto ma obbedisce alla signoria alla quale gli uccelli sono sottoposti. La paura si manifesta anche nella minaccia degli stormi di uccelli: solo a vederli si capisce l'antica divinazione che era sempre divinazione di sventure"⁶².

Riflessioni del genere conducono a rifiutare il mito del ritorno alla natura vagheggiato da Rousseau: "Il bello naturale immediato della natura manifestatesi è compromesso dal roussoviano 'retournons'. Quanto sia sbagliata l'antitesi volgare di tecnica e natura appare evidente nel fatto che proprio la natura non addolcita da cura umana, la natura su cui non passò alcuna mano, morene alpine e fasce detritiche, sono uguali ai mucchi di scorie industriali da cui fugge il bisogno estetico di natura, socialmente approvato. Un giorno risulterà evidente quale aspetto industriale abbia il cosmo anorganico"⁶³.

⁶¹ Segnaliamo qui per inciso che un ragionamento analogo lo fa Lukács a proposito dell'estetica di Schiller. Il filosofo marxista riconosce la validità della visione schilleriana secondo cui la creazione artistica può dirsi realmente tale solo se gli elementi materiali, contenutistici, che la compongono sono trascesi nell'opera conclusa tramite l'atto creativo che le dà forma. Il problema è che però nell'estetica di Schiller, a causa dei suoi presupposti idealistici, il trascendimento formale del contenuto non può essere considerato una *Aufhebung* (ossia un superamento, ma al contempo una conservazione di ciò che è superato): esso si risolve in una totale cancellazione dell'elemento materiale da parte della forma (cfr. G. Lukács, *Contributi alla storia dell'estetica*, cit., pag. 106).

⁶² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 113.

⁶³ Ivi, pp. 115-116.

Queste affermazioni, inoltre, sono in pieno accordo con le tesi sostenute nel testo *Il concetto di natura in Marx*, realizzato da un giovane collaboratore di Horkheimer e Adorno, Alfred Schmidt, un testo pubblicato nel 1962, che d'altronde Adorno – seppure riferendosi ad altri temi – non solo raccomanda “vivamente” ai suoi studenti nel corso di una lezione tenuta il 5 febbraio 1963⁶⁴, ma cita anche più volte in nota in *Dialettica negativa*⁶⁵. Nell’ambito di questo lavoro, Schmidt si inserisce nel dibattito sul rapporto esistente fra il pensiero del giovane Marx dei *Manoscritti economico-filosofici* del 1844 e quello del Marx maturo del *Capitale* col sostenere che la vera differenza fra questi due momenti chiave dello sviluppo del pensiero marxiano sta nel fatto che il Marx maturo supera l’idealizzazione della natura che contraddistingue i *Manoscritti*, ove Marx risente ancora in modo molto forte dell’influenza dell’antropologia naturalistica di Feuerbach e il comunismo viene identificato “in quanto naturalismo giunto al proprio compimento, con l’umanismo, e in quanto umanismo giunto al proprio compimento, col naturalismo”⁶⁶.

Così si esprime Schmidt sulla questione: “Se è vero che l’opera marxiana non si divide in due parti senza rapporto fra loro, è altrettanto vero che proprio il problema dell’utopia mostra fino a qual punto il Marx della maturità sia superiore all’astratta e romanticheggiante ‘antropologia’ dei *Manoscritti* parigini [...]. Qui, nonostante tutta la concretezza storico-filosofica del concetto di estraniamento, Marx non si libera ancora – per la mancanza di una più precisa conoscenza della storia economica – degli idoli feuerbachiani ‘uomo’ e natura’. Il sensualistico culto feuerbachiano della natura [...] traspare in modo particolare laddove Marx celebra l’uomo come essere ‘reale, corporeo, che sta sulla ferma solida terra, espirando e aspirando tutte le forze naturali’”. Dai suoi

⁶⁴ Cfr. ID., *Terminologia filosofica*, cit., vol. II, pag. 450.

⁶⁵ Cfr. ID., *Dialettica negativa*, cit., pagg. 109, 159 e 319.

⁶⁶ Cfr. K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, trad. it. N. Bobbio, Einaudi, Torino 1968, pag. 111.

scritti scompare ben presto sia l'immagine della pienezza naturale di vita, sia il discorso sull' 'uomo', al quale oggi si tenta di ridurre Marx"⁶⁷.

Il Marx maturo, invece, anzitutto non intende più la natura come principio metafisico positivo⁶⁸. Al pari di Hegel, egli considera lo stadio di vita dell' "ingenua immediatezza naturale" – se mai esso sia esistito realmente – come uno stadio da superare – poiché in una situazione del genere più che in ogni altra gli uomini sono sottoposti alla cieca indeterminatezza e causalità degli eventi esterni: tanto per Hegel quanto per Marx la libertà si realizza solo sul terreno sociale, e per questo entrambi deridono il culto romanticheggiante della natura⁶⁹.

A riprova della sua lettura, Schmidt riporta alcuni fondamentali affermazioni fatte da Marx e Engels, i quali, contro il 'vero socialista', "il quale parte dall'idea che la scissione fra vita e felicità deve cessare", asseriscono che "per trovare una prova di questa frase egli chiama in aiuto la natura e suppone che in essa quella scissione non esista [...]. Con maggior diritto Hobbes poteva dimostrare per mezzo della natura il suo *bellum omnium contra omnes* e Hegel [...] poteva vedere nella natura la scissione, l'epoca sregolata dell'idea assoluta, e definire l'animale come l'angoscia concreta di Dio"⁷⁰.

Con accenti che precorrono alcune delle considerazioni adorniane di *Teoria estetica* sopra riportate, i due fondatori del materialismo storico richiamano l'attenzione sul fatto che gli "ideologi della vegetazione" paiono non vedere che nella natura tanto esaltata si hanno "le piante parassite [...], e inoltre una guerra aperta fra 'gli uccelli del bosco' e la

⁶⁷ A. Schmidt, *Il concetto di natura in Marx*, trad. it. G. Baratta e G. Tedeschi, Laterza, Bari 1969, pp. 120-121.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, pag. 130.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, pag. 145.

⁷⁰ K. Marx e F. Engels, cit. In : A. Schmidt, *op. cit.*, pag. 122.

‘moltitudine infinita degli animaletti’, fra l’erba dei suoi ‘prati’ e la ‘moltitudine vivace di giovani cavalli’”⁷¹.

In secondo luogo, poi, Marx ritiene che neppure nella società senza classi cesserà per l’uomo il bisogno di “lottare” contro la natura, ovvero la necessità di lavorare per sostentarsi (sebbene in una società del genere la quantità di lavoro necessario diminuirebbe in modo radicale e sarebbe realizzato sotto il controllo di un soggetto sociale complessivo, al solo fine, appunto di garantire la sopravvivenza del genere umano, e non sarebbe più sfruttato da altri a scopi di profitto). Commenta Schmidt: “La materia esterna agli uomini resta l’elemento da assimilare e da assoggettare anche in una società senza classi, sia pure in condizioni più favorevoli che non nelle precedenti società, e la natura umana deve continuare a pagare il suo tributo”⁷².

Per queste ragioni Schmidt critica la versione del marxismo propria di Ernst Bloch, il quale riprende l’idea del giovane Marx di una completa conciliazione fra uomo e natura, un’idea alla quale per di più Bloch collega una critica della tecnica, considerata quale distruttrice della natura, che Schmidt accosta a quella heideggeriana⁷³. Secondo l’opinione di Schmidt, se la lotta contro la natura risulta necessaria per la sopravvivenza dell’uomo, allora lo sviluppo tecnico, che consente all’uomo di lavorare molto meno, non può che essere giudicato favorevolmente, come infatti fa il fondatore del materialismo storico⁷⁴.

L’obiettivo del discorso di Schmidt è quello di salvaguardare la non-identità fra uomo e natura, quale principio discriminante di un pensiero coerentemente materialistico. Egli dice in proposito che, a differenza del giovane Marx dei *Manoscritti del ’44*, “il Marx della maturità affronta seriamente il problema della non-identità. Come non si pone per

⁷¹ K. Marx e F. Engels, op. cit., in: A. Schmidt, op. cit., pag. 122.

⁷² Ivi, pag. 129. Cfr. anche ivi, pagg. 127, 128, 132 e 149.

⁷³ Cfr. ivi, pag. 230.

⁷⁴ Cfr. ivi, pp. 149-152.

lui l'equazione hegeliana soggetto-oggetto, così non si pone nemmeno l'equazione umanismo-naturalismo"⁷⁵.

E' palese il legame di queste tesi di Schmidt con la filosofia adorniana del non-identico: tanto Adorno quanto il giovane studioso suo collaboratore criticano ogni forma di filosofia dell'identità, che è da entrambi ritenuta idealistica anche allorché essa non si presenta come tale. Quest'idea è espressa da Schmidt per esempio nel seguente brano: "qui si rivela la fondamentale differenza fra la dialettica materialistica e quella idealistica: anche in un mondo veramente umanizzato, Marx non crede alla completa conciliazione di soggetto ed oggetto. Il che mette in crisi la filosofia dell'identità blochiana"⁷⁶, la quale dunque, per questo suo aspetto, non può essere considerata fino in fondo materialistica.

Da parte sua Adorno, nello stesso corso di lezioni in cui raccomanda "vivamente" ai suoi studenti il testo di Schmidt, riprende in forma sintetica alcune riflessioni chiave del suo collaboratore, asserendo che ciò che differenzia in modo radicale la dialettica materialistica marxiana dal pensiero identitario è il fatto che essa salvaguarda la non-identità della natura rispetto al soggetto, ovvero l'idea che neppure il lavoro umano può eliminare la non-identità fra gli uomini e la natura: "Si può forse supporre che la riflessione dialettica di Marx si sia arrestata proprio davanti al concetto di natura per un'ottima ragione, e cioè affinché questo concetto, che per lui indicava il momento che non è interamente risolubile nel soggetto, vale a dire nel lavoro umano, non finisse per essere tuttavia inteso a sua volta come un prodotto umano. E' evidente che egli non voleva ricondurlo sotto il dominio del pensiero d'identità"⁷⁷.

A scanso di equivoci, è forse opportuno puntualizzare che né Schmidt né tanto meno Adorno si fanno assertori di un'ideologia antinaturalistica. Per quanto concerne il

⁷⁵ Ivi, pag. 129.

⁷⁶ Ivi, pag. 150.

⁷⁷ T. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, vol. II, pag. 462.

primo, proprio nel criticare il “naturalismo” blochiano, egli riconosce che l’“idea di un rapporto con la natura più ingenuo ed immediato, non quantificante e aritmetico, presenta un aspetto che può essere conservato: e cioè la speranza che gli uomini, attraverso una organizzazione sociale che permetta loro di non considerarsi più innanzitutto sotto il profilo dell’utilità economica, potranno lasciare alle cose esterne un po’ della loro autonomia [...]. In una società come questa si potrebbe guardare agli esseri della natura con franchezza, con quella calma e quell’abbandono di cui è circondata la parola natura nel sistema di Spinoza”⁷⁸.

Adorno chiarisce a sua volta che egli considera proprio il progresso tecnico uno strumento per liberare la natura: “La tecnica, che secondo uno schema ultimamente preso a prestito dalla morale sessuale borghese, dovrebbe aver stuprato la natura, in rapporti di produzione mutati sarebbe altrettanto capace di assisterla e sulla povera terra aiutarla ad essere ciò che forse tende ad essere”⁷⁹.

Fatta questa dovuta precisazione, passiamo all’analisi delle differenze che intercorrono fra la visione di Adorno da una parte e quelle di Schiller e Marcuse dall’altra nella valutazione della nozione di “gioco”.

Si è visto che Richard Shusterman, nel saggio citato in precedenza, sostiene che Thomas Eliot e Adorno si ricollegano a Schiller nel valorizzare il carattere ludico dell’arte. A suffragio di questa sua tesi, Shusterman riporta la seguente frase pronunciata da Adorno in *Teoria estetica*: “nel concetto di arte il gioco è il momento mediante cui essa si innalza immediatamente al di sopra dell’immediatezza della prassi e dei suoi fini”⁸⁰.

Ebbene, sarebbe stato scientificamente più corretto da parte di Shusterman riportare per intero il discorso adorniano sulla questione, del quale la frase or ora citata costituisce solo l’inizio. Nel prosieguo, infatti, Adorno non fa altro che contestare l’esaltazione

⁷⁸ A. Schmidt, op. cit., pag. 150.

⁷⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pag. 116.

⁸⁰ Ivi, pag. 530.

dell'elemento ludico, il cui unilaterale predominio – come in questa sede si è visto ampiamente – egli rifiuta anche in campo artistico. Adorno si oppone in modo radicale all'idea schilleriana, propugnata anche da Marcuse, secondo cui il primato dell'impulso del gioco condurrebbe all'avvento della libertà. Dice Adorno: “la necessitazione storica a che l'arte divenga maggiorenne lavora contro il suo carattere di gioco, senza tuttavia liberarsene completamente; di contro, il puro recupero di forme di gioco sta regolarmente al servizio di tendenze politiche restaurative o arcaiche. Le forme di gioco sono senza eccezioni forme ripetitive. Lì dove vengono sollecitate positivamente, esse sono accoppiate con la costrizione alla ripetizione, costrizione cui esse si adattano e che sanzionano come norma”⁸¹.

A questo punto l'autore di *Teoria estetica* prosegue rivolgendo direttamente le sue critiche nei confronti della concezione di Schiller: “nello specifico carattere di gioco l'arte, contrapponendosi crassamente all'ideologia schilleriana, si allea con la non-libertà. Con ciò penetra in lei un elemento nemico dell'arte; la recentissima disartizzazione dell'arte si serve nascostamente del momento del gioco a spese di tutti gli altri momenti. Schiller festeggia l'istinto ludico come ciò che è propriamente umano perché è libero da fini; in tal modo egli, cittadino lealista, proclama libertà il contrario della libertà, andando in ciò d'accordo con la filosofia della sua epoca. Il rapporto del gioco con la prassi è più complesso di quel che sia nell'*Educazione estetica* di Schiller”⁸².

Senza dubbio, nella puntualizzazione fatta da Adorno che l'aspetto negativo della disartizzazione dell'arte consiste nel fatto che essa nega “tutti gli altri momenti” inerenti all'arte che non siano il “gioco”, è insito perlomeno un implicito riconoscimento del ruolo che l'elemento ludico, la fantasia, riveste nella genesi della creazione artistica, e

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² *Ibidem.*

più in generale nell'esperienza estetica: ciò che il filosofo non condivide è la riduzione dell'arte a questo suo aspetto, la messa da parte di "tutti gli altri", ossia anzitutto dell'aspetto costruttivo-razionale, da lui ritenuto componente dell'arte essenziale quanto quello mimetico-sensibile. Secondo la visione di Adorno, infatti, il predominio del carattere di gioco si risolve nel prevalere di istanze irrazionali, le quali – come egli dice già nel brano summenzionato – sono strettamente connesse a ideologie politiche reazionarie: "il gioco è in segreto complice del destino, rappresentante del gravame mitico che l'arte vorrebbe scuotersi di dosso [...]. Il preteso impulso ludico è da sempre fuso col predominio della collettività cieca"⁸³.

Egli critica quindi anche la concezione avanzata da Huizinga nell'opera significativamente intitolata *Homo ludens*, la quale pone a sua volta "la categoria del gioco al centro dell'estetica e non di essa sola"⁸⁴. Seppure si voglia sostenere, come fa Huizinga, che la genesi dell'arte sta nell'impulso ludico, ciò non vuol dire che essa si esaurisca in questo impulso: colui che, come l'autore olandese, giunge a una conclusione del genere, commette con ciò l'errore di ridurre l'arte alla sua origine⁸⁵.

Dal discorso di Adorno emerge dunque una visione del gioco molto più dialettica di quella di Marcuse: come la nostalgia della natura, anche l'elemento ludico viene fatto valere da Adorno esclusivamente quale istanza critica rispetto alla razionalità dominante, poiché questa atrofizza, rimuove del tutto la fantasia, riducendo così il pensiero a tautologia dell'esistente. Per questo in un altro brano di *Teoria estetica* al quale si riferisce Shusterman per avvalorare la propria lettura, Adorno sottolinea ancora una volta il ruolo svolto dal gioco tanto nella riflessione critico-filosofica quanto in sede

⁸³ Ivi, pag. 531.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Cfr. *ibidem*.

artistica. In questo caso egli parla dell'“ingrediente del gioco, senza cui si può pensare tanto poco l'arte quanto la teoria”⁸⁶.

Già in *Dialettica negativa*, del resto, egli aveva affermato che, “contro il dominio totale del metodo, la filosofia contiene, in funzione correttiva, il momento del gioco, che la tradizione della sua scientificizzazione vorrebbe eliminare del tutto”⁸⁷.

Tuttavia, il pensiero (come l'arte) non può ridursi neppure alla fantasia, all'elemento ludico: certo, un pensiero realmente critico non può prescindere dall'immaginazione, la quale, come si è visto nel paragrafo precedente - e si ripetuto ancora poc'anzi-, è la facoltà che gli consente di andare al di là della mera constatazione di ciò che è di fatto; ma esso può realizzarsi in maniera completa solo come riflessione seria e concentrata, come sforzo concettuale.

Giova sottolineare, a questo punto, che sulla questione in termini sorprendentemente analoghi ad Adorno si esprime Lukács nella sua *Estetica*. Quest'ultimo, tra l'altro, ricollega le sue obiezioni contro la nozione schilleriana di gioco alle accuse mosse da Marx nei confronti di un ideale sociale analogo a quello propugnato da Schiller, ossia la visione di Fourier secondo cui nella società socialista il lavoro si trasformerà in gioco⁸⁸.

Alle obiezioni di Marx contro il suddetto ideale di Fourier fa riferimento anche Alfred Schmidt, al fine di mostrare come l'utopia ludico-estetica di Marcuse allontani il pensiero di quest'ultimo dalla genuina eredità marxiana⁸⁹.

Alla luce di tutto ciò, è dunque chiaro che su questo tema specifico Adorno si discosta dalla linea Schiller-Fourier-Marcuse, concordando invece con Marx (nonché con Lukács e Schmidt). Riassumiamo, comunque, le tesi marxiane cui si riferiscono Lukács e Schmidt, poiché esse contengono un punto molto rilevante per il tema che si sta discutendo. Anzitutto Marx rivolge le sue critiche contro Adam Smith, per il fatto che

⁸⁶ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 67.

⁸⁷ ID., *Dialettica negativa*, cit., pag. 13.

⁸⁸ Cfr. G. Lukács, *Estetica*, trad. it. A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1970, pp. 313-314.

⁸⁹ Cfr. A. Schmidt, op. cit., pag. 228.

questi identifica il lavoro con la forma costrittiva che lo caratterizza nel sistema socio-economico capitalistico. Tale confusione, che certo è in qualche modo giustificabile appunto alla luce dell'esperienza storica finora vissuta dall'umanità, ha però l'effetto negativo di indurre a considerare quali sole alternative alle forme di lavoro attuali, coercitive e soggette a sfruttamento o il riposo, come accade in Smith, o il gioco, come vuole Fourier. Il Marx dei *Grundrisse* non smentisce quindi la tesi avanzata nei *Manoscritti* del 1844, secondo la quale, come aveva compreso già Hegel, l'uomo realizza la sua essenza proprio nel lavoro⁹⁰. E' il lavoro, inteso come svolgimento di un'attività che ha a proprio fondamento una riflessione intellettuale, ciò che propriamente distingue l'uomo dagli altri esseri viventi. Pertanto, le conclusioni teoriche cui giunge Fourier risultano inaccettabili per Marx poiché a parere di quest'ultimo un'attività produttiva che concorra all'evoluzione dell'umanità non potrebbe essere realizzata senza un profondo sforzo, per lo meno concettuale, neppure in una società liberata dallo sfruttamento. Leggiamo i brani in cui il fondatore del materialismo storico espone queste argomentazioni: "E così, come maledizione, A. Smith considera il lavoro. Il 'riposo' figura come lo stato adeguato, che si identifica con la 'libertà e la 'felicità' [...]. Senza dubbio la misura del lavoro si presenta come un dato esterno, che riguarda lo scopo da raggiungere e gli ostacoli che per raggiungerlo debbono essere superati mediante il lavoro. Ma che questo dover superare ostacoli sia in sé una manifestazione di libertà [...] ossia come realizzazione di sé, oggettivazione del soggetto, e perciò come libertà reale, la cui azione è appunto il lavoro: questo, A. Smith lo sospetta tanto meno. Senza dubbio egli ha ragione nel fatto che nelle forme storiche del lavoro, quale lavoro schiavistico, lavoro servile e lavoro salariato, il lavoro si presenti sempre come qualcosa di repellente, sempre come lavoro coercitivo esterno, di fronte a cui il non-lavoro si presenta come 'libertà' e 'felicità'. Si tratta di due cose: del lavoro antitetico; e,

⁹⁰ Cfr. K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, cit., pag. 167.

connesso con questo, del lavoro che ancora non si è create le condizioni, soggettive e oggettive [...], affinché il lavoro sia lavoro attraente, autorealizzazione dell'individuo, il che non significa affatto che sia un puro spasso, un puro divertimento, secondo la concezione ingenua e abbastanza frivola di Fourier"⁹¹.

Ciò che è rilevante per il tema del presente studio è che significativamente Marx, per avvalorare le sue tesi, propone l'esempio del comporre, dunque dell'attività creativa musicale e letteraria: la creazione artistica non può essere certo considerata un'attività costrittiva; essa è anzi un esempio, già nella società odierna, di attività compiuta con un notevole godimento interiore. Ciò nondimeno il processo di produzione artistico non può in alcun modo essere considerato un gioco, un puro divertimento, giacché presuppone un elevato grado di riflessione, un elevato sforzo concettuale: "Un lavoro realmente libero, per esempio comporre, è al tempo stesso la cosa maledettamente più seria di questo mondo, lo sforzo più intensivo che ci sia"⁹².

Come si può contare, su quest'ultimo punto la convergenza fra Marx e la concezione dell'arte di Adorno è completa⁹³: in tutto il corso del presente studio si è posto l'accento

⁹¹ ID., *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica*, trad. it., vol. II, pag. 278. Anche in seguito, nello stesso testo, Marx avrebbe affermato che "il lavoro non può diventare gioco, come vuole Fourier" (ivi, vol. II, pag. 410).

⁹² Ivi, vol. II, pag. 278.

⁹³ Claudio Fausti ha osservato che la teoria critica di Adorno, sebbene sia certamente più esplicitamente edonistica di quella marxiana, di quest'ultima conserva l'idea che anche in una società liberata continuerà ad esistere il lavoro, con la differenza, rispetto ad oggi, che per lavoro produttivo non si intenderà più un'attività coercitiva funzionale alla creazione di valore di scambio, bensì un'attività produttiva libera e naturale, ossia proprio quel genere di attività che nel sistema socio-economico attuale viene ritenuta improduttiva, poiché non genera profitto. Che Adorno su questo punto concordi con Marx si desume, secondo Fausti, dall'importanza che il filosofo francofortese attribuisce a un passo di Marx in cui quest'ultimo contrappone un lavoro "improduttivo" come *Il paradiso perduto*, che Milton ha realizzato per un'intima necessità della propria natura, come un baco che fila la seta, al lavoro produttivo di chi "fabbrica" libri sotto la direzione di un editore al solo fine di venderli, di trarne guadagno (cfr. T. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, cit., vol. II, pag. 465). A parere di Adorno, con queste parole Marx ha voluto far risaltare la deformazione del mondo mercificato e del concetto di "produttività" ad esso conforme, e ciò con lo scopo di delineare il senso realmente umano, razionale, di attività produttiva: tale è proprio l'attività oggi considerata improduttiva (cfr. T. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, cit., vol. II, pag. 465). Commenta Fausti: "Marx, come proprio lo stesso Adorno in molti passaggi teorici della sua opera, ha inteso la differenza fra i due lavori come differenza fra un lavoro produttivo 'alienato' ed un lavoro altrettanto produttivo

sul fatto che il filosofo della Scuola di Francoforte considera necessario, tanto per la produzione che per la ricezione dell'arte, uno sforzo concettuale severo e concentrato. Si è detto pure che, secondo la visione adorniana, proprio per questo suo aspetto l'arte può svolgere una notevole funzione pedagogica, giacché essa educa l'uomo a una riflessione autonoma e seria, che in quanto tale discosta l'uomo dalle forme dominanti di pensiero, dal senso comune, che genera una quieta e distratta assuefazione all'esistente. L'arte vuole anzitutto provocare uno shock che risvegli la fantasia, atrofizzata, rimossa dal tabù emesso nei suoi confronti dall'ideologia dominante, quindi tanto dall'industria culturale quanto dalla cultura positivista. La funzione educativa dell'arte, però, non si esaurisce in questo aspetto "negativo": una volta che l'uomo sia stato liberato dall'assuefazione mentale all'esistente, l'arte impone al fruitore, perché questi la possa comprendere, un compito molto gravoso, una riflessione concentrata, uno sforzo corrispondente a quello necessario nel processo produttivo artistico.

Ragionamenti del genere si ricollegano in modo diretto all'atteggiamento di Adorno riguardo all'esaltazione dell'infanzia, valorizzata da Marcuse come fase dell'esistenza in cui l'uomo non ha ancora subito il processo di repressione al quale egli va incontro nel corso della crescita. Adorno concorda col collega e amico, ancora una volta, solo in senso "negativo": egli riconosce un grande valore alla nostalgia dell'infanzia, poiché questo sentimento nasce dalla sensazione di libertà perduta che l'idea di una natura incontaminata suscita nella psiche dell'uomo adulto, soggetto a molteplici e stringenti forme di repressione da parte del sistema sociale: il teorico francofortese dà perciò

ma libero e naturale, vale a dire il comportamento produttivo in quanto tale, genericamente umano, prima di ogni determinazione. Ciò indica che il fare produttivo non è in sé, implicitamente, 'reificante' [...]. In ciò la posizione di Adorno [...] si riconcilia con quella marxiana" (C. Fausti, *Il lavoro e il piacere. Adorno e l'etica del lavoro in Marx*, Datanews, Roma 1996, pp. 86-87). Si potrebbe dunque dire, in altri termini, che se da una parte Adorno contesta l'esaltazione della fatica fisica che implica il lavoro manuale, della quale auspica la tendenziale e radicale diminuzione, dall'altra ritiene però imprescindibile per un'attività produttiva razionale lo sforzo intellettuale, che può benissimo essere libero e piacevole, come dimostra appunto l'attività artistica.

grande importanza all'espressione che a questo sentimento viene data nell'opera di autori come Mahler e Proust. Adorno coglie nelle non rare violazioni compiute da Mahler del livello raggiunto alla sua epoca dalla tecnica musicale la volontà del musicista di opporsi alla forma assunta dalla convivenza sociale in quello stesso periodo: "se si comporta come un infante, egli sdegna di essere adulto perché la sua musica esamina a fondo la società adulta e cerca di uscirne"⁹⁴. Per Adorno "Mahler persiste nell'utopia per mezzo delle tracce mnestiche della fanciullezza, e sembra che solo per loro valga la pena di vivere [...]. Al pari di Proust anche Mahler ha tratto in salvo dalla fanciullezza l'idea che lo guida"⁹⁵.

Ciò nonostante, lo spirito dialettico del pensiero adorniano, riflesso critico della contraddittorietà cui tutto immancabilmente soggiace in una società antagonista qual è ancora quella odierna, non consente di arrestarsi ad un'esaltazione unilaterale dell'infanzia quale modello positivo di esistenza, poiché essa è comunque caratterizzata dall'immatùrità, dall'incoscienza, da una razionalità ancora non sviluppata. Inoltre, la stessa felicità da cui sarebbe caratterizzata l'infanzia sarebbe solo un'illusione che si forma nell'adulto a causa della sensazione d'illibertà che egli sente nella sua vita presente. Pertanto, a parziale correzione di quanto asserito in uno dei brani summenzionati, Adorno aggiunge che "non meno autentica è però in lui [Mahler] la coscienza che questa felicità è perduta: solo in quanto è perduta essa diventa una felicità, nata dalla coscienza che prima non era mai stato così"⁹⁶. Del tentativo di ripristinare la freschezza con la quale di fronte alle sonorità musicali si pone il bambino, il filosofo dice che "chi cerca di ricostituire quella freschezza diventa vittima dell'illusione, poiché già quella freschezza era in sé un'illusione"⁹⁷.

⁹⁴ ID., *Wagner-Mahler. Due studi*, cit., pag. 257.

⁹⁵ Ivi, pp. 266-267.

⁹⁶ Ivi, pag. 266.

⁹⁷ Ivi, pag. 267.

In maniera conforme a tali considerazioni, in altri brani di *Teoria estetica* volti a discutere il tema del “gioco” questa categoria viene criticata proprio in quanto suggerisce una regressione all’infantile: “ciò che gioca indefessamente regredisce al puerile da cui deriva”⁹⁸. Inoltre, subito dopo aver sottolineato l’apporto positivo che il gioco fornisce all’arte, Adorno precisa che “però allo stesso tempo esso viene pigiato all’indietro in direzione della fanciullezza, se non dell’animalità”⁹⁹, ove il “però” iniziale fa comprendere come questo passaggio “all’indietro” sia ritenuto dal filosofo una regressione in tutti i sensi. Per queste ragioni appare drammatica la situazione in cui si trova l’intellettuale, la quale è poi esemplare di quella in cui versa ogni individuo nella società contemporanea: “Comunque agisca l’intellettuale sbaglia. Egli sperimenta radicalmente, come una questione di vita, l’umiliante alternativa di fronte alla quale il tardo capitalismo mette segretamente tutti i suoi sudditi: diventare un adulto come tutti gli altri o restare un bambino”¹⁰⁰.

In altri termini, lo status dell’adulto normale di oggi è criticato da Adorno proprio perché esso non rende l’uomo realmente maturo e adulto: nella visione del teorico francofortese, l’ordine sociale vigente mira a far sì che nessuno dei suoi membri raggiunga un reale grado di maturità.

Contro l’adulto di oggi, pienamente integrato all’esistente, occorre promuovere un’*educazione al diventare adulti*, come in un lavoro pubblicato di recente in Italia viene tradotta l’espressione *Erziehung zur Mündigkeit*¹⁰¹, coniata da Adorno e da lui contrapposta alla *Unmündigkeit* di cui parla Kant nel suo breve ma fondamentale scritto sull’illuminismo¹⁰². L’utilizzo di un’espressione del genere da parte di Adorno non è

⁹⁸ ID., *Teoria estetica*, cit., pag. 331.

⁹⁹ Ivi, pag. 530.

¹⁰⁰ ID., *Minima moralia*, cit., pag. 155.

¹⁰¹ Cfr. AA. VV., *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, cit., pag. 35.

¹⁰² “L’illuminismo è l’uscita dell’uomo dallo stato di minorità che egli deve imputare a se stesso. Minorità è l’incapacità di valersi del proprio intelletto senza la guida di un altro [...] *Sapere aude!* Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza. E’ questo il motto

certamente casuale: a suo avviso l'uomo odierno versa ancora nello stato di minorità denunciato dal filosofo di Königsberg alla fine del Settecento. Pertanto, affinché l'individuo possa essere tratto fuori da una situazione del genere, Adorno propone un modello educativo che abbia a fondamento proprio quel concetto kantiano, ovvero "l'idea di un uomo autonomo, maggiorenne, come Kant la formula in modo insuperato nell'esigenza che l'umanità avrebbe di liberarsi dalla sua minorità da se stessa causata"¹⁰³. Un programma pedagogico che ha anche un'alta valenza politica, giacché "una democrazia che non deve solo funzionare ma operare in conformità al proprio concetto esige uomini maggiorenni. Ci si può immaginare una democrazia solo come società di maggiorenni"¹⁰⁴, cioè come una società formata da individui realmente razionali. Per Adorno, infatti, "*Mündigkeit* vuol dire [...] razionalità"¹⁰⁵.

Come Kant, anche Adorno sostiene la causa dell'*Aufklärung*, ma per far ciò deve opporsi alla (falsa) *Aufklärung* odierna. Contro questa, e contro la maturità altrettanto falsa cui essa conduce gli uomini, Adorno non promuove una fuga nell'infantile e nell'irrazionale: egli si attende che la nostalgia di un'infanzia e di una natura libere e incontaminate, che pure in realtà non sono mai esistite, facciano emergere le parzialità,

dell'illuminismo" (I. Kant, *Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo*, in: I. Kant, *Scritti politici e di filosofia della storia e del diritto*, a cura di G. Solari e G. Vilari, UTET, Torino 1965, pag. 141). In un testo degli anni Sessanta Habermas rileva il debito che la teoria critica ha su questo tema nei confronti di Kant e dell'illuminismo, la cui ala più avanzata egli vede rappresentata dal materialista d'Holbach (cfr. J. Habermas, "Dogmatismo, ragione e decisione", trad. it. C. A. Donolo in: J. Habermas, *Teoria e prassi nella società tecnologica*, Laterza, Bari 1969, pp. 80-81).

¹⁰³ "...Idee eines autonomen, mündigen Menschen, wie Kant sie unübertroffen formuliert in der Forderung, die Menschheit habe sich von ihrer selbstverschuldeten Unmündigkeit zu befreien" (T. W. Adorno, *Erziehung zur Mündigkeit*, cit., pag. 111).

¹⁰⁴ "Eine Demokratie, die nicht nur funktionieren, sondern ihrem Begriff gemäss arbeiten soll, verlangt mündige Menschen. Man kann sich verwirklichte Demokratie nur als Gesellschaft von Mündigen vorstellen" (*Ibidem*).

¹⁰⁵ "Mündigkeit bedeutet [...] Rationalität" (ivi, pag. 113). In un altro contesto il filosofo francofortese riafferma la suddetta visione kantiana contro il persistere del nazionalismo in alcune fasce della popolazione tedesca anche nel secondo dopoguerra: "il diventare maggiorenni, il guardare in faccia la propria condizione storica e sociale e quella internazionale; questo dovrebbe essere proprio il compito di coloro che si richiamano all'autentica tradizione tedesca: quella di Kant. Il suo pensiero è incentrato sul concetto di autonomia, di autoresponsabilità come facoltà precipua dell'individuo razionale" (ID., *Parole chiave*, cit., pag. 149).

le carenze della razionalità dominante, le mutilazioni che essa arreca agli uomini e quindi anche a se stessa, in altri termini la sua sostanziale irrazionalità, e tutto ciò al fine di condurre l'uomo a una reale razionalità, a una reale maturità.

Ebbene, com'è vero che niente può suscitare nell'uomo la nostalgia dell'infanzia e del bello naturale al pari dell'arte, niente può svolgere come l'arte il compito di educare l'uomo a una vera *Mündigkeit*.

Tale compito – lo ripetiamo ancora una volta nel concludere – per Adorno consiste in primo luogo nel provocare negli individui uno shock che rompa il velo ideologico che li induce al conformismo, al cieco adattamento all'esistente, un velo generato non solo dall'industria culturale, ma anche dal sistema educativo vigente, volto anch'esso a socializzare l'individuo, a inserirlo armonicamente nell'ingranaggio sociale odierno. Un aspetto del sistema educativo, questo, che è stato rilevato dalla pedagogia critica contemporanea, dal già menzionato Johannes Beck a Wolfdietrich Schmied-Kovarzik¹⁰⁶.

In secondo luogo, l'arte educa gli uomini a superare la dilacerazione interiore provocata dalla divisione sociale del lavoro, la quale scinde irrimediabilmente l'intelletto dall'intuizione, la facoltà logico-razionale dall'immaginazione creativa. Questa conciliazione, però, non deve essere pensata come uno status in cui predomini la sfera puramente ludica, il che per il filosofo francofortese costituirebbe una regressione: l'arte educa l'individuo a una reale conciliazione delle proprie facoltà solo nella misura in cui

¹⁰⁶ Cfr. W. Schmiedt-Kovarzik, "Profilo di una critica storico-materialistica dell'educazione", in: M. Borrelli (a cura), *La pedagogia tedesca contemporanea*, cit., pp. 187-211, in part. i paragrafi 3.1, "Educazione come prassi sociale", e 3.2, "Il carattere classista del sistema educativo", pp. 199-204. Invece nel paragrafo successivo, 3.3., "L'educazione forza di resistenza", (cfr. *ivi*, pp. 204-206), l'autore riprende un altro tema adorniano fondamentale per l'argomento trattato nel presente lavoro: egli parla appunto del "potenziale di resistenza dell'educazione (Adorno, 1962)" (*ivi*, pag. 204), ove l'indicazione che Schmiedt-Kovarzik pone tra parentesi rimanda, per la genesi di questa idea, a un testo di Adorno del 1962, quello sulla "Teorie der Halbbildung". In questa sede si è visto in precedenza che la visione in base alla quale l'educazione dovrebbe vivificare, nell'individuo, la "capacità di resistenza", è anche il concetto chiave della pedagogia critica di Armin Bernhard.

punta a formare in lui una razionalità più piena rispetto a quella mutilata degli uomini odierni, cioè solo in quanto gli impone uno sforzo intellettuale serio e concentrato, come accade, in sede musicale, col modello pedagogico dell'ascolto strutturale. In sostanza, l'arte contribuisce alla formazione di una coscienza retta giacché essa educa l'individuo, come in questa sede si è visto ampiamente, alla "fatica del concetto", una nozione che Adorno riprende da Hegel. Se per indicare la via che l'educazione deve perseguire per condurre l'individuo alla coscienza critica Adorno utilizza la suddetta immagine hegeliana, è invece di una nozione mutuata da Kant che egli si serve per descrivere in cosa debba propriamente consistere lo scopo del processo educativo, e cioè il raggiungimento da parte dell'uomo della *Mündigkeit*, di una vera maturità, quella dell'individuo pienamente razionale¹⁰⁷.

¹⁰⁷ La tesi centrale del presente lavoro, l'idea secondo cui Adorno attribuisce all'arte un ruolo fondamentale nell'educazione delle coscienze alla *Mündigkeit*, è già stato affrontato, con particolare riferimento alla letteratura, in un recente saggio di Eva Banchelli (cfr. E. Banchelli, "Schreiben nach Auschwitz": letteratura come progetto pedagogico. Da Adorno a Günter Grass", in: "La Scuola di Francoforte", "Cultura tedesca", cit., pp. 173-187). Più precisamente, ivi è analizzata l'influenza che siffatta visione dell'arte – e il pensiero di Adorno in generale – esercita appunto sull'opera del premio Nobel per la letteratura Günter Grass. A tal proposito, l'autrice rileva che Grass riconosce il profondo debito che la sua poetica ha nei confronti di Adorno, al quale lo scrittore rimprovera soltanto – dice la Banchelli – "il rifiuto (o l'incapacità) di mettere la sua autorevolezza teorica al servizio della pratica democratica" (ivi, pag. 184), un limite che sarebbe anche alla base dell'eccessiva oscurità e ricercatezza che caratterizza il linguaggio adorniano (cfr. *ibidem*). Un difetto, quest'ultimo, che – come si è visto nel I capitolo – viene riscontrato nell'opera di Adorno anche da altri autori a lui per lo più favorevoli, come per esempio Stefano Petrucciani.

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CONSULTATE

Opere di Adorno:

Dialettica negativa, trad. C. A. Donolo, Einaudi, Torino, 1982.

Dissonanze, trad. G. Manzoni, Feltrinelli, Milano, 1990.

Filosofia della musica moderna, trad. G. Manzoni, Einaudi, Torino, 1975.

Introduzione alla sociologia della musica, trad. G. Manzoni, Einaudi, Torino, 1971.

Minima moralia. Meditazioni sulla vita offesa, trad. R. Solmi, Einaudi, Torino, 1994.

Note per la letteratura, vol. I 1943-1961, E. De Angelis. Einaudi, Torino, 1979.

Note per la letteratura, vol. II: 1961-1968, E. De Angelis. Einaudi, Torino, 1979.

Prismi. Saggi sulla critica della cultura, Einaudi, Torino, 1981.

Scritti sociologici, trad. A. Marietti Solmi, Torino, 1976.

Sulla metacritica della gnoseologia, trad. A. Burger Cori, SugarCo, Milano, 1964.

Teoria estetica, trad. E. De Angelis, Einaudi, Torino, 1977.

Il fido maestro sostituito, trad. it. G. Manzoni, Einaudi, Torino 1975.

Impromptus. Saggi musicali 1922-1968, trad. it C. Mainoldi, Feltrinelli, Milano 1979.

Terminologia filosofica, trad. A. Solmi, Einaudi, Torino, 1975, 2 voll.

Tre studi su Hegel, trad. F. Serra, Il Mulino, Bologna, 1971.

Kierkegaard. La costruzione dell'estetico, trad. it. A. Burger Cori, Longanesi, Milano 1983.

Wagner, Mahler. Due studi, trad. M. Bortolotto e G. Manzoni, Einaudi, Torino, 1975.

Parole chiave, trad. it. M. Agrati, SugarCo, Milano 1974.

Parva aesthetica, trad. it. E. Fianchetti, Feltrinelli, Milano 1979.

Il concetto di filosofia, trad. it., Manifestolibri, Roma 1999.

La Musica, i media, la critica, trad. it. M. Buovolo Ulrich, Tempolungo, Napoli 2002.

Sulla 'popular music', a cura di M. Santoro, Armando Editore, Roma 2004.

Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965, trad. it. G. Borio, Einaudi, Torino 2004.

Metafisica. Concetto e problemi, trad. it. L. Garzone, Einaudi, Torino 2006.

“Progresso”, in: T. W. Adorno e altri, “Progresso e feticismo”, “Millepiani”, Milano n. 21/2002.

Dialettica e positivismo in sociologia (con K. R. Popper e altri), trad. it. A. M. Solmi, Einaudi, Torino 1972.

Erziehung zur Mündigkeit (con H. Becker), Gerd Kadelbach, Frankfurt am Main 1970.

Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955 (carteggio con T. Mann), C. Mainoldi, Archinto 2004.

Contro l'antisemitismo, trad. it. F. Filice, Manifestolibri, Roma 1994.

In collaborazione con Horkheimer:

Dialettica dell'illuminismo, trad. R. Solmi, Einaudi, Torino, 1966.

Lezioni di sociologia, trad. A. Mazzone, Einaudi, Torino, 1966.

I seminari della Scuola di Francoforte, trad. it. F. Mangione, FrancoAngeli, Milano 1999.

Opere di altri autori della Scuola di Francoforte:

W. Benjamin, *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1995.

ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. E. Filippini, Einaudi, Torino 2000.

M. Horkheimer, *La nostalgia del totalmente altro*, trad. it. R. Gibellini, Queriniana, Brescia, 1990.

H. Marcuse, *Ragione e rivoluzione. Hegel e il sorgere della teoria sociale*, a cura di A. Izzo e A. Santucci, Il Mulino, Bologna, 1966.

ID., *Eros e civiltà*, trad. it. L. Bassi, Einaudi, Torino 1967.

J. Habermas, *Dialettica della razionalizzazione*, trad. it. E. Agazzi, Unicopli, Milano 1983.

ID., *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari 1971.

ID., *Conoscenza e interesse*, trad. it. G. E. Rusconi, Laterza, Bari 1983, pag. 63.

ID., *Teoria e prassi nella società tecnologica*, trad. it. C. A. Donolo, Laterza, Bari 1969.

ID: *Prassi politica e teoria critica della società*, trad. it., A. Gasano, Il Mulino, Bologna 1973.

ID., *Teoria dell'agire comunicativo*, trad. it. P. Rinaudo, Il Mulino, Bologna 1984.

ID., *Il discorso filosofico della modernità*, trad. it. E. Agazzi, Laterza, Bari 1988.

A. Schmidt, *Il concetto di natura in Marx*, trad. it. G. Baratta e G. Bedeschi, Laterza, Bari 1969.

Opere su Adorno e la Scuola di Francoforte:

M. Jay, *L'immaginazione dialettica*, trad. N. Paoli, Einaudi, Torino, 1979.

ID., *Theodor W. Adorno*, trad. S. Pompucci Russo, Il Mulino, Bologna, 1987.

T. Perlini, *Cos'ha veramente detto Adorno*, Ubaldini, Roma 1971.

M. Vacatello, *Th. W. Adorno. Il rinvio della prassi*, La Nuova Italia, Firenze 1972.

G. Pasqualotto, *Teoria come utopia. Studi sulla Scuola di Francoforte (Marcuse-Adorno-Horkheimer)*, Bertani, Verona.

L. Geninazzi, *Horkheimer & C. Gli intellettuali disorganici*, Jaca Book, Milano 1977.

W. Schoberth, *Das Jenseits der Kunst*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1988.

N. Zimmermann, *Der ästhetischer Augenblick*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1989.

- G. van der Bergh, *Adornos philosophisches Deuten von Dichtung*, Bouvier Verlag, Bonn 1989.
- R. Wiggershaus, *La Scuola di Francoforte*, trad. P. Amari ed E. Grillo, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.
- F. Jameson, *Tardo marxismo. Adorno, il post-moderno e la dialettica*, Manifestolibri, Roma 1994.
- G. Rinaldi, *Dialettica, arte e società in Theodor W. Adorno*, Quattroventi, Urbino 1994.
- C. Fausti, *Il lavoro e il piacere. Adorno e l'etica del lavoro in Marx*, Datanews, Roma 1996.
- P. Pellegrino, *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, Argo, Lecce 1996.
- L. Frasconi, *Ideale e reale. Nichilismo, disincanto e disagio della civiltà nell'analisi della 'Scuola di Francoforte'*, Unicopli, Milano 1999.
- F. Di Lorenzo Ajello, *Conoscenza e immaginazione nel pensiero di Theodor W. Adorno*, Carocci, Roma 2001.
- A. Honneth, *Critica del potere. La teoria della società in Adorno, Foucault e Habermas*, trad. it. M. T. Sciacca, Dedalo, Bari 2002.
- S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, Carocci, Roma 2003.
- R. D'Alessandro, *La teoria critica in Italia*, Manifestolibri, Roma 2004.
- M. Signore e P. Pellegrino (a cura), "Theodor W. Adorno. L'estetica, l'etica, l'industria culturale" (Convegno di studi), "Idee", Anno XX, Lecce 2004.
- AA. VV. *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Roma 2005.
- Stefano Petrucciani, *Ragione e dominio. L'autocritica della ragione occidentale in Adorno e Horkheimer*, Salerno Editrice, 1984.
- AA.VV., "Revue d'esthétique", n. 8. Paris 1985.

“Th. W. Adorno. Mito, mimesis, critica della cultura”, “La Nuova Corrente”, Tilgher, Genova 1998, n. 121/122.

E. Matassi e E. Tavani, “Theodor W. Adorno (1903-2003). L’estetica, l’etica”, “Cultura tedesca”, Donzelli, Roma 2004, n. 26.

AA. VV. *Th. W. Adorno, 1903-2003. Una ragione per la musica*, CUEN, Napoli 2006.

ID., *Introduzione a Adorno*, Laterza, Roma-Bari 2007.

AA. VV., *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*, Manifestolibri, Roma 2008.

Capitoli di libro su Adorno:

F. Jameson, “Le metafore storiche di Adorno”, in: ID., *Marxismo e forma*, trad. it. R. Piovesan e M. Zorino, rivista da G. Mazzacurati, Liguori, Napoli 1975.

H. R. Jauss, “Critica dell’estetica della negatività di Adorno”, in: ID., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, trad. it. B. Argenton, Il Mulino, Bologna 1987.

N. Tertulian, “Lukács/Adorno – La riconciliazione impossibile”, in: AA. VV., *György Lukács nel centenario della nascita 1885-1985*, Quattroventi, Urbino 1986.

R. Nebuloni, “L’opera d’arte tra simbolo ed enigma. Appunti sull’estetica di Th. W. Adorno”, in: AA. VV., *Simbolo e conoscenza*, Vita e Pensiero, Milano 1988.

W. Beierwaltes, “Il non-identico di Adorno”, in: ID., *Identità e differenza*, trad. it. S. Saini, Vita e Pensiero, Milano 1989.

E. Matassi, “Theodor W. Adorno e la seconda natura”, in: ID., *Eredità hegeliane*, Morano, Napoli 1991.

ID., “Il pentagramma e la dialettica”, in: “MicroMega”, Edizioni L’Espresso, Roma 2003, n. 5.

M. Donà, “Adorno *contra* Hegel”, in: ID., *Sull’Assoluto. Per una reinterpretazione dell’idealismo hegeliano*, Einaudi, Torino 1992.

Opere di altri autori:

Platone, *Ione*, in: ID., *Tutte le opere*, Newton Compton, Roma 1997.

J. Eckhart, *Commento all’Ecclesiastico*, a cura di M. Tannini, Cardini, Firenze 1990.

B. Pascal, *Pensieri*, trad. it. V. E. Alfieri, Editoriale Opportunity Book, Milano 1995.

I. Kant, *Critica della ragion pura*, a cura di G. Colli, Bompiani, Milano 1987.

ID., *Critica del Giudizio*, trad. it. A. Gargiulo, Laterza, Bari 1997.

ID., *Scritti di filosofia politica e del diritto*, a cura di G. Solari e G. Vilari, UTET, Torino 1965.

F. Schiller, *Educazione estetica*, a cura di A. Negri, Armando Editore, Roma 1971.

ID., *Lettere sull’educazione estetica*, a cura di A. Sbisà, La Nuova Italia, Firenze 1970.

F. W. J. Schelling, *Sistema dell’idealismo trascendentale*, a cura di G. Temerari, Laterza, Bari 1965.

ID., *Filosofia dell’arte*

G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it. E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze 1993.

ID., *Scienza della logica*, trad .it. A. Moni rivista da C. Cesa, Laterza, Bari 1968.

ID., *Lezioni di estetica*, trad. it. P. D’Angelo, Laterza, Bari 2000.

ID., *Lezioni sulla storia della filosofia*, trad. it. E. Codignola e G. Sanna, La Nuova Italia, Firenze 1967.

ID., *Lezioni sulla filosofia della storia*, trad. it. G. Bonacina e L. Sichirolo, Milano, su licenza Laterza, 2003.

ID., *Filosofia della storia* (antologia), a cura di C. Cesa, trad. it. G. Calogero e C. Fatta, La Nuova Italia, Firenze 1981.

A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. N. Palanga, Mursia, Milano 1991.

K. Marx e F. Engels, *L'ideologia tedesca*, trad. it. F. Codino, Editori Riuniti, Roma 2000.

K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, trad. it. N. Bobbio, Einaudi, Torino 1968.

ID., *Il Capitale. Critica dell'economia politica*, trad. it. R. Meyer, Newton Compton, Roma 1996.

ID., *Salario, prezzo e profitto*, trad. it. P. Togliatti, Editori Riuniti, Roma 1999.

G. Plekhanov, "L'arte e la vita sociale", in: ID., *Opere scelte*, Edizioni Progress, Mosca 1985.

F. W. Nietzsche, *Scuola ed educazione*, antologia a cura di Giovanni Praticò, Armando Editore, Roma 1996.

V. I. Lenin, *Materialismo ed empiriocriticismo*, a cura di L. Gruppi, Editori Riuniti, Roma 1973.

G. Lukács, *Storia e coscienza di classe. Studi sulla dialettica marxista*, trad. it. G. Piana, SugarCo, Milano 1967.

ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino, trad. it. C. Cases, Einaudi, Torino 1964.

ID., *Contributi alla storia dell'estetica*, trad. it. E. Picco, Feltrinelli, Milano 1966.

ID., *Prolegomeni a un'estetica marxista*, trad. it. F. Codino e M. Montanari, Editori Riuniti, Roma 1971.

- ID., *Estetica*, trad. it. A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1970.
- ID., *Goethe e il suo tempo*, trad. it. A. Casalegno, einaudi, Torino 1983.
- ID., *Arte e società* (antologia di scritti), Editori Riuniti, Roma 1972.
- B. Croce, *Breviario di estetica * Aesthetica in nuce*, Adelphi, Milano 1994.
- P. Valery, *Scritti sull'arte*, trad. it. V. Lamarque, TEA, Milano 1996.
- M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, trad. it. P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1999.
- T. Mann, *Doktor Faustus*, trad. it. E. Pocar, Mondadori, Milano 1980.
- G. Della Volpe, *Le origini e la formazione della dialettica hegeliana. I Hegel romantico e mistico e Eckhart o della filosofia mistica*, entrambe in: ID., *Opere*, Editori Riuniti, Roma 1973, vol. I
- H. Read, *L'arte e la società*, trad. it. R. Assunto, La Nuova Italia, Firenze 1969.
- ID., *Educare con l'arte*, trad. it. G. C. Argan, Edizioni di Comunità, Milano 1976.
- M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, trad. it. F. Ferrucci, Rizzoli, Milano 1998.
- P. Szondi, *La poetica di Hegel e Schelling*, trad. it. A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1986.
- R. Bubner, *Esperienza estetica*, trad. it. M. Ferrando, Rosenberg & Seiller, Torino 1992.
- S. Zecchi e E. Franzini (a cura), *Storia dell'estetica*, Il Mulino, Bologna 1995.
- T. Perlini, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Dedalo, Bari 1968.
- M. Vacatello, *Lukács*, La Nuova Italia, Firenze 1968.
- P. Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Laterza, Roma-Bari 1983.
- AA. VV., *Lukács e il suo tempo*, Tullio Pironti Editore, Napoli 1984.
- J. Wechsel (a cura), *L'estetica nella scienza*, trad. it. O. Fatica, Editori Riuniti, Roma 1982.

S. Chandrasekar, *Verità e bellezza. Le ragioni dell'estetica nella scienza*, trad. it. L. Sosio, Garzanti, Milano 1990.

M. Modica, *Che cos'è l'estetica?*, Editori Riuniti, Roma 1987.

M. Borrelli (a cura), *La pedagogia tedesca contemporanea*, Cosenza 1993, 2 voll.

O. Marquard, *Estetica e anestetica*, trad. it. G. Carchia, Il Mulino, Bologna 1994.

M. Gennari, *L'educazione estetica*, Bompiani, Milano 1994.

S. Zecchi e E. Franzini (a cura), *Storia dell'estetica*, Il Mulino, Bologna 1995.

M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997.

L. Amoroso, *Ratio & Aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, Edizioni ETS, Pisa 2000.

P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, trad. it. A. Buzzi e P. Zonca, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1999.

R. Bufalo, *L'esperienza precaria. Filosofie del sensibile*, Il Melangolo, Genova 2006.

S. Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari 2007.

A. Bernhard, "Pedagogia critica: tendenze di sviluppo e progetti per l'avvenire", in: "Topologik", a cura di M. Borrelli e F. Caputo, Pellegrini, Cosenza 2007.

"I grandi filosofi", Il Sole 24 Ore, 2006:

Vol. IX: "Pascal"

Vol. XVI: "Adam Smith"

Vol. XVII: "Kant"

Vol. XXX: "Heidegger"